



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2023

**(POST)HUMANIDAD Y ALTERIDAD
EN LA NARRATIVA RECIENTE DE CIENCIA
FICCIÓN DE NNEDI OKORAFOR Y MIKE CAREY
(2014-2021)**

Rosa María Moreno Redondo



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2023

Programa de Doctorado en Filología y Filosofía

**(POST)HUMANIDAD Y ALTERIDAD
EN LA NARRATIVA RECIENTE DE CIENCIA
FICCIÓN DE NNEDI OKORAFOR Y MIKE CAREY
(2014-2021)**

Rosa María Moreno Redondo

Directora: Patricia Bastida Rodríguez

Tutora: Patricia Bastida Rodríguez

Doctora por la Universitat de les Illes Balears

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo de varias personas (humanas y no humanas). Mi directora, Patricia Bastida Rodríguez, por su constante orientación y disponibilidad para hablar, revisar y animarme, sin los cuales este proyecto hubiera sido mucho más difícil. A mi familia: Andreu por su apoyo incondicional, Neus por su ayuda y ánimos constantes y mis padres por su paciencia infinita en este largo proceso. También quiero agradecer a mi familia peluda por hacerme compañía durante este tiempo y ayudarme a desconectar.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Ciencia ficción, canon y alteridad: perspectivas históricas y teóricas	9
1.1. La difícil categorización de la ciencia ficción	9
1.2. Una aproximación histórica a los textos de ciencia ficción	15
1.2.1. La ciencia ficción temprana	16
1.2.2. Frankenstein, el boom tecnológico del siglo XIX y la ciencia ficción	24
1.2.3. El boom de la ciencia ficción en el siglo XX.....	29
1.2.3.1. La evolución de las revistas pulp	30
1.2.3.2. La ciencia ficción en movimiento: cine y televisión.....	34
1.2.3.3. Literatura de ciencia ficción a finales del siglo XX.....	38
1.2.4. La ciencia ficción en el siglo XXI	42
1.3. La literatura de ciencia ficción y el canon literario.....	43
1.4. La alteridad en la ciencia ficción	50
1.4.1. La alteridad en la literatura	56
1.4.2. Ciencia ficción y alteridad desde la naturaleza: animales no humanos y alienígenas	58
1.4.2.1. El Otro animal y sus modificaciones en la ciencia ficción.....	58
1.4.2.2. El Otro extraterrestre.....	65
1.4.3. Ciencia ficción y alteridad desde la cultura: transformaciones humanas a través de la tecnología.....	69
1.4.4. Intersecciones de la alteridad con el medio ambiente en la ciencia ficción	77
Capítulo 2. La ecocrítica en la ciencia ficción: conceptos y enfoques	81
2.1. La ecocrítica como teoría literaria: definiciones y evolución.....	81
2.2. Conceptos clave dentro de la ecocrítica.....	95
2.2.1. Pastoral, anti-pastoral y post-pastoral	95
2.2.2. Visiones de lo salvaje.....	98

2.2.3. Apocalipticismo y ecocrítica: actores y actantes	101
2.2.4. Tecnologización y postnaturaleza	105
2.2.5. Otros conceptos.....	110
2.3. Principales enfoques teóricos	112
2.3.1. Ecología profunda: virtudes y defectos.....	112
2.3.2. Ecofeminismo: más allá del profundo “yo” ecológico	120
2.3.3. HAS: animales no-humanos y su relación con el ser humano en el mundo real y en la literatura	131
Capítulo 3. Nnedi Okorafor: identidad, humanidad y alteridad en <i>Lagoon</i>, <i>LaGuardia</i> y <i>Binti</i>.....	139
3.1. Breve introducción a la obra literaria de Nnedi Okorafor	139
3.2. Ficción especulativa e identidad más allá del canon: <i>africanfuturism</i> , <i>africanjujuism</i> y otros <i>-isms</i> en la obra de Nnedi Okorafor	149
3.2.1. <i>Africanfuturism</i> y <i>africanjujuism</i>	150
3.2.2. Postcolonialismo y descolonización	157
3.2.3. Ecofeminismo y antiespecismo.....	161
3.3. <i>Lagoon</i> y <i>LaGuardia</i> : la lucha por el reconocimiento de los derechos civiles más allá del ser humano.....	164
3.3.1. <i>Lagoon</i> : el primer contacto. Transhumanidad, antiespecismo y nuevo materialismo	165
3.3.1.1. Humanos y animales en <i>Lagoon</i> : descolonización, cooperación y soberanía	173
3.3.1.2. Nuevo materialismo y animismo en <i>Lagoon</i>	187
3.3.2. <i>LaGuardia</i> : el esfuerzo futurista y la continuación del proyecto de ciudadanía universal.....	193
3.4. La trilogía <i>Binti</i> : la culminación de un esfuerzo/proyecto optimista.....	195
3.4.1. Ecofuturismo y solarpunk en <i>Binti</i>	197
3.4.2. <i>Binti</i> frente a la alteridad y su identidad múltiple.....	202
Capítulo 4. Mike Carey: alteridad y postnaturaleza en la saga de novelas de <i>The Hungry Plague</i> y la trilogía <i>Rampart</i>.....	215
4.1. Breve introducción a la obra literaria de Mike Carey.....	216
4.2. Ficción especulativa, ecopesimismo y futuros distópicos en <i>The Hungry Plague</i> y la trilogía <i>Rampart</i>	222
4.2.1. Hopepunk, cli-lit y post-apocalipticismo	227

4.2.2. Anti-pastoral, colapso social y desconfianza tecnológica en la Gran Bretaña futurista de Carey.....	232
4.2.3. Educación y transmisión del conocimiento como armas de supervivencia	235
4.3. <i>The Hungry Plague</i> : posthumanidad y contra-colonización.....	239
4.4. La trilogía <i>Rampart</i> : supervivencia humana en un mundo postnatural.....	260
4.4.1. Educación, raza y género en la trilogía <i>Rampart</i>	262
4.4.2. Koli y Monono: La posthumanidad inmaterial	267
4.4.3. Biopunk, la desconfianza en la tecnología y el concepto de realidad líquida.....	271
5. Conclusiones.....	280
6. Obras citadas.....	286
6.1. Bibliografía primaria.....	286
6.2. Bibliografía secundaria	286
6.3. Obras de ficción citadas	313
6.4. Filmografía citada	317

Resumen

Esta tesis doctoral analiza las representaciones de (post)humanidad y alteridad en varios textos recientes de ciencia ficción de los autores anglófonos Nnedi Okorafor y Mike Carey. El corpus de este trabajo incluye diez textos: *Lagoon* (2014), *LaGuardia* (2019) y la trilogía *Binti* (2015-2018), todas obras de Nnedi Okorafor, y *The Girl with All the Gifts* (2014), *The Boy on the Bridge* (2017) y la trilogía *Rampart* (2020-21), escritas por Mike Carey bajo el seudónimo M. R. Carey. Mi tesis explora cómo ambos autores aportan nuevas perspectivas en torno al concepto de (post)humanidad en un momento de desarrollo tecnológico y crisis medioambiental como es la segunda década del siglo XXI, en el que la literatura – entre otras muchas disciplinas artísticas y no artísticas – muestra gran interés por las relaciones que se establecen entre el (post)humano y el no-humano – sea este último animal, cibernético o alienígena – y la relación de ambos con el entorno.

Las perspectivas ofrecidas por Okorafor y Carey en las obras analizadas relacionan los distintos problemas ecológicos actuales con los cambios en la identidad humana que se reflejan en sus textos y que parten de la responsabilidad humana por la crisis medioambiental y la extinción masiva de especies. Es por esto que el concepto de alteridad es central en esta tesis, ya que las narrativas seleccionadas cuestionan el antropocentrismo y plantean un modelo planetario basado en la cooperación y la celebración de la diversidad de identidades. Esta tesis contextualiza inicialmente la ciencia ficción como género literario a lo largo de la historia y la asocia a la disciplina ecocrítica, centrándose en los conceptos filosóficos de humanidad y no-humanidad, así como de cultura y naturaleza, que constituyen el aparato teórico que articula esta investigación. Mediante una lectura exhaustiva de los textos seleccionados, esta tesis explora cómo la (post)humanidad se relaciona con la (post)naturaleza y cómo las transformaciones identitarias de los personajes que estos retratan plantean cuestiones éticas sobre el tratamiento (post)humano de la alteridad.

Las conclusiones a las que se llega en esta investigación ponen énfasis en el carácter esperanzador de las narrativas analizadas, que plantean de forma poco habitual en el género de ciencia ficción la posibilidad de un futuro donde el (post)humano puede coexistir con el Otro en un contexto (post)natural a partir de la inclusión y la cooperación. A pesar de las diferencias existentes entre los textos de ambos autores, estos muestran conexiones en su representación de la tecnología como potencial vehículo para la (re)construcción de futuros sostenibles entre el (post)humano y su entorno, a pesar de que el mundo (post)natural se represente como un lugar de conflicto y de difícil adaptación y que mantenga latente un trasfondo antropocéntrico. Aun así, los textos analizados parecen mostrar interés por

descentralitzar la figura del humà i reflectir la importància de donar veu a altres realitats i identitats. Una de les conclusions arribades en aquest treball és que cal veure amb la importància contribució de la ciència-ficció, un gènere tradicionalment percebut com a escapista i purament dedicat al entreteniment, a la obertura de noves vies de debat, no només des del camp de la ecocrítica, sinó també en la societat del segle XXI i en plena crisi ecològica, ja que ofereix futurs potencials en els quals el ser humà pot aconseguir un equilibri planetari a través de projectes socials cooperatius que evitin la centralitat de la seva pròpia experiència.

Resum

Aquesta tesi doctoral analitza les representacions de (post)humanitat i alteritat en diversos textos recents de ciència-ficció dels autors anglofons Nnedi Okorafor i Mike Carey. El corpus d'aquest treball inclou deu textos: *Lagoon* (2014), *LaGuardia* (2019) i la trilogia *Binti* (2015-2018), totes obres de Nnedi Okorafor, i *The Girl with All the Gifts* (2014), *The Boy on the Bridge* (2017) i la trilogia *Rampart* (2020-21), escrites per Mike Carey sota el pseudònim M. R. Carey. La meua tesi explora com ambdós autors aporten noves perspectives en torn al concepte de (post)humanitat en un moment de desenvolupament tecnològic i crisi mediambiental com és la segona dècada del segle XXI, en el qual la literatura – entre moltes altres disciplines artístiques i no artístiques – mostra gran interès per les relacions que s'estableixen entre el (post)humà i el no-humà – sigui aquest últim animal, ciborg o alienígena – i la relació d'aquests amb l'entorn.

Les perspectives oferides per Okorafor i Carey en les obres analitzades relacionen els diferents problemes ecològics actuals amb els canvis en la identitat humana que es reflecteixen als seus textos i que parteixen de la responsabilitat humana per la crisi mediambiental i l'extinció massiva d'espècies. És per això que el concepte d'alteritat és central en aquesta tesi, ja que les narratives seleccionades qüestionen l'antropocentrisme i plantegen un model planetari basat en la cooperació i la celebració de la diversitat d'identitats. Aquesta tesi contextualitza inicialment la ciència-ficció com a gènere literari al llarg de la història i l'associa a la disciplina ecocrítica, centrant-se en els conceptes filosòfics d'humanitat i no-humanitat, així com de cultura i naturalesa, que constitueixen l'aparell teòric que articula aquesta investigació. Mitjançant una lectura exhaustiva dels textos seleccionats, aquesta tesi explora com la (post)humanitat es relaciona amb la (post)naturalitat i com les transformacions identitàries dels personatges que aquests retraten plantegen qüestions ètiques sobre el tractament (post)humà de

l'alteritat.

Les conclusions a les quals s'arriba en aquesta recerca posen èmfasi en el caràcter esperançador de les narratives analitzades, que plantegen de forma poc habitual en el gènere de ciència-ficció la possibilitat d'un futur on el (post)humà pot coexistir amb l'Altre en un context (post)natural a partir de la inclusió i la cooperació. Malgrat les diferències existents entre els textos de tots dos autors, aquests mostren connexions en la seva representació de la tecnologia com a potencial vehicle per a la (re)construcció de futurs sostenibles entre el (post)humà i el seu entorn, malgrat que el món (post)natural es representi com un lloc de conflicte i de difícil adaptació i que manté latent un rerefons antropocèntric. Així i tot, els textos analitzats semblen mostrar interès per descentralitzar la figura de l'humà i reflectir la importància de donar veu a altres realitats i identitats. Una de les conclusions aconseguides en aquest treball té a veure amb la important contribució de la ciència-ficció, un gènere tradicionalment percebut com escapista i purament dedicat a l'entreteniment, a l'obertura de noves vies de debat, no sols des del camp de l'ecocrítica, sinó també en la societat del segle XXI i en plena crisi ecològica, ja que ofereix futurs potencials en els quals l'ésser humà pot aconseguir un equilibri planetari a través de projectes socials cooperatius que evitin la centralitat de l'experiència humana.

Summary

This doctoral thesis analyses the representations of (post)humanity and alterity in several recent science fiction texts by Anglophone authors Nnedi Okorafor and Mike Carey. The corpus of this dissertation includes ten texts: *Lagoon* (2014), *LaGuardia* (2019) and the *Binti* trilogy (2015-2018), by Nnedi Okorafor, and *The Girl with All the Gifts* (2014), *The Boy on the Bridge* (2017) and the *Rampart* trilogy (2020-21), written by Mike Carey under the pseudonym M. R. Carey. My thesis explores how both authors provide new perspectives on the concept of (post)humanity at a time of technological development and environmental crisis in the second decade of the twenty-first century, when literature – among many other artistic and non-artistic disciplines – shows great interest in the relationship between the (post)human and the non-human – be it animal, cyborg or alien – and their relationship with the environment.

The perspectives offered by Okorafor and Carey in the works analysed link the current ecological problems to the changes in human identity reflected in their texts, which stem from human responsibility for the environmental crisis and the mass extinction of species. For this

reason, the concept of alterity is central to this thesis, as the selected narratives question anthropocentrism and propose a planetary model based on cooperation and the celebration of the diversity of identities. This thesis initially contextualises science fiction as a literary genre throughout history and connects it to the discipline of ecocriticism, focusing on the philosophical concepts of humanity and non-humanity, as well as culture and nature, which constitute the theoretical apparatus that articulates this research. Through a close reading of the selected texts, this thesis explores how (post)humanity is related to (post)nature and how the identity transformations of the characters they portray raise ethical questions about the (post)human treatment of the Other.

The conclusions reached in this research emphasise the hopeful nature of the narratives analysed, which raise, in a way that is quite unusual in the science fiction genre, the possibility of a future where the (post)human can coexist with the Other in a (post)natural context on the basis of inclusion and cooperation. Despite the differences between the texts of both authors, they show connections in their representation of technology as a potential vehicle for the (re)construction of sustainable futures between (post)humans and their environment, even though the (post)natural world is depicted as a place of conflict and difficult adaptation which keeps latent anthropocentric undertones. Even so, the texts analysed seem to show an interest in decentralising the figure of the human and reflecting the importance of giving voice to other realities and identities. One of the conclusions reached in this thesis has to do with the important contribution of science fiction, a genre traditionally perceived as escapist and purely dedicated to entertainment, to the opening of new avenues of debate, not only from the field of ecocriticism, but also in twenty-first-century society and in the midst of ecological crisis, since it offers potential futures in which human beings can achieve a planetary balance through cooperative social projects that avoid the centrality of human experience.

Introducción

We rest; a dream has power to poison sleep.
We rise; one wand'ring thought pollutes the day.
We feel, conceive, or reason; laugh or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away;
It is the same: for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Nought may endure but mutability!

Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Este fragmento de la novela de Mary Shelley *Frankenstein* (1818) se corresponde con la parte final del poema “Mutability” (1816) de Percy Bysshe Shelley y aparece recitado por el personaje al que se alude como “la Criatura”, quien reflexiona sobre la cualidad “opresiva” de la naturaleza humana en comparación con la de otros seres, en tanto que hace que los humanos sean esclavos de sus pensamientos y emociones (Shelley 1992: 101). Como el poeta, la Criatura expresa la volatilidad de los sentimientos e incide en que el cambio es la única constante en la naturaleza humana. La inclusión de este fragmento en la novela de Mary Shelley podría entenderse como un interés de la autora por promover que el público lector se cuestione qué significa ser humano, ya que es la Criatura, y no los humanos, quien se plantea profundos dilemas sobre la naturaleza humana y el papel de las emociones. La contraposición de alteridad y humanidad es una cuestión central en la novela de Shelley y también lo es en esta tesis doctoral. Así como la Criatura intenta encontrarle un sentido a su experiencia vital en comparación con la experiencia de la especie humana que le repudia, los personajes de las novelas en las que se centra esta tesis también intentan encontrar su identidad en contraposición a una humanidad que les excluye. Así, estos personajes reivindican otras formas de existencia posthumana, con lo que se podría aplicar también esta mutabilidad que Shelley atribuye a la condición

humana a la construcción de nuevas (post)humanidades, que se hallan en constante evolución.

La ciencia ficción en la literatura se ha consolidado como un género fértil para explorar la naturaleza humana desde un punto de vista filosófico y para reflejar la relación entre el ser humano y el Otro en sus distintas formas: desde el Otro humano y el Otro animal hasta el Otro tecnológico (ciborgs, androides, inteligencias artificiales) y el Otro monstruoso (zombis, alienígenas y demás criaturas consideradas “de ficción”). Esta tesis se centra en analizar la representación de la (post)humanidad y la alteridad en varios textos narrativos de ciencia ficción de dos autores que considero muy relevantes en la actualidad, como son Nnedi Okorafor y Mike Carey, explorando cómo estos aportan nuevas perspectivas en torno al concepto de (post)humanidad en este momento actual de desarrollo tecnológico y crisis medioambiental. Además, esta tesis adopta un enfoque ecocrítico en cuanto a cómo se relaciona el concepto de humanidad con la figura del Otro – sea este animal, ciborg o alienígena – y la relación de ambos con el entorno y con los problemas ecológicos actuales, tales como la contaminación de los mares y de la atmósfera, la sobreexplotación de la fauna y la flora o la pérdida de biodiversidad. Estos problemas, de los que la humanidad es responsable en gran medida, se encuentran a su vez en el origen de la transformación de la identidad humana, dado que son sus efectos los que la han provocado.

La ciencia ficción se asocia a la ecocrítica al mostrar las consecuencias de la destrucción del mundo natural, el impacto humano en el medio y las posibles soluciones a la crisis medioambiental, trabajando en mundos imaginarios que son el reflejo de la realidad. La ciencia ficción es precisamente un gran vehículo para la ecocrítica ya que aporta el distanciamiento necesario para que el lector pueda tener una perspectiva objetiva de la narración y a la vez encuentre algo muy familiar con lo que plantearse la construcción cultural del binomio humano/naturaleza. Por ello, los estudios en ecocrítica enfatizan aún más su importancia dentro del género. Según Baratta, “since science fiction writing can be dystopian in nature, we can see – through the power of allegory – what could happen if we succumb to the dangerous and reckless behaviors of our current

anthro-dominated commodification and destruction of the natural world” (2012: 5). La ecocrítica explora la relación entre lo humano y lo no-humano y abre camino hacia nuevas formas de pensar sobre el mundo natural y la relación entre humano y naturaleza, intentando promover nuevas maneras de relacionarse entre ellos.

En esta tesis doctoral se incide particularmente en la ecología profunda, que Sessions analiza en *Deep Ecology for the 21st Century* (1995). Esta tiene como premisa principal la necesidad de eliminar el antropocentrismo con el fin de garantizar la supervivencia de la especie, ya que, se argumenta, las exigencias humanas deben medirse frente a las necesidades de otras especies y la integridad del entorno. Los conceptos de humanidad, transhumanidad y posthumanidad se enmarcan en una época en la que la humanidad se ha vuelto una fuerza geológica y climatológica decisiva. El denominado “Antropoceno”, término acuñado por el Premio Nobel de Química Paul Crutzen durante una conferencia y cuyo primer uso reconocido por el diccionario online Merriam Webster es en el año 2000, implica la responsabilidad humana en la creación de cambios medioambientales en el planeta tales que han dado paso a una nueva era geológica. El cambio climático se considera el problema global dominante en el siglo XXI, con necesidad de una solución socio-política, y la ecocrítica plantea como problema esencial el distanciamiento del humano y la naturaleza.

Muchas obras de ciencia ficción, entre ellas las reconocidas *The Road*, del estadounidense Cormac McCarthy (2006), y *Oryx and Crake*, de la canadiense Margaret Atwood (2003), presentan a sus protagonistas en paisajes de colapso medioambiental e incluso de post-catástrofe; con ello dan a entender la necesidad de tomar decisiones significativas que puedan alterar estos posibles escenarios. Considero que para evitar las consecuencias del Antropoceno es necesario plantearse, no solo una nueva relación con la naturaleza, sino también cuestionar la concepción actual de naturaleza humana y hasta qué punto es modificable. Desde la ciencia ficción actual se están realizando propuestas interesantes que contribuyen a la reflexión en torno a estos aspectos, siendo este uno de los principales motivos por los que me he interesado por este género. Obras tales como *Zoo City* (2010) de Lauren Beukes o *The Water Knife* (2015) de Paolo Bacigalupi abordan

cuestiones posthumanistas, redefiniendo el concepto de humanidad en relación a la crisis climática antropogénica, mientras que novelas como *The Effort* (2021), de Claire Holroyde y la afrofuturista *After the Flare* (2017), de Deji Bryce Olkoton, tratan la extinción masiva de especies – incluyendo la humana – como un proceso potencialmente reversible a partir de la colaboración humana a nivel internacional. La autora afrofuturista Nalo Hopkinson explora cuestiones ecofeministas en sus obras, mientras que Adrian Tchaikovsky explora los límites de la tecnología y propone lecturas no antropocéntricas en sus novelas repletas de insectos.

En este contexto, dos autores en concreto a los que ya he mencionado han atraído mi atención, razón por la que he tomado su obra como corpus para mi tesis doctoral. Una es la nigeriano-americana Nnedi Okorafor, una de las autoras contemporáneas más prominentes dentro de la ficción especulativa afrofuturista, con galardones que comprenden desde el premio Nebula al Hugo, algunos de los más prestigiosos dentro del género de la ciencia ficción. Sus obras – y más concretamente los títulos que se analizan en esta tesis – ofrecen una perspectiva de género que se combina con la reivindicación de las identidades africanas libres de colonialismo. Tal vez Okorafor no es la única autora que aborda estos temas, pero sí ofrece un conjunto de temáticas identitarias y a la vez medioambientales que subvierten la ficción especulativa como pocos escritores del momento. La tercera de cuatro hermanos y de padres inmigrantes nigerianos, Okorafor nació en Cincinnati, Ohio, en 1974 y visitó Nigeria con su familia desde pequeña, encontrando en el país africano una gran fuente de inspiración para sus narraciones.

El segundo autor cuyas obras se analizan en esta tesis es el británico Mike Carey, quien, a pesar de no gozar del prestigio literario de Okorafor, también ofrece una perspectiva multicultural y a la vez medioambiental en sus novelas, aventurándose a narrar experiencias (post)humanas que no coinciden con su experiencia personal, pero que tienen el poder de mostrar al público lector la importancia de visibilizar distintas realidades. Carey nació en Liverpool en 1959 y poco se sabe de su vida antes de convertirse en escritor, más allá de que era un niño callado y amante de la ciencia ficción que dedicó parte de su vida adulta a la enseñanza del inglés antes de centrarse en la

escritura. En mi opinión, Carey se distingue de sus contemporáneos en su afán por incluir la diversidad en todas sus narraciones y en esforzarse por revestir de realismo las experiencias de sus protagonistas, las cuales son muy diversas.

Los textos seleccionados para esta investigación tienen en común la exploración de los distintos conceptos de humanidad que ya he mencionado, así como las relaciones entre el ser humano, el no-humano y su entorno. Además, todos han sido publicados muy recientemente, entre los años 2014 y 2021, y tienen en común la apertura hacia nuevas formas de humanidad y el fin del antropocentrismo, dejando atrás los tintes pesimistas más clásicos de la ciencia ficción. Además, las novelas pertenecen a dos autores de diferentes contextos geográficos – Okorafor y Carey – cuyas obras reflejan su diversidad de enfoques en relación a la temática del humano y el Otro. Los textos seleccionados de Nnedi Okorafor son la novela *Lagoon* (2014), la novela gráfica *LaGuardia* (2019) y la trilogía de novelas *Binti*, compuesta por los volúmenes *Binti* (2015), *Binti: Home* (2017) y *Binti: The Night Maskerade* (2018). La selección de estos textos se debe a su ambientación en un mismo universo que parte desde un futuro cercano en el que una invasión alienígena cambia el curso de la historia de la humanidad al hibridarse con distintas formas de vida, concluyendo en un futuro lejano en el que la contribución alienígena ha llevado al continente africano a una nueva etapa libre de colonialismo y abierta hacia el cambio y la alteridad. Esta cronología es relevante, a mi parecer, en tanto que permite al público lector obtener una panorámica de los acontecimientos y su evolución, ofreciendo el potencial de imaginar una África descolonizada y tecnológicamente superior.

En cuanto a los textos de Mike Carey, posiblemente el título más conocido por su adaptación al cine en 2016 (McCarthy) sea la primera novela en la serie *The Hungry Plague*, cuyo título es *The Girl with All the Gifts* (2014). Esta novela explora la aparición de un ser posthumano que pone en peligro la supervivencia humana en el planeta y reconsidera el dominio del ser humano sobre la naturaleza y otros seres. La segunda novela de esta serie, *The Boy on the Bridge* (2017), se estudia de forma más breve ya que ofrece una perspectiva distinta de los acontecimientos ya narrados en la primera novela

de la serie. El análisis de las obras de Carey finaliza con la trilogía de novelas *Rampart* del mismo autor: *The Book of Koli* (2020), *The Trials of Koli* (2020) y *The Fall of Koli* (2021). Esta trilogía explora la supervivencia humana en un entorno postapocalíptico donde los protagonistas deben enfrentarse a las responsabilidades de la especie humana en su catastrófica intervención en el medio ambiente, aprendiendo a convivir con distintas identidades posthumanas y postnaturales fruto de esta intervención.

La selección de los diez textos centrales escogidos para esta tesis se fundamenta por tanto en sus diversas representaciones de la (post)humanidad, desde la conciencia tecnológica incorpórea al cibernético en la trilogía *Rampart*, de Carey, los seres híbridos de humanos y plantas, humanos y alienígenas en las obras de Okorafor – también la hibridación entre hongos y humanos en Carey – así como la relación entre los humanos representados en todas las obras – los cuales también ofrecen una gran variedad de experiencias de etnia y género – y con otros seres no-humanos, transhumanos y posthumanos. Las narrativas de Nnedi Okorafor y Mike Carey comparten muchas similitudes en la manera de representar el mundo postnatural y sin embargo son muy diferentes al representar la centralidad de la tecnología y las cuestiones medioambientales en sus respectivos universos literarios.

La estructura de la tesis se sustenta en cuatro capítulos: un primer capítulo teórico contextualiza la ciencia ficción como género literario a lo largo de la historia, partiendo de las dificultades que entraña asignar a un texto una categoría particular. Este primer capítulo ofrece una aproximación histórica al género desde sus inicios hasta el momento actual y en diferentes artefactos culturales, desde los cómics y las revistas *pulp* hasta el cine y la literatura. Este capítulo inicial también analiza la posición de la literatura de ciencia ficción con respecto a un supuesto canon literario y explora la evolución del concepto de alteridad dentro del mismo. El segundo capítulo de esta tesis tiene también una naturaleza teórica y explora los conceptos básicos dentro del análisis ecocrítico y los conceptos filosóficos de humanidad y no-humanidad, así como de cultura y naturaleza, que constituyen el aparato teórico de esta tesis. El punto de partida de este capítulo es el análisis de la teoría ecocrítica dentro de la literatura, incidiendo en los conceptos clave

dentro de esta disciplina y los principales enfoques teóricos que la componen a día de hoy.

Los siguientes dos capítulos se centran en el análisis literario de las novelas de Okorafor y Carey respectivamente. El tercer capítulo, dedicado a Okorafor, ofrece una aproximación a la obra de la autora y los temas centrales que aborda, entre ellos el futurismo africano, el postcolonialismo y el antiespecismo. Además, se dedica un apartado al estudio de cada texto y sus respectivas temáticas: *Lagoon* y *LaGuardia* comparten una sección dedicada a explorar, entre otros motivos, el transhumanismo y los derechos civiles para humanos y no-humanos, mientras que la trilogía *Binti* se centra en explorar cuestiones de alteridad e identidad en un contexto de expansión tecnológica ecofuturista. El capítulo cuatro se centra en las obras mencionadas de Mike Carey, con una sección dedicada a su obra y temáticas centrales, al igual que en el capítulo tres con Okorafor. Tras ella se analizan los textos que componen *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart* como series centradas en futuros posthumanistas. Ambas series de textos ofrecen una perspectiva postapocalíptica que a primera vista resulta ecopesimista en su representación del entorno (post)natural transformado de forma negativa por la acción humana. El análisis de estas novelas ofrece una lectura *hopepunk* de estas obras – en particular de la trilogía *Rampart* – centrada en la posibilidad de utilizar la tecnología como herramienta de construcción de nuevas sociedades, a través de la educación y el reconocimiento de los peligros de esta tecnología que permitan alinear la inteligencia afectiva y emocional con la racionalidad para el empleo de este tipo de recursos.

Tras los capítulos de análisis, esta tesis ofrece un capítulo dedicado a las conclusiones que se pueden extraer como consecuencia de mi aproximación a los textos seleccionados y la puesta en relación de todos ellos. Finalmente, la tesis termina con una sección de bibliografía que se encuentra dividida en varias secciones para mayor claridad: una dedicada a los textos primarios, otra a la bibliografía secundaria y dos últimos apartados dedicados a las obras de ficción y filmografía citadas.

Capítulo 1. Ciencia ficción, canon y alteridad: perspectivas históricas y teóricas

1.1. La difícil categorización de la ciencia ficción

Explicar qué es la ciencia ficción no es una tarea sencilla. Para empezar, considerar la ciencia ficción como género es problemático porque muchas obras son híbridas; su diversidad hace difícil delinear unos patrones concretos, si bien existen ciertos atributos que se esperan de estas narrativas y se da una referencialidad entre textos que es reconocible para los fans del género. Aun así, hablar de un género dotado de características específicas pondría en peligro la versatilidad de la ciencia ficción. Para Marc Bould y Sherryl Vint, los géneros suelen percibirse como objetos preexistentes cuando deberían entenderse como sujetos negociables en el tiempo, enmarcados en circunstancias específicas y con propósitos concretos. Para ambos autores, la ciencia ficción se construye a partir de la interacción entre todos los agentes implicados desde el proceso de creación hasta la distribución y consumo (además de la crítica posterior) (Bould y Vint 2009: 48).

Aun así, la crítica reconoce de forma unánime que la ciencia ficción posee ciertas características particulares, entre ellas la “sensación de asombro” (*sense of wonder*), una respuesta afectiva en ocasiones asociada al romántico “sublime” (Vint 2014: 4). David Nye denomina *technological sublime* a esta sensación porque en la ciencia ficción este concepto no se asocia a la naturaleza, sino a los prodigios creados por la humanidad (Nye 1996). Darko Suvin acuñó el término *novum* para referirse a las diferencias que existen – generalmente tecnológicas o espaciales – entre la ficción y el mundo real (Suvin 1979). Estas diferencias son las que producen en el lector la sensación de asombro. Suvin define la ciencia ficción como la literatura del “distanciamiento cognitivo” (*cognitive strangeness*), la consideración de que la ficción y el mundo real poseen diferencias

racionales, que no puramente fantásticas. Estas diferencias pueden ser superficiales y utilizadas como ayuda para desarrollar la acción, pero también pueden ser diferencias aparentemente ligeras que, de profundizarse, llegan a cuestionar la propia estructura del mundo real. Las obras que poseen este distanciamiento cognitivo lo llevan a cabo a través del *novum*, el catalizador que implica un cambio esencial, y no solo superficial, entre ficción y realidad (Vint 2014: 38). Lo que verdaderamente interesa a muchos críticos de la ciencia ficción es ver cómo esos cambios de la ficción reflejan cambios en el mundo real. Para esto, los autores de ciencia ficción cuentan con la capacidad del lector para entender los mensajes y leer entre líneas.

El lector de ciencia ficción se adentra en la trama con ciertas expectativas sobre el vocabulario y la estructura que le permitirán descodificar los mensajes transmitidos (James y Mendlesohn 2003: 6). Los lectores de ciencia ficción reconocen que el género inventa nuevas palabras que más adelante se incorporan a un conjunto de convenciones lingüísticas compartidas. Además, los lectores se ejercitan en entender el lenguaje de ciencia ficción de formas distintas a los textos realistas, ya que en la primera existen significados diferentes; por ejemplo, una frase como “su mundo se hizo pedazos” puede entenderse literalmente en ciencia ficción (Delany 2009: 10).

Istvan Csicsery-Ronay Jr propone siete características a las que denomina las siete bellezas (*seven beauties*) de la ciencia ficción y que pretenden distinguir el género como modo artístico. Estas son *the science fiction sublime*, *the science fiction grotesque*, *imaginary science*, *future history*, *fictive neology*, *the fictive novum*, y *the technologiade*. Se trata de características centradas en el contenido y la técnica y que no pretenden ser criterios de diferenciación, ya que diferentes obras de ciencia ficción combinarán estos aspectos de formas distintas. La “belleza” llamada *fictive neology* conlleva precisamente el modo en que la ciencia ficción utiliza el lenguaje. La *technologiade* se centra en modificar estructuras pre-existentes de la historia y orientarlas hacia la transformación de sociedades humanas a través de la innovación tecnológica. El resto de “bellezas” se centran en provocar una suspensión de la incredulidad del lector (Vint 2014: 55).

Varios autores sugieren también que la ciencia ficción puede entenderse como un modo o un discurso donde se cruzan varios géneros y subgéneros (James y Mendlesohn 2003: 2; Seed 2011: 1), ya que existe una gran amplitud de obras categorizadas como ciencia ficción y que siguen patrones estructurales y narrativas muy diferentes. Ya en los años cuarenta del siglo XX, Samuel Delany consideró que la definición de la ciencia ficción no puede supeditarse únicamente a sus temas, sino que también responde a otras estrategias, entre ellas la de lectura, donde el lenguaje que se considera poco habitual en el mundo real se entienda como forma común (2009: 12). Rieder considera importante además tener en cuenta que la ciencia ficción de los años cuarenta es muy distinta de la ciencia ficción en el siglo XXI (Rieder 2010: 204). Para Rieder, los estudios sobre ciencia ficción deberían tener en cuenta las resonancias con el pasado, pero sobre todo cómo la ciencia ficción se “hace visible”, es decir, considerar la ciencia ficción como una red de interconexiones que acumula motivos, temas e imágenes entre sus obras a través de la historia (Rieder 2010: 199).

La ciencia ficción responde a los cambios científicos y tecnológicos, evolucionando de forma rápida con los cambios de la vida cotidiana, mostrando interés por los mismos y por su impacto en la sociedad. Por esto, son muchos los autores que identifican la ciencia ficción como la literatura del cambio (Gunn 2002, Broderick 2005, Roberts 2006), lo cual enlaza el género con el presente y también con las posibilidades del futuro. Luckhurst defiende que la ciencia ficción está en constante diálogo con la modernidad de las sociedades “tecnológicamente saturadas” (2005: 3). Los textos de ciencia ficción tienen características reconocibles: motivos e iconos, el uso particular del lenguaje, e incluso temáticas recurrentes. Todos los géneros tienen patrones predecibles, aunque en este caso los lectores y fans de la ciencia ficción esperan ciertas características que consideran esenciales en esta literatura. La ciencia ficción mantiene sus referentes, los denominados mega-textos, que dieron forma inicial a la ciencia ficción. Damien Broderick acuñó el término *science fiction megatext* refiriéndose al legado de la ciencia ficción que se va manteniendo en sus obras históricamente (2005: 61). A partir de los relatos que iniciaron el género, la ciencia ficción va añadiendo nuevos elementos y

modificándose en el tiempo. Sus imágenes y motivos no pertenecen a un solo autor, sino que son compartidos y reinventados, sirviendo de crítica para el análisis histórico del género. Su evolución cronológica está fuertemente vinculada con los cambios tecnológicos de cada época, pero además su influencia sociocultural ha aumentado exponencialmente en el tiempo al introducirse en la cultura popular y florecer en diferentes medios culturales como el cine y los cómics, estando la ciencia ficción poderosamente influida por las técnicas cinematográficas (Latham 2014: 6). Precisamente por su impacto social y por la rapidez de cambio que la ciencia ficción experimenta, Brian Attebery ha reformulado la idea de mega-texto con la idea de que los argumentos de ciencia ficción se estructuran más bien como parábolas, que no son estáticas, sino que contienen movimiento y son fluidas (Vint 2014: 62-63). La idea supone que las narrativas se nutren de ideas compartidas para realizar un arco en el cual se abren a la creatividad y el uso de nuevos materiales. Los lectores suelen estar familiarizados con los contenidos previos, pero cada lectura es independiente y a la vez aporta nuevas técnicas, nuevas características estéticas, nuevos motivos y argumentos a la red de textos de ciencia ficción.

Precisamente a partir de la modificación de elementos previos y la innovación se da la nueva nomenclatura narrativa denominada “ficción especulativa” (*speculative fiction*). Este tipo de narrativa desdibuja los límites entre ciencia ficción y otros géneros narrativos. En palabras de Sherryl Vint:

Speculative fiction is a way of conceiving of science fiction that encourages examination of the irrational and affective dimensions of experience as well as logical extrapolation. Like the postmodern culture with which it emerged, speculative fiction critiques and rethinks the discourses by which we understand commonplace reality. It is thus not merely a fiction about the difference between the fictional world and our own, but one in which the ontology of “reality” itself is unstable. (2014, 90)

Vint alude a la visión de Gary K. Wolfe por la que la ciencia ficción está expuesta a una evaporación de género (*genre evaporation*), ya que cada vez es más difícil delimitar qué

es y qué no es ciencia ficción, viendo que el género influye en una gran cantidad de productos culturales (Vint 2014: 163-164).

Otra distinción importante que parte desde dentro de la ciencia ficción es la de “ciencia ficción dura” y “blanda”, respectivamente (*hard science fiction* y *soft science fiction*). Esta distinción parte de los propios fans y se centra en la parte científica de la obra: un texto se considerará *Hard SF* en tanto que sus descripciones deriven de una sólida base científica, mientras que la ciencia en *Soft SF* es más inventiva y de más difícil explicación. Para Adam Roberts, la ciencia ficción se entiende mejor sin binarios, como una ficción tecnológica en tanto que se enmarca en el discurso de la ciencia y la tecnología (Roberts 2006: 18). Para la autora Sherryl Vint, la ciencia ficción está en constante lucha con los descubrimientos científicos y tecnológicos por lo que representan social y filosóficamente. El género parte de la ciencia, pero se centra en gran medida en nuestras percepciones sobre la misma y cómo los nuevos descubrimientos cambian nuestro entorno (Vint 2014: 4).

Dentro de la ciencia ficción, Brooks Landon considera que los textos podrían categorizarse a través de dos términos no exentos de controversia: la extrapolación y la especulación. Estos términos no se encuentran en las enciclopedias de ciencia ficción y los autores los utilizan de distintas formas; aun así, parecen representar dos patrones de pensamiento en la historia de la ciencia ficción. La extrapolación se entendería como un tipo de narrativa cuya ciencia y tecnología es plausible en el mundo real, mientras que la especulación trataría narrativas más imaginativas por presentar nuevas ideas que – aunque no imposibles – contienen una alta ficcionalidad, por ejemplo, una inteligencia artificial frente a un contacto alienígena (Landon 2014: 24). Además, Landon considera que el conocimiento del lector sobre los mega-textos de la ciencia ficción es esencial para el funcionamiento de ambos tipos de narrativa (27).

Arthur B. Evans impconsidera que la literatura de ciencia ficción se ha estudiado históricamente en tres vertientes que difieren en su enfoque metodológico: temático-autorial, semiótico, y sociológico (Evans 2014: 47). Para Evans ninguna de estas metodologías es completa, pero en conjunto representan un buen punto de partida para

entender la ciencia ficción. La vertiente temático-autorial da importancia a la descripción sobre la estructura formal o el contexto social de la obra, obviando los distintos “subgéneros” de la ciencia ficción. El enfoque semiótico se centra en la estructura narrativa y la interacción de los lectores con el texto, aunque tiende a ser sincrónica. La categoría sociológica se centra en el crecimiento de la ciencia ficción y su manifestación en tendencias socio-históricas, explorando un tipo concreto de ciencia ficción, o el lugar de la ciencia ficción en la sociedad. Es este último punto el que puede llegar a comportar un mayor interés en nuestro estudio, ya que puede ayudar a delimitar cómo la ciencia ficción refleja el impacto de las nuevas tecnologías en la subjetividad humana y cómo se ve influida por las ideologías del momento. (49)

Según Adam Roberts, la ciencia ficción puede entenderse desde una perspectiva socio-histórica, dividiéndose en tres categorías temáticas que han sido centrales al género desde sus orígenes: viajes espaciales, tecnología y viajes en el tiempo (Roberts 2006: vii). Aunque esta categorización no deja de ser reduccionista, Roberts parte de la literatura del siglo XVI, donde los motivos que se han considerado proto-ciencia ficción por los académicos eran mucho más reducidos que en el presente, considerando que la literatura actual ha evolucionado a partir de estas tres vertientes. Así lo argumenta en la introducción a su *The History of Science Fiction* (2006):

We may take the form as commencing with the interplanetary *voyages extraordinaires* of the Ancient Greek novel; we may then trace the development of these ideas through seventeenth-century works such as Kepler’s *Somnium* (1634), Godwin’s *The Man in the Moone, or a Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger* (1638) and Cyrano de Bergerac’s *Voyage a la lune* (1655). From this period it is possible to identify an effectively unbroken line of continual textual production in the science-fictional mode. (ix)

Roberts considera que la ciencia ficción tiene un vínculo importante con la religión en Europa, ya que fue tomando su forma a partir de la reforma protestante. La religión católica no veía con buenos ojos explorar la posibilidad de mundos paralelos o múltiples aun tratándose de ficción. Sin embargo, el protestantismo tenía mayor vinculación a la

ciencia ficción en sus enigmas fundamentales, entre otros. Para el crítico, el misticismo y la magia en torno a la religión católica fueron esenciales para la evolución de la literatura fantástica, mientras que el pragmatismo protestante es responsable de la evolución de la ciencia ficción (Roberts 2006: 19).

A pesar de los múltiples intentos por definir la ciencia ficción, no existe un consenso unánime, más allá de la consideración de que la ciencia ficción es una forma de discurso cultural, que parte de una perspectiva distinta de la del mundo real (Roberts 2006: 2); además, el grado de diferenciación implica habitualmente desarrollo tecnológico. La naturaleza de esta diferenciación es más difícil de categorizar. Su importancia reside en la acreditación lógica de los fenómenos que tienen lugar (ya sean viajes espaciales o temporales, etc.) a partir de una base científica que los explique y no sean fruto de magia o fantasía. Del mismo modo, delimitar cuáles son los orígenes de la ciencia ficción tampoco está exento de complicaciones. Para Gunn, los avances tecnológicos y la curiosidad científica del siglo XVIII deben considerarse precursores de la ciencia ficción: “science and technology created social change, and the awareness of social change created science fiction” (Gunn 2002: iv). Su aparición es consecuencia del cambio y, a su vez, generadora de cambios.

1.2. Una aproximación histórica a los textos de ciencia ficción

La historia de la ciencia ficción no es muy diferente de la de otros géneros si consideramos su evolución a partir de una serie de rasgos y características prototípicos en la literatura más temprana. Mucho se ha escrito sobre la aparición del género y su consecuente evolución y, a pesar de que los académicos consideran como referencia momentos cruciales en los cuales el género se consolidó, para la mayoría de estudiosos es innegable que se pueden encontrar elementos que a día de hoy se consideran precursores de la ciencia ficción en obras tan antiguas como la *Historia Verdadera* de Luciano de Samósata en el siglo II d.C. Esta aproximación cronológica se centrará en gran medida, para la

literatura hasta el siglo XIX, en el exhaustivo estudio de Adam Roberts *The History of Science Fiction* (2006), cuya aportación al estudio de la historia del género se ve respaldada en la contribución de Brian Stableford a *The Cambridge Companion to Science Fiction* editado en 2003 por Edward James y Farah Mendhleson, así como también por el primer volumen de *Road to Science Fiction*, editado por James Gunn en 2002. Todos ellos argumentan con precisión y múltiples ejemplos cómo el género se fue desarrollando hasta consolidarse como uno de los más prolíficos y actualmente más populares.

1.2.1. La ciencia ficción temprana

Como Roberts argumenta, la mayoría de novelas de la Antigüedad que se conservan tienen elementos fantásticos. Para el autor, la ciencia ficción en sus orígenes debe considerarse como otra forma de fantasía, una que incluye elementos tecnológicos en lugar de sobrenaturales (Roberts 2006: x). Uno de los tropos más antiguos que Roberts relaciona con la ciencia ficción es el de los “viajes extraordinarios” (*voyages extraordinaires*) que comenzaron a escribirse en la antigua Grecia. La *Odisea* de Homero es uno de los ejemplos más antiguos, datada alrededor del siglo VII a. C. No todas las narrativas de viajes extraordinarios podrían categorizarse como ciencia ficción, pero los críticos suelen centrarse en las narrativas de viajes a la Luna y al espacio. Las ideas antiguas sobre el cosmos fueron evolucionando a partir de los descubrimientos astronómicos, con lo cual los textos que tratan los viajes espaciales varían desde concepciones teológicas del sistema solar hasta ideas científicas. Aquí Roberts hace un inciso ya que, para los antiguos griegos, así como para otras civilizaciones posteriores, la Luna e incluso el Sol se encontraban en el cielo del mismo modo que las nubes o los pájaros, creyendo posible llegar hasta ellos con facilidad (2006: 24). Estos relatos tendrían rasgos prototípicos de la ciencia ficción, ya que se centran en la materialidad y en la especulación de hacer posible un viaje hasta ellos. Sin embargo, los viajes al cosmos, a

las estrellas, se relacionaban con lo divino y, con ello, la espiritualidad y lo sobrenatural. Es por tanto una característica de la ciencia ficción más temprana que los viajes espaciales solo se consideran precursores del género cuando están conectados a discursos prácticos y materiales. Ejemplos de viajes extraordinarios espaciales se encuentran en diversos géneros, como por ejemplo la tragedia de Eurípides *Bellerophontes*, producida alrededor del año 430 a. C. y también la sátira *Peace* de Aristófanes, del 421 a. C. También se encuentran elementos de ciencia ficción en la poesía y en el discurso filosófico; sin embargo, el género más fructífero para el desarrollo de la ciencia ficción – por lo menos hasta el siglo XX – ha sido la novela.

El autor e historiador griego Plutarco escribió obras que pueden considerarse precursoras de la ciencia ficción, amalgamando la especulación científica y el discurso fantástico (2006: 25). Su obra *On the Face Apparent in the Circle of the Moon* data del año 80 d.C. y habla de posibles explicaciones para los cráteres visibles en la Luna. Pero sin duda el autor Luciano de Samósata suele ser considerado el primer autor de ciencia ficción, en gran medida por la prevalencia de la novela en el género. El autor de origen sirio afincado en Grecia escribió la obra *Historia Verdadera* en el siglo II d.C. entre los años 160 y 180. Se trata de un relato repleto de humor que narra distintas aventuras por mar, entre las cuales se incluye un viaje accidental a la Luna y, a pesar de que Roberts considera que existieron textos anteriores que podrían tener una temática similar, éste es el primero que se conserva íntegro. Samósata escribió una obra en la que introducía al lector en un mundo ficticio, anunciando desde su inicio que lo que iban a leer era falso. A pesar de que críticos como Griffiths (Roberts 2006: 28) consideran que esta inverosimilitud contrasta con la intención de autenticidad que se atribuye a la ciencia ficción, la mayoría de críticos considera que el tono paródico de la obra no ensombrece la precisión de sus conocimientos científicos en campos como la zoología o la astronomía. Además, críticos como Fredericks apuntan al extrañamiento cognitivo del relato como punto crucial para atribuir a la *Historia Verdadera* la cualidad de proto-ciencia ficción.

Roberts argumenta que a partir del año 400 d.C. se puede establecer un lapso de mil años en la evolución de la ciencia ficción y atribuye este impás a la influencia religiosa

en las narrativas, aun siendo estas sobre viajes extraordinarios y acontecimientos sobrenaturales. Cita como ejemplo conocido la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, fechada en los inicios del siglo XIV. De la misma forma, la magia y los elementos sobrenaturales dieron forma a los romances de caballería del siglo XII. La literatura en general se modeló a partir de la importancia social de la religión hasta el Renacimiento, cuando la ciencia comenzó a tener también un papel relevante en la sociedad.

El año 1600 se considera una fecha clave para la ciencia ficción. En ese año la Inquisición romana quemó en la hoguera a Giordano Bruno por sus teorías sobre un universo infinito y repleto de mundos. Con él se iniciaría una época marcada por los descubrimientos científicos y la curiosidad por el espacio exterior. Muchos críticos coinciden con la idea de que fueron los descubrimientos de Nicolás Copérnico – y en particular su teoría heliocéntrica – los que iniciaron una nueva corriente de ciencia ficción en la literatura. Así como los antiguos griegos relacionaban los viajes espaciales con una búsqueda espiritual y centrada en lo divino, las nuevas teorías sobre el cosmos concedían su apertura al terreno de lo material y por tanto su exploración secular en las narrativas de la época. Es aquí donde Roberts ve una mayor distinción entre las narrativas católicas y las protestantes, algo más abiertas a los cambios científicos de la época (2006: 41). Como se mencionó anteriormente, Roberts atribuye la contribución del catolicismo al desarrollo de la fantasía a través de la magia y del misterio, mientras que el protestantismo se ocupó más de la ciencia y la tecnología y, por tanto, del desarrollo de la ciencia ficción.

El hecho de que el avance científico se reflejara en la literatura no implica que la religión dejase de influir en ella. Ambas se entrelazan en multitud de obras, sobre todo por las nuevas preguntas existenciales que planteaba la ciencia del momento. Ejemplos de estos nuevos planteamientos pueden encontrarse en obras como *The Man in the Moone* (1638) de Francis Godwin, obispo anglicano de Hereford, donde el protagonista viaja a la Luna y descubre que sus habitantes son también fruto de la creación divina. La obra cómica de Cyrano de Bergerac *L'Autre Monde ou les Etates et Empires dans la Lune* (1657) también narra un viaje a la Luna en el cual el protagonista encuentra un personaje

bíblico que le explica que la Luna es el paraíso terrestre. A pesar del tono burlón de la obra, Roberts considera que se pueden ver reflejadas las ansiedades de la ciencia ficción temprana sobre la creación del universo, que se han mantenido acompañan en el género hasta la actualidad.

Las teorizaciones sobre el cosmos dieron cabida por primera vez al “Otro” extraterrestre. Los seres alienígenas representan la alteridad más esencial, ya que proporcionan una distinción radical con respecto al humano. Además, la magnitud del cosmos explicado por Copérnico abriría las posibilidades sobre nuevas realidades y nuevos espacios de interacción con el Otro. Es precisamente la grandiosidad del universo a lo que Roberts atribuye un carácter central en la ciencia ficción ya que, en su magnitud, es responsable del “sentimiento de asombro” (*sense of wonder*) que identifica el género: la inmensidad del universo inquieta y a la vez fascina al ser humano (2006: 40). Este sentimiento, aun siendo comparable a la expresión de lo Sublime en narrativas religiosas, nace por primera vez con la noción de que el cosmos se abre a la exploración física a partir del siglo XVII, lo cual habría sido impensable hasta entonces.

La narrativa a finales del siglo XVI e inicios del XVII se centra en el romance clásico, que Roberts considera una denominación tradicional para los relatos caballerescos, de amor cortés y cruzadas y que toman prestados los motivos y temáticas de la novela griega antigua. La novela floreció en el siglo XVII y según Roberts, la Reforma religiosa llevó a la separación del protestantismo y el catolicismo, contribuyendo a la distinción de la ciencia ficción y otros géneros como la fantasía (2006: 42). Una de las obras que evidencia esta separación es el *Somnium* de Johann Kepler, escrita en 1600 y publicada en 1634. En esta breve obra, Kepler describe un viaje a la Luna, ofreciendo a la par datos científicos sobre lo que se podría encontrar. La mezcla de elementos fantásticos grotescos y ciencia supone un problema de denominación, pero Roberts argumenta que es precisamente la tensión entre elementos fantásticos y ciencia documentada lo que desarrolla la ciencia ficción como género aparte de la fantasía (42).

Las obras sobre viajes espaciales son abundantes en el siglo XVII. Un ejemplo temprano es la única obra del poeta italiano Gianbattista Marino que se considera ciencia

ficción: *L'Adone* (1622). El autor muestra la Luna como un planeta habitado similar a la Tierra, desvinculándola de la mitología y del terreno religioso. Cabe destacar de este periodo la presencia de mujeres escritoras, a pesar de no ser muchas y no ser tan conocidas como sus contemporáneos. La obra de la británica Margaret Cavendish *The Blazing World* (1666) es también un ejemplo de viaje interplanetario en el que los protagonistas llegan a un planeta habitado y desconocido a través del Polo Norte. La obra se considera un experimento utópico ya que la protagonista de la novela, influida por los acontecimientos en el nuevo planeta, vuelve a la Tierra con la intención de conquistarla y crear una utopía terrestre. Uno de los autores más conocidos en cuanto a viajes espaciales es el ya mencionado Cyrano de Bergerac. El autor francés escribió a lo largo del siglo XVII, aunque sus obras fueron publicadas de forma póstuma. Uno de los rasgos principales de su obra, y fundamentales para el desarrollo de la ciencia ficción, es su insistencia en la pluralidad de los mundos. Este interés no es exclusivo de la obra de Bergerac, sino que para Roberts refleja el interés de la época por esclarecer los misterios religiosos sobre la creación del universo, más incluso que sobre la curiosidad científica (2006: IX).

Otra de las temáticas más relevantes del siglo XVII es la utopía, tendencia iniciada con la obra de Thomas More *Utopia* (1516), en la cual el protagonista viaja a una isla imaginaria llamada Utopía donde la sociedad es un mecanismo bien engranado y funciona a la perfección, a pesar de no atenerse a todas las normas y buenas costumbres de una sociedad civilizada. La utopía se desvincula de los viajes extraordinarios en tanto que explora territorios terrestres. Aun así, se cumple también la sensación de alteridad al enfrentarse a diferentes visiones de humanidad y sociedad. Francis Bacon escribió la obra utópica que para algunos críticos representa la primera obra de ciencia ficción moderna: *New Atlantis: A Work Unfinished* (1627), la cual contiene ficción especulativa y alude a inventos posteriores como submarinos y autómatas. Sin embargo, Roberts considera que la obra es fragmentaria e incompleta, su segunda parte siendo solo una lista inacabada a la muerte del autor (Robert 2006: 55). Otro autor destacable es el francés Gabriel de Foigny, en este caso por la novedad de sus obras. En *La Terre Australe connue, c'est-a-*

dire les Aventures de Jacques Sadeur dans la Decouverte et le Voyage de la Terre Australe (1676), Foigny representa a los australianos como criaturas hermafroditas libres de pecado original, lo cual fue muy criticado al atribuírseles un origen paralelo al bíblico. Para Roberts, esto podría considerarse una alteridad religiosa, una tierra aliena fuera de la influencia religiosa europea. Foigny no fue el único en ubicar sus utopías al otro lado del globo. Joseph Hall, Thomas Killigrew o Nicolas Edme Restif de la Bretonne fueron autores que ubicaron en Australia sus particulares visiones de otras sociedades. La búsqueda de nuevas formas de vivir en la Tierra también llevó a los autores a indagar más allá de la superficie: la exploración de mundos subterráneos también se inició en esta época, desarrollándose más adelante en las novelas de autores tan relevantes en la ciencia ficción como Jules Verne.

Una de las características de las novelas utópicas es que revelan las carencias de la propia sociedad en contraste con otra totalmente distinta. Estos relatos se dan en mundos ficticios precisamente porque el distanciamiento espacial hace posibles unas condiciones que no se darían en una sociedad real. Es por esto que muchos autores comenzaron a utilizar el distanciamiento temporal, imaginando sus utopías en el futuro. Así, además de mantener la centralidad terrestre, se añade la posibilidad de cambios esenciales para mejorar la propia sociedad a través del tiempo. Los dos ejemplos más tempranos de ciencia ficción futurista son *Aulicus: His Dream of the King's Second Coming to London* (1644) del británico Francis Cheynell y *Epigone, histoire du siecle futur* (1659) del autor francés Jacques Guttin. A pesar de que los relatos futuristas han existido desde la Antigüedad, estos son los primeros relatos seculares conocidos y con ellos el terreno del viaje extraordinario en el espacio da pie a la nueva categoría del viaje extraordinario en el tiempo.

Para Roberts, el hecho de que la ciencia se volviera más empírica y menos especulativa en el siglo XVII reforzó la ciencia ficción, siendo René Descartes una figura central en los avances del pensamiento científico de la época que influyó directamente en la ciencia ficción (Roberts 2006: 60). La renovación científica acababa prácticamente de iniciarse y continuaría en el siglo XVIII con la Ilustración y su acercamiento a las ciencias

y la filosofía, en paralelo a su rechazo de los mitos y supersticiones religiosas del pasado, a pesar de que las narrativas religiosas han coexistido históricamente con las seculares hasta día de hoy. La comunidad científica del Renacimiento aceptó de forma material la creencia en la existencia de otros mundos y la teoría heliocéntrica se daba más que por sentada. Isaac Newton es considerado uno de los científicos más relevantes de la historia de Occidente y fue parte activa de esta renovación en un periodo de rápido desarrollo. Newton inspiró a muchos poetas a elaborar poesía científica y sus autores se encuentran en los márgenes de la evolución de la ciencia ficción; y así como Newton sentía curiosidad por la alquimia – la cual podría considerarse antagónica a la ciencia – los poetas “newtonianos” también reflejaron esta magia en sus creaciones. Este tipo de poesía continuó hasta bien entrado el siglo XIX, pero Roberts argumenta que tuvo escasa influencia en el desarrollo de la ciencia ficción posterior (2006: 67).

Uno de los motivos históricos que sí tuvo gran importancia en la evolución del género fue la exploración imperialista de la época, con dos obras clave. La primera – y una de las más famosas del siglo XVIII - es *Gulliver's Travels*, escrita por Jonathan Swift en 1726. La obra narra en primera persona los *voyages extraordinaires* de Lemuel Gulliver. A pesar de que críticos como Bryan Aldiss consideren que este texto no puede considerarse ciencia ficción por su incuestionable sátira social, Roberts considera que la ciencia ficción y la sátira no son mutuamente excluyentes y que existe suficiente especulación en la obra como para considerarla dentro de la tradición del género. Roberts cita a Kingsley Amis, quien pone en cuestión la pertenencia de la obra al género de ciencia ficción, ya que no hay ciencia o tecnología, y al crítico Terry Eagleton por su consideración de que los viajes del protagonista son en realidad exploraciones de su subconsciente (2006: 69). Aun así, Roberts defiende que el libro trata en todas sus partes sobre la ciencia y sus representaciones, lo cual es en última instancia la definición de ciencia ficción.

La segunda obra que influyó en gran medida en el desarrollo de la ciencia ficción viene de una de las figuras más prominentes de la Ilustración: el escritor y filósofo François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire. Su obra *Micromégas* – escrita en

1730 y publicada en 1750 – posee evidentes características de ciencia ficción; en este relato un extraterrestre gigante llega a la Tierra desde la estrella Sirius y debate con algunos filósofos sobre temas científicos y también metafísicos. El alienígena se da cuenta de que los humanos saben mucho de ciencia, pero tienen más problemas para explicar la complejidad de la naturaleza humana. A pesar de que la trama recuerda a *Gulliver's Travels* en su uso de gigantes y seres diminutos, esta es la primera obra que acerca al alienígena a la Tierra; el gigante Micromégas es quien realiza el *voyage extraordinaire* como hiciera Gulliver en la obra de Swift. Roberts considera este dato crucial ya que la perspectiva del alienígena gigante es que los humanos son físicamente insignificantes y esto se hace todavía más evidente teniendo en cuenta la magnitud del universo; de ahí parte la sátira de Voltaire en esta obra: la Tierra ya no es el centro del cosmos y los problemas humanos parecen absurdos en la inmensidad del universo.

Estas obras son las más prominentes, pero existen muchas otras dedicadas a viajes exploratorios, territorios descubiertos e incluso conquistados. A su vez, las narrativas de viajes al centro de la Tierra y viajes interplanetarios se mantuvieron en esta época, siendo la Luna un lugar central de exploración para los relatos de ciencia ficción. Esta última, sin embargo, dejó de percibirse como un lugar habitable o explorable gracias a los descubrimientos astronómicos de la época, los cuales mostraron que carecía de atmósfera. A pesar de que los relatos de colonización de la Luna habitada se mantuvieron vivos en la literatura, sobre todo aquellos de carácter cómico-satírico, las observaciones materiales del satélite en el siglo XVIII le quitaron en gran medida la magia y el misterio de lo desconocido.

La ciencia ficción floreció en diversos países europeos en el siglo XVIII, pero los dos más destacados según Roberts fueron la Gran Bretaña protestante y la Francia católica. Uno de los motivos principales es que ambos países contaban con un gran avance científico y tecnológico, además del hecho de que ambos habían pasado por reformas religiosas importantes. Sin embargo, a finales de siglo se ve una distinción notoria entre la literatura de ambas naciones y es que en Gran Bretaña la ciencia ficción sufre un impasse con la creciente popularidad de la novela gótica. El gótico es un subgénero de la

fantasía, aunque algunos historiadores y críticos como Bryan Aldiss argumentan que la ciencia ficción comenzó a definirse a través del gótico. El inicio de este movimiento se data en 1764 con la aparición de la novela de Horace Walpole *The Castle of Otranto*. Los relatos góticos normalmente presentan elementos sobrenaturales, a veces racionalizados, misterios y suspense o también locura y terror. Las localizaciones suelen ser distantes e inaccesibles, castillos, monasterios y suele haber cementerios en muchas obras. Mientras que sus protagonistas femeninas son jóvenes inocentes y atemorizadas, los hombres suelen tratar con entes malignos o demoníacos. Para Roberts, el gótico suele ser irracional y mágico (Roberts 2006: 81), con lo cual no se acerca a la ciencia ficción, sino que es otra versión del relato mágico inspirado por el catolicismo, pero con un tono sombrío y gran popularidad. A la vez que el gótico florecía en Gran Bretaña, la ciencia ficción con tintes utópicos proliferaba clandestinamente en Francia a raíz del descontento con el antiguo régimen político, imaginando futuros prósperos alternativos al régimen y convirtiéndose en el tema central de la ciencia ficción francesa en el siglo XVIII. Con el estallido de la Revolución Francesa, la ficción futurista adquirió un papel central en el género a finales de siglo.

Como puede observarse, los motivos de ciencia ficción han estado presentes desde los orígenes de la literatura. Los relatos de exploración del cosmos y de realidades alternativas se iniciaron a partir de las inquietudes sociales de las distintas épocas sobre la intervención divina en la creación de otros mundos; a la vez que estos textos se fueron desarrollando aparecieron otros centrados en la especulación científica y el progreso – las utopías – reflejando un interés por conseguir cambios sociales que mejoraran la vida humana. Estos motivos centrales fueron desarrollando la ciencia ficción y sus diferentes temáticas hasta consolidarse en el siglo XIX como género literario aparte.

1.2.2. Frankenstein, el boom tecnológico del siglo XIX y la ciencia ficción

El siglo XIX contempló el nacimiento de la electroquímica, con figuras tales como Galvani, Watt, Volta y Ohm experimentando con la naturaleza de los materiales. Se

iniciaba entonces una era en la cual la electricidad se presentaba como elemento fundamental para entender la vida. De ahí que relatos como el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) se consideren el punto de partida para la ciencia ficción moderna y a su vez sea una de las novelas más controvertidas para los críticos de ciencia ficción, quienes no logran un acuerdo sobre su participación en el género. Para James Gunn, la obra de Shelley debería considerarse como la primera novela que muestra las características principales de la ciencia ficción en relación a los avances de la época:

[T]he new developments in biological science and the invention of the Gothic novel—combined with discoveries in electricity, particularly the creation of an electric current by Alessandro Volta, came together in the imagination of a twenty-year-old woman to produce what was if not the first science-fiction novel (as some scholars contend) at least the first novel that showed what a science-fiction novel might be. That novel was Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818). (Gunn 2002: 146)

Gunn se apoya también en la consideración de autores como Sam Moskowitz, quien atribuye a Shelley el título de la “fundadora” del género (Gunn 2002: 186) o Brian Aldiss, cuya creencia en *Billion Year Spree*, y más adelante en su revisión *Trillion Year Spree*, es que la ciencia ficción se enmarca en el gótico y el post-gótico (Gunn 2002: 147). Según Aldiss, el trabajo de Mary Shelley representa la ruptura con la ciencia obsoleta del pasado. A pesar de que comprensiblemente la autora no puede probar cómo se reanima un cuerpo inerte, Shelley sí consigue sumergir al lector en el *sense of wonder* imprescindible para la ciencia ficción, suspendiendo la “incredulidad” (*disbelief*) del lector de modo que la reanimación de la criatura no se interprete como mágica sino como posibilidad científica (Aldiss 1988: 55).

Gunn comparte la visión de Aldiss sobre la influencia de la novela gótica en la ciencia ficción temprana, en el sentido de que ambas exploran misterios que la humanidad tal vez debería dejar inexplorados, pero Gunn asume que esta no es la filosofía central de la ciencia ficción. Es evidente, sin embargo, tanto para Gunn como para la mayoría de críticos del género, que la contribución de Shelley es muy relevante para la construcción del género, del mismo modo que la ficción gótica de Edgar Allan Poe también da forma

a la ciencia ficción (Gunn 2002: 187). Muchos de los relatos cortos de Poe contienen un conocimiento singular sobre la naturaleza del cambio, con narradores obsesionados por explicar racionalmente sus experiencias mientras se origina su gradual descenso hacia la locura por motivos habitualmente inexplicables, oscuros y/o místicos. Gunn considera el equilibrio entre explicación racional y ambivalencia hacia lo inexplicable como característica principal de la ciencia ficción en el siglo XX.

Edward James y Farah Mendlesohn coinciden en *The Cambridge Companion to Science Fiction* en que *Frankenstein* se sumerge en las convenciones del gótico en cuanto a su atmósfera oscura e inquietante, más cercana al horror gótico. Estas características podrían definirse en esencia antagónicas a la ciencia ficción según los autores (2003: 17), si bien existe un subgénero de ciencia ficción gótica en el cual la obra de Shelley sería precursora para críticos como John Clute y Nichols, quienes suponen en Shelley un interés por reflejar las ansiedades en torno a futuro incierto crecientemente centrado en la tecnología (Clute et al 2018b).

Así, James y Mendlesohn consideran que la evolución de la ciencia ficción como modo de escritura no dio sino pequeños atisbos de un posible futuro hasta finales de siglo (2003: 18), con lo cual títulos tales como *Frankenstein* o textos inspirados en ella, véase como ejemplo *The Mummy! A Tale of the Twenty-Second Century* escrita por Jane Webb Loudon en 1827, son solo precursores de los cambios por venir, pero no forman parte de ellos. En cambio, los autores señalan lo que consideran fábulas morales, los relatos de H. G Wells *The Island of Dr Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897) y *The War of the Worlds* (1898) como estandartes de la ciencia ficción temprana por sus mecanismos narrativos de plausibilidad (2003: 25). Estas narrativas a su vez aportaron un gran número de imitaciones que sí podrían considerarse ciencia ficción temprana.

Durante el siglo XIX se dieron rápidos avances científicos y tecnológicos en Europa y socialmente crecía la percepción de que el futuro sería muy distinto, lo cual dio inicio a la ficción futurista. Los nuevos relatos no contemplaban los cambios sociales desde una sola perspectiva, sino que las narrativas optimistas sobre el progreso humano coexistían con las de corte más negativo y pesimista. La popularidad creciente de la

ciencia ficción en Europa también se dio en los Estados Unidos, con autores tales como Edgar Allan Poe, que para muchos críticos está entre los fundadores de la *scientifiction*¹ junto con Verne y Wells. La expansión colonialista e imperialista del siglo propició un escenario en el que el público se interesaba por narrativas de exploración, tanto de ficción como de no ficción. Esto incrementó la aparición de relatos sobre razas perdidas, mundos perdidos e incluso viajes al pasado remoto (Rieder 2009: 27-28).

Rogert Luckhurst a su vez argumenta que la ciencia ficción como género distintivo solo fue posible a la entrada del siglo XX, siendo además los textos anteriores a 1880 complejas fusiones de géneros populares que podrían tener características de ciencia ficción, pero no deberían incorporarse dentro de su corpus. Luckhurst considera que el género cobra su identidad a partir de la extensión general de la alfabetización y la educación primaria, además de la creación de las instituciones científicas y técnicas con profesionales cualificados a raíz de la innovación tecnológica (2005: 16). En esto coincide con Evans, quien considera que la tradición literaria de la ciencia ficción actual comienza con los *voyages extraordinaires* de Verne y los *scientific romances* de Wells (Evans 2009: 13), pero que atribuye el desarrollo de la ciencia ficción a la Revolución Industrial y los cambios sociales que trajo consigo, los cuales considera parcialmente alienantes (Luckhurst 2005: 16). La creciente alfabetización fue promovida en el Reino Unido por la Ley Educativa de 1870, a la vez que las bibliotecas públicas ya presentes en el siglo XVIII atrajeron el interés del público general por la prensa escrita y contribuyeron a disparar la publicación de novelas en las últimas décadas del siglo. Muchas publicaciones eran de baja calidad literaria ya que muchos autores consideraban la estrategia de ventas por encima de otras cuestiones (Aldiss 1988: 169) pero este boom novelístico también conllevó la apertura hacia nuevos temas y argumentos. Aun así, entre los años 1870 y el cambio de siglo se da poca innovación temática en el género y sin embargo resurgen las novelas sobre el retorno a lo salvaje para escapar de las crecientes urbes, así como relatos

¹ Término acuñado por Hugo Gernsback en el primer número de su revista *Amazing Stories* (1926:3) para designar el uso de la ciencia detallada para dar mayor verosimilitud a los relatos de ciencia ficción.

de guerra que también servían como vía de escape de la realidad cotidiana, por lo menos hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914.

Cabe decir que Roger Luckhurst admite un posible consenso sobre la cualidad introductora de la obra de Shelley a las implicaciones humanas de los experimentos científicos, pero a la vez considera que la obra, así como sus contemporáneas, se arraiga en la cualidad mitopoética atribuible a un proto-estadio del género en el que el interés por lo sobrenatural supera la ansiedad por el desarrollo tecnológico (Luckhurst 2005: 16, 29). Este interés es corroborado también por Adam Roberts, quien no descarta que la pseudo-ciencia inherente a estas obras pueda formar parte del género en una subcategoría que él denomina “ciencia ficción mística” (*mystical science fiction*):

[T]he later years of the nineteenth century saw a remarkable increase in interest in psychical and supernatural affairs, with special interest in telepathy, ‘spirit rapping’ (communicating with ghosts at seances by means of tapping on the tabletop), ghostly apparition and reincarnation: a set of beliefs often dignified by scientific pseudo-explanation and often endorsed by respectable scientists. Taken in the broader context of the development of SF, this blurring of the boundary between the mystic and the material can be seen as a determining dialectic for the genre itself. It ought not, therefore, surprise us that so much late nineteenth century science fiction straddled precisely this boundary. (Roberts 2006: 115)

La pretensión de clasificar una obra o autor dentro de un género literario concreto prueba ser como mínimo compleja. Incluso uno de los autores considerados precursores en el género de la ciencia ficción como es Jules Verne tiene algunos detractores que consideran que su obra no debería considerarse dentro del género por ser demasiado seria, mientras que la ciencia ficción se considera un género menor y, por lo tanto, la crítica lo considera tradicionalmente como trivial (Roberts 2006: 129). Aun así, Verne y su contemporáneo en lengua inglesa H. G. Wells son mayoritariamente considerados los “padres” de la ciencia ficción moderna por su representación de la modernidad en conflicto con la realidad humana.

1.2.3. El boom de la ciencia ficción en el siglo XX

Desde inicios del siglo XX un número creciente de obras sobre las bondades de la tecnología como ayuda para paliar las carencias del día a día apareció en las revistas y fanzines² de los años 30 y 40, a la vez que otros ejemplos de obras distópicas que se centraban en las amenazas de un mundo crecientemente tecnológico. Durante estas primeras décadas, el número de autores dedicados a la ciencia ficción creció exponencialmente, en gran medida debido a un aumento en el interés por las revistas de ficción tanto por parte de la clase media como de la clase obrera. Triunfan en esta época los relatos de aventuras que transportan al lector a lugares exóticos y misteriosos y también las narraciones sobre inventos y posibles escenarios futuros. El boom de relatos de ciencia ficción no se vio motivado por una explosión creativa – como podría en parte deducirse de las temáticas populares – sino por un crecimiento comercial. Críticos como Farah Mendlesohn defienden esta teoría a partir de la cual se entiende que la ciencia ficción se desarrolla a partir de la intersección con otros géneros de ficción populares en el momento para dar cabida a los gustos de los consumidores (2009: 52).

De hecho, *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009) incluye múltiples ensayos de reconocidos académicos del género que analizan la evolución del mismo teniendo en cuenta los factores sociales que influyeron en su desarrollo. Cabe destacar que los distintos contextos sociales entre Estados Unidos y Europa dieron lugar a diferentes apreciaciones del género. Mientras que las revistas pulp dominaban las primeras décadas de siglo en Estados Unidos hasta la Gran Depresión, autores de reconocido prestigio emergían en Europa – y concretamente Gran Bretaña – y suponían una diferencia crítica importante. En palabras de Michael Elliot y Priscilla Ward:

² Por fanzine se entiende toda revista realizada por amateurs seguidores de un género o artefacto en particular, aunque en el contexto de la ciencia ficción se consideran fanzines las primeras revistas centradas en el género y creadas por aficionados al mismo, algunos de los cuales pasaron con el tiempo a la publicación de revistas de mayor repercusión.

The increasing primacy of the pulps in the late 1920s and early 1930s established a situation in which science fiction was understood rightly to “belong” to the mass audience of the pulps, and writing in the genre consequently came to be seen as a commercial rather than artistic pursuit. The aura of disposability that accompanies magazines and their (admittedly often-deserved) reputation for low literary quality contributed to the growing popular perception in the United States that science fiction was a fundamentally unserious and unliterary endeavor—in stark contrast to critical reception in Britain, where science fiction novels from authors such as H. G. Wells, Aldous Huxley, George Orwell, Katharine Burdekin, and Olaf Stapledon were treated by reviewers and critics as “serious literature” as late as *Nineteen Eighty-Four* in 1949 (and even beyond). (Elliot y Ward 2014: 381)

Otra de las cuestiones más relevantes para entender la ciencia ficción en el siglo XX es su expansión en diferentes medios culturales debido al aumento de su popularidad. Esto también supuso un acercamiento creciente del género a diferentes tipos de audiencia y también la diversificación de motivos e iconos principales dentro del género. Una de las explicaciones más comunes para la popularidad y amplia audiencia de la ciencia ficción en este periodo es el rápido avance tecnológico tras la Segunda Guerra Mundial, el cual incluía la invención de la televisión y el desarrollo de la bomba atómica, entre otros, y que ya se había vaticinado en las revistas pulp entre los años 20 y 30.

1.2.3.1. La evolución de las revistas pulp

John Rieder argumenta que la escritura “consciente” de ciencia ficción se inicia a partir del siglo XX gracias a la apertura temática que se dio en las revistas pulp, la cual a su vez facilitó la aparición de distintas vertientes que acabarían transformándose en diferentes subgéneros de ficción (2009: 31). El término pulp denota un tipo particular de relato que se encuentra en las revistas de la época y que se imprimían en pulpa de madera (de ahí su nombre), que era tan barata como de baja calidad – y por lo tanto de bajo coste – se

consideraba el relato. Es decir, los pulps eran relatos que salían baratos en todos los sentidos. De este modo, gran parte de la sociedad tenía acceso a los pulps.

Cabe destacar también que los pulp no fueron un medio pasajero. La revista *Amazing Stories*, publicada por primera vez en 1926 por Hugo Gernsback, continuó su andadura en la ciencia ficción hasta el año 2005 (Rieder 2009: 23). A pesar de que Gernsback no fue el editor más prolífico, sí que le dio al género un sentido de comunidad que ahora conocemos como “fandom” y fue pionero en establecer los parámetros para debatir cuestiones del género. Si bien la intención del editor era popularizar la ciencia, las narrativas especulativas y de ciencia inventada también tuvieron cabida en sus revistas. Gernsback ya tenía un público fiel que le conocía por una publicación anterior: la revista *Science and Invention* (1913-1931). A partir de ahí fue creando organizaciones de fans, contribuyendo al fandom de la ciencia ficción de tal manera que la World Science Fiction Convention denominó “Hugos” en su honor a los premios otorgados a las obras más votadas por los lectores (James y Mendlesohn 2003: 97). El siglo XX asocia como nunca antes el fenómeno fan a las transformaciones del género, ya que tanto lectores como editores tomaron parte activamente en su desarrollo y evolución.

James y Mendlesohn caracterizan las primeras narrativas de ciencia ficción en las revistas pulp como obras que suelen recurrir a fórmulas, con pobres caracterizaciones y tramas entremezcladas con otros géneros populares (James y Mendlesohn 2003: 34). Según el artículo de Mendlesohn publicado en *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009), el elemento pulp de estas publicaciones – en relación a las obras de poca calidad literaria pero gran popularidad – surgió por las exigencias comerciales de los años 20 y también porque la ciencia ficción toma elementos prestados de distintos géneros que se desarrollaban de forma contemporánea (52). Las tres líneas temáticas básicas de la ciencia ficción en los años 30 fueron la trama de invasión, la de exploración o primer contacto y la trama de invento (o invención). Para Adam Roberts, además, el componente visual de las revistas pulp desde sus orígenes fue tan importante para su popularización como lo fueron sus contenidos:

Magazines placed a striking, bright, four-colour image on their covers to attract the eye of potential purchasers; and the stories inside were illustrated in black-and-white. Although the quality of artists employed varied, especially when judged by representational criteria (some could do realistic-looking people better than others, for instance) it is a mistake to judge the dozens of science fiction artists from this period on these criteria. The achievement of Pulp science fiction art was not representational: it lay in the creation of a wholly original mode of visual representation, highly varied and yet immediately recognisable, that still correlates to SF today. (Roberts 2006: 184)

Es así como la imagen comienza también a ser parte intrínseca de la ciencia ficción, creándose iconos tan populares como el “hombrecillo verde extraterrestre” (*little green man*). En este sentido, los comics no tardaron en acompañar a los pulps en sus relatos urbanos en los que la violencia y la masculinidad tomaban forma de la mano de los superhéroes. Estos superhombres – y unas pocas super-mujeres – fueron tan populares y demandados en la sociedad occidental que se convirtieron en bienes a explotar por la industria del marketing. Sin embargo, estas figuras no carecían de matices. También dentro del volumen *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009) Marek Wasielewski argumenta que la creación de Superman en los años 40 sirvió de molde para la creación de otros superhéroes, condicionando unos motivos esenciales a estas figuras como son el autoritarismo, el culto al cuerpo, la industrialización, la eugenesia y las tecnologías de guerra (62). Para Roberts, la presencia central de los superhéroes de comic se explica más fácilmente a partir de su potencial labor social como “salvadores” de la sociedad:

[T]his vogue expresses in a popular cultural idiom one of the root concerns of science fiction: the role of the saviour and the status of atonement in a modern, scientific post-Copernican cosmos. In other words, the ‘superhero’ trope expressed concerns that, for local, cultural reasons (*angst* at the bloodletting of the Second World War, fear at possible nuclear catastrophe, guilt at increasing material affluence, and uncertainty as to what form a saviour would take to relieve these

worries), reproduced the same cultural anxieties that lay at the origin of science fiction as a genre. (Roberts 2006: 225)

Los años 50 suponen la década clásica – también llamada edad de oro – en la ciencia ficción. Aquí se da el mayor apogeo en la tradición americana de serializar las narrativas, sobre todo en el ámbito literario y cinematográfico. A finales de la década de los 50, la mayoría de revistas pulp habían desaparecido, aunque algunas se habían transformado en comics y las más efectivas sobrevivieron cambiando de medio: pasando a seriales radiofónicos e incluso a películas. Es en esta época cuando nuevos autores tales como John Wyndham y Ray Bradbury – que más adelante serían centrales en la historia del género de ciencia ficción – pasaron de escribir en pulps a hacerse famosos con la novela (Latham 2009: 80). La novela, por su mayor extensión, dio pie a que los autores explorasen las técnicas formales del género con mayor libertad y comenzasen a desprenderse, en parte, de la herencia pulp marcada por las estrategias de venta. Aun así, los comics vivieron su época dorada en esta década y siguieron evolucionando.

A pesar de que las primeras décadas desde su aparición estuvieron marcadas por la centralidad del hombre blanco protagonista, lentamente los comics incorporaron personajes femeninos y de otras razas a la vez que adquirían nuevos niveles de sofisticación narrativa. Mujeres prominentes como la aviadora Amelia Earhart, la actriz Katherine Hepburn y la fotoperiodista documental Dorothea Lange fueron grandes ejemplos de autosuficiencia y empoderamiento femenino en una época – la de entre guerras – en la cual el papel social de la mujer crecía. Las escritoras estaban mejor representadas en publicaciones de género fantástico, pero también los pulp de ciencia ficción contaban con escritoras prolíficas tales como C. L. Moore y Leigh Brackett. El pulp *Weird Stories* fue editado por Dorothy McIwraith desde 1940 hasta su cierre en 1954, publicando un gran número de relatos de autoría femenina (Hobbs 2013). A pesar de ello, los años 40 trajeron de vuelta los valores tradicionales y la visión de la mujer como cuidadora y creadora del hogar. El repertorio temático era mucho más amplio que en décadas pasadas, pero la ciencia ficción siguió siendo un campo mayoritariamente masculino, heterosexual y caucásico.

Volviendo a la cuestión de los superhéroes y superheroínas, estos no tardaron en cambiar de formato y dar el salto a las pantallas – tanto de televisión como de cine – y en las dos últimas décadas del siglo XX llegaron nuevas sofisticaciones con la aparición de la novela gráfica, descendiente del comic, pero conteniendo habitualmente una narrativa completa (Clute et al 2018a). A mediados de los años 80, con la aparición de los ordenadores personales y las consolas de videojuegos, también emergieron otros productos culturales relacionados con el género. La publicidad y el mercado especializado emergió ofertando productos tales como figuras de acción, videojuegos, disfraces y muchos más productos con una sólida temática de ciencia ficción (Roberts 2006: 332).

1.2.3.2. La ciencia ficción en movimiento: cine y televisión

El cine de ciencia ficción contribuyó a elevar el elemento de espectáculo que puede considerarse central al género, en el sentido de ofrecerle al espectador una experiencia estética que incluía el *sense of wonder* de la ciencia ficción literaria, en esencia, el espectador de ciencia ficción se adentraba de forma visible en mundos donde todo quedaba por descubrir. En los años 50 el género se coronó como uno de los más populares entre los espectadores. Y, según Aris Mousoutzani en *The Science Fiction Handbook*, su creciente popularidad se debió en gran medida al cine, aunque otros críticos consideran que la gran pantalla también es responsable de la reputación de la ciencia ficción como género comercial de escaso valor cultural (Hubble y Mousoutzani 2013: 143). A pesar de que el boom de películas de ciencia ficción no se dio hasta mitad de siglo, el género ha tenido un espacio predilecto en el cine desde sus inicios, con películas de George Méliès ampliamente influidas por los *voyages extraordinaires* de Jules Verne, por ejemplo, *From the Earth to the Moon* (1865), que inspiró la película *A Trip to the Moon* (1902) (Telotte 2009: 43). Estas primeras películas escasamente pueden considerarse dentro del género de ciencia ficción, pero reflejan la esencia del mismo al evocar el interés

de la época – tanto por sus aportaciones al bienestar común como por sus potenciales amenazas a la sociedad civilizada – hacia la ciencia y la tecnología. Los primeros films no solo utilizaban elementos de ciencia ficción, sino también del terror, el melodrama y la comedia (44). Las películas que deliberadamente emplearon las características principales del género en sus narrativas llegaron algo más adelante, con películas tales como *Aelita* (Protazánov 1924) y *Metropolis* (Lang 1927). Para entonces la ciencia ficción estaba establecida como género y gozaba de gran popularidad y una creciente internacionalización, con lo cual emergieron nuevos iconos, nuevas temáticas y nuevos mecanismos narrativos.

En los años 30, el sonido cambia la forma en que se percibe el cine, no solo por la adición de efectos sonoros sino por la implicación del doblaje y los subtítulos a un medio que hasta entonces había sido fácilmente exportable. Es decir, hasta entonces había sido sencillo hacer llegar una cinta a diferentes públicos en diferentes países sin presentarse problemas de traducción; el sonido hizo desaparecer esa facilidad de comprensión. A pesar de la barrera idiomática, el cine en lengua inglesa domina el siglo XX de forma global con películas como *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933). Empieza aquí una serie temática de tramas sobre monstruos que pueden entenderse como fábulas morales que advierten sobre el peligro de intervenir en la naturaleza, en particular por la posibilidad de encontrar la alteridad más aterradora. Una de las bases de la ciencia ficción es precisamente el encuentro con el Otro – en el cual incidiremos más adelante en este capítulo en conexión con mi análisis de los textos en esta tesis – y, si bien las criaturas presentadas en estas obras pueden ser aterradoras, también tienen su grado de atracción. En palabras de Roberts:

But what is less often noted by critics is the crucial ambiguity of these monsters: in all these films, but especially in the most enduring of them (*Frankenstein*, *King Kong*), the monster is simultaneously terrifying *and* appealing, evoking a complex of fear and pathos. When Kong is slain the mood is very far from triumphalist. (Roberts 2006: 191)

Como se mencionaba anteriormente, a finales de la Segunda Guerra Mundial, la amplia popularidad de la ciencia ficción se extiende a los seriales literarios. Este fenómeno también llega a las pantallas con la producción de seriales televisivos: grupos de películas estrenadas cada semana por un periodo de tres a cuatro meses y producidas normalmente por estudios americanos de bajo presupuesto y que utilizaban iconografía típica de ciencia ficción, como por ejemplo robots, naves espaciales, alienígenas y ciudades futuristas. Su trama seguía un diseño generalmente de fórmulas y su caracterización era estereotipada, pero su popularidad se refleja en los ejemplos todavía conocidos a día de hoy como son *Buck Rogers* (1939) o *Flash Gordon* (1936-40). La aparición de nuevas armas futuristas en estas películas reflejaba la creciente ansiedad social sobre la energía atómica (Telotte 2009: 50).

Las películas seriales presentaban material científico y tecnológico que podía verse como una amenaza hacia la humanidad, pero también como un valor en potencia. El público tenía acceso a estos contenidos de forma regular, con lo cual el género fue dibujándose y se trazaron líneas temáticas a las que los usuarios llegarían a acostumbrarse. A su vez, las películas de mitad de siglo enfatizan temas anticomunistas, así como la ansiedad nuclear y presentan alienígenas y monstruos mutantes cuyo propósito principal es acabar con la especie humana. A pesar de que las pantallas se poblaron de animales gigantes mutados por la radiación atómica y otras criaturas con turbias intenciones hacia la humanidad – como ejemplo, *Forbidden Planet* (Fred McLeod Wilcox 1956) es una de las obras más representativas de esta época – no todas estas criaturas son enemigos de los humanos. La aparición de los superhéroes en comics – con el extraterrestre Superman como uno de los más destacados – dio pie a su adaptación en otros medios, apareciendo en películas, radio y televisión (73).

Los académicos Mark Jankovich y Derek Johnston consideran en *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009) que los diferentes medios entienden el género de formas diferentes, con lo cual tendría sentido que un motivo obsoleto en literatura fuera una fuente de creatividad en otros formatos (72). Para estos autores, el cine y la televisión también deberían considerarse por separado, ya que cuentan con diferentes medios de

producción, distintos recursos y han tenido una historia paralela en la cual la adaptación de productos entre ambos medios no ha sido sencilla. Telotte secunda esta opinión en su libro *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*:

There are some obvious and readily understandable culprits at which we can readily point as causes for this problematic relationship. Differences in budget, running times, and cast availability; the distinct implications of televisual seriality versus the typically self-contained cinematic narrative; different audience viewing habits; even variations in screen size and shape are just a few of the factors that potentially come into play and at times seem to pose insurmountable difficulties for moving a text from one screen medium to another. (Telotte 2012: xiv)

Si bien en la televisión la ciencia ficción comenzó en los programas infantiles, rápidamente pasó a formar parte de programas para el público en general y entre los años 60 y 80 tuvo una gran diversificación (Wright 2009: 90). A partir de los años 60 los motivos de ciencia ficción se cuelan en las grandes producciones de Hollywood, dándose una hibridación de géneros al combinarse con la comedia en títulos tales como *The Nutty Professor* (Lewis 1963), *Sleeper* (Allen 1973) y *Young Frankenstein* (Brooks 1974). La ciencia ficción se introdujo de forma estable en televisión en los años 60 con series de culto en el género tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña (*Star Trek, Dr Who*), que continuarían durante décadas con un público devoto (Geraghty en Bould et al. 2009: 144). Además, los eventos históricos en la década de los 60 facilitaban la incertidumbre en una sociedad occidental crecientemente tecnológica, con eventos retransmitidos tan cercanos a la ciencia ficción como pudieron ser la primera misión espacial en 1961, la crisis de los misiles entre Estados Unidos y Cuba en 1962, el asesinato televisado del presidente de los Estados Unidos J. F. Kennedy en 1963 o el primer paseo lunar en 1969, también retransmitido (James y Mendlesohn 2003: 48). Para Sean Redmond, crítico de cine de ciencia ficción, las narrativas de ciencia ficción emergen en tiempos de crisis:

While such 1950s American films responded to, and informed, a prevailing set of fears (the Cold War; the Cuban missile crisis; an emergent, stifling bureaucracy; rapid consumerism; the racial Other who had begun to move into white

neighborhoods), the reemergence of invasion narratives in the 1990s can be seen to speak of the fear of terrorism and to “wish for” terrorist acts. (Redmond 2009: 137)

Los años 80 trajeron consigo grandes nombres del cine como Steven Spielberg y George Lucas, con sus sagas y efectos especiales más elaborados, hasta llegar a los 90 y la llamada “generación de imágenes por ordenador” (*computer generated imagery* o CGI) mientras que la ficción televisiva se estancaba en parte por la aparición de la televisión vía satélite – con canales especializados – y también por cuestiones artísticas y de producción (Johnson-Smith 2005: 3). La ciencia ficción de finales de siglo se ve influida por el cambio de milenio, con narrativas apocalípticas y relatos que predicen la extinción humana por la ausencia de reproducción y la falta de ética médica (por ejemplo, la clonación en *Alien Resurrection* (Jeunet 1997) y *The Boys from Brazil* (Schaffner 1978) o la manipulación de la ingeniería genética en *Gattaca* (Niccol 1997)). En cuanto a la televisión, las series de culto se mantienen junto con las series de entretenimiento, con una tendencia que va desde el positivismo hasta la paranoia a medida que la década avanza y el fin de siglo se acerca.

1.2.3.3. La literatura de ciencia ficción a finales del siglo XX

Mientras la cultura audiovisual florecía a nivel global, la literatura en cambio experimentó un descenso en popularidad durante los años de mayor apogeo de la ciencia ficción en cine y televisión. Helen Merrick habla de la *New Wave* – término adaptado de la *nouvelle vague* cinematográfica francesa (James y Mendlesohn 2003: 49) – como un fenómeno discutido en los años 70 en el cual la ciencia ficción busca romper con los clichés del pasado, expandiendo su estilo y sus temas para desvincularse de estilos anteriores. Más que una cuestión de estilo, los defensores de la *New Wave* buscan posicionar el género de forma cultural en una pretensión de elevar su estatus literario, tanteando sus limitaciones y posibles aportaciones artísticas (Merrick 2009: 102). Esta es una década que no se considera fructífera para la ciencia ficción, pero este es el momento en el cual aparecen

las primeras narrativas feministas y de autores de color, como la novela de Octavia E. Butler *Patternmaster* (1976), que se convertiría en saga. También Ursula K. Le Guin se abrió camino en un género, el de la ciencia ficción, hasta entonces dominado por los hombres, mientras que autores como Samuel R. Delany, homosexual y afroamericano, también trabajaban por revestir la ciencia ficción de apertura hacia la alteridad, algo que se presuponía del género desde los años 50 aunque en realidad era más homogéneo de lo que cabría esperar (James y Mendlesohn 2003: 59). La *Carl Brandon Society* se formó en 1999 en Madison, Wisconsin, para promover la ciencia ficción étnica y también en los 90 se inició un movimiento llamado afrofuturismo, el cual tomaba prestados rasgos del ciberpunk, término acuñado por el escritor de ciencia ficción Bruce Bethke en 1983 y que describía las narrativas sobre la explosión informativa de los años 80 (James y Mendlesohn 2003: 67). Según David Seed en *Science Fiction. A very short introduction* (2011), el afrofuturismo se concibe en general por los críticos como un movimiento de reconciliación con las identidades negras en relación a la tecnología y el ciberespacio, más que con una visión de futuro (126).

El creciente interés por el entorno también dio pie a narrativas centradas en preocupaciones medioambientales, como las novelas de desastres de Ballard, la novela de John Brunner *Stand on Zanzibar* (1968) que trataba la superpoblación, Le Guin y su *The Word for World is Forest* (1972) o el ecologista Ernest Callenbach y su novela *Ecotopia* (1975) (107). Esta última novela popularizó y acuñó el término “ecotopía” para referirse a aquellas obras utópicas cuyo tema central es la ecología (Seed 2011: 94). También las novelas *Parable of the Sower* (1993) y *Parable of the Talents* (1998) de Octavia Butler se centran en temas de recursos naturales y ecología. Posiblemente la mayor utopía ecológica de los años 90 es la trilogía *Mars* de Kim Stanley Robinson (1992-1996), en la cual se combina la utopía con la colonización del espacio.

A pesar de los novedosos cambios que tenían lugar dentro de la ciencia ficción, los inicios de los años 80 llegan marcados por el desinterés general del público y el temor de los fans por la disolución del género, en parte por el uso de motivos de fantasía y también por la aparición de autoras de ciencia ficción, un género con un fandom

mayoritariamente masculino y, en gran medida, patriarcal (Levy 2009: 154). Todo esto cambió con la llegada del ciberpunk, subgénero de ciencia ficción que atraería de nuevo el interés hacia la literatura. Según Michael Levy, autores como William Gibson y Bruce Sterling son considerados como pioneros en el sentido en que cambiaron la ciencia ficción de forma significativa (Levy 2009: 153). A pesar de la innovación, el ciberpunk no rompía con la tradición de la ciencia ficción, nutriéndose de autores pasados como Philip K. Dick o Samuel Delany. El ciberpunk convivía a su vez con la ciencia ficción humanista, más preocupada por las representaciones de humanidad dentro del género. La década de los 90 se iniciaba como un momento prolífico para el género, con una segunda ola de ciberpunk – cuyos primeros motivos ya eran comunes – y también una nueva temática venida de Gran Bretaña: la “ópera espacial” (*space opera*), referencia derogatoria a las obras del espacio exterior que no tienen mucho interés desde el punto de vista artístico, pero que pronto se atribuyó a las novelas de acción y/o conflicto interplanetario (Clute et al 2018c). A su vez, las obras de ciencia ficción humanistas habían ayudado a aumentar las expectativas literarias y nuevos autores británicos se esforzaban por transformar el género, entre ellos Ursula K. Le Guin, William Gibson, Cary Wolfe e Iain M. Banks entre otros. En las últimas décadas del siglo, del mismo modo que el terrorismo global se adentra en la ciencia ficción televisiva y filmica, también lo hace en la narrativa, junto con el creciente interés por los problemas medioambientales.

Los años 80 traían complicaciones para el género desde varias perspectivas, siendo una de las más importantes la aparición de internet y – con ello – la potencialidad del género de verse anticuado o incluso obsoleto en relación a los rápidos cambios tecnológicos. Así como la ciencia ficción históricamente se adelanta a su tiempo a través de las predicciones sobre el futuro, internet comienza a dar forma a la manera en que la sociedad percibe el mundo, adelantándose a la ficción. Solo el ciberpunk resistió la embestida de internet. Los autores que comenzaron su trayectoria más tarde tuvieron que adelantarse una vez más a la evolución tecnológica, transformando el género para prepararlo para el siglo XXI. Uno de estos autores escribiendo en las últimas décadas del

siglo, y que además resulta ser uno de los más aclamados entre la crítica y el público, es Gene Wolfe. Bould explica la tarea de estos nuevos escritores de la siguiente manera:

So there has been a slow transformation of sf into a genre capable of understanding the world in terms of information, a genre whose individual tales are capable of figuring the world as though it were information that, once 'read', could be manipulated. As the new century advances, we come closer and closer to realizing that the new sf descriptions of the world-as information may be genuine descriptions of the case; and that the story like utterances we make may have become instruction kits for manipulating the new world. Information is power. Information is *words* of power. The world is a case we can alter. It is almost as though the words of sf had become flesh: as though the advocacies of the old sf had become sea-changed into intimate, literal engines of change. (Bould 2003: 68)

Para Stableford, cada época del siglo XX en ciencia ficción ha tenido un medio distinto donde ha sido más productivo que el resto. Las primeras décadas de siglo fueron las más importantes para las revistas pulp, hecho con el cual coincide Brian Attebery al llamar al periodo de 1926 a 1960 “la era del magacín” (*the magazine era*) por su gran popularidad (Attebery 2003: 32). Entre los años 60 y 90, Stableford considera las novelas como el medio más prolífico y el siglo se cierra con la televisión – y en ella Stableford también engloba las películas – siendo la fuente más fructífera de obras de ciencia ficción (Bould 2003: 87). A pesar de que esta subdivisión puede debatirse, por ejemplo, la influencia del cine en los años 80 podría considerarse mayor en el género que la literatura, es evidente que la ciencia ficción ha crecido a través de múltiples medios. Los cambios sociales y la globalización han acentuado la rápida expansión del género que, a día de hoy, está completamente adaptado al *mainstream*. La mayoría de críticos está de acuerdo en atribuir gran parte del mérito de este éxito al fenómeno fan relacionado con el género, ya que sus seguidores poseen la cualidad de ser muy organizados y dedicarse en gran medida a sus aficiones; así lo demuestran la amplia aparición de fanzines editados por fans desde mediados del siglo XX, el gran número de convenciones y ferias donde los seguidores de series, comics y películas podían encontrarse y compartir sus aficiones y el lucrativo

mercado al que dio pie el interés de los fans por obtener memorabilia y objetos relacionados con sus obras preferidas.

En conclusión, la ciencia ficción se ha transformado y expandido en gran medida a lo largo del siglo XX, demostrando ser uno de los géneros con mayor versatilidad en los diferentes medios de comunicación. La ciencia ficción tiene un gran nivel de aceptación social y se ha convertido en una herramienta para tratar indirectamente problemas clave, tanto sociales como culturales. Como ejemplos temáticos se encuentra la interacción humana con la tecnología en un mundo crecientemente automatizado, la identidad humana en la era de la programación y también la identidad humana en relación a otras especies. En esta nueva etapa histórica, la ciencia ficción llega al siglo XXI con una importante carga reflexiva y, como lleva haciendo desde sus orígenes, centrada en poner en relieve las preocupaciones esenciales de nuestra época.

1.2.4. La ciencia ficción en el siglo XXI

Es difícil considerar la ciencia ficción de las últimas dos décadas con una perspectiva histórica que nos permita un grado aceptable de neutralidad, sobre todo, teniendo en cuenta que hay autores cuyos primeros relatos fueron publicados en las últimas décadas del siglo XX, pero a quienes el reconocimiento literario llegó con el cambio de siglo. Es evidente que el género ha mantenido su popularidad en diferentes medios culturales y, a pesar de que el mercado dictamina en gran manera las obras que se distribuyen y elimina las que no funcionan comercialmente, también se crean obras de alta calidad artística más interesadas en explorar los límites del género y su contribución cultural en los distintos medios: desde la ficción africana-futurista de Nnedi Okorafor hasta las novelas postapocalípticas *The Girl with all the Gifts* y *The Boy On The Bridge* de Mike Carey – la primera de ellas adaptada al cine – donde se plantea un novedoso posthumanismo, textos que analizaremos en los capítulos tres y cuatro de esta tesis respectivamente.

Vivimos en un tiempo en el que la producción cultural está ampliamente globalizada y, en consecuencia, tiene la ventaja de apelar a la experiencia colectiva pero también la desventaja de despersonalizar dichas experiencias. La globalización es uno de los motivos por los cuales Peter Boxal considera en su libro *Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction* (2013) que la cultura occidental se percibió social y artísticamente como una cultura envejecida durante las últimas décadas del siglo XX, una cultura sin cabida para la modernidad. Sin embargo, la nueva ficción del nuevo siglo ha abierto posibilidades inesperadas de las cuales todavía queda mucho por explorar:

Cultural experience in the early decades of the new century suffers as a result from a peculiar double vision, a sense at once of being extraordinarily old, and impossibly young, stranded somewhere between the end of one world order and the beginning of a new one, bereft of a clear sense of our own age. (Boxal 2013: 23)

Este renacer cultural es particularmente notable en la ciencia ficción, ya que el género se ha convertido en uno de los más productivos en cuanto a la temática actual, que podría decirse es tan extensa como el número de iconos atribuibles a la ciencia ficción. Temas recurrentes son la preocupación por la seguridad – sobre todo la ciberseguridad – y la pérdida de identidad en una sociedad ultra tecnológica. También son relevantes las cuestiones medioambientales que preocupan al mundo a día de hoy y que ofrecen material para la creación de escenarios apocalípticos y de extinción de la especie humana. En este contexto la ciencia ficción actual cuestiona la relevancia y la responsabilidad humana para con el planeta y los otros seres vivos, planteando cuestiones éticas y filosóficas sobre nuestra identidad en relación al Otro. Es precisamente en este último punto donde reside el foco de esta tesis doctoral y que veremos desarrollarse en los siguientes capítulos.

1.3. La literatura de ciencia ficción y el canon literario

Como comentaba anteriormente, la expansión del género de ciencia ficción a distintos medios culturales durante el siglo XX propició la diversificación de su público, pasando

a formar parte de la cultura de masas y, con ello, perdiendo la aceptación del mundo académico, que percibía el género como ocio sin pretensiones culturales. Muchos críticos subestimaron la ciencia ficción como cultura popular de escaso valor artístico y utilizo aquí la palabra “subestimar” ya que, como explicaremos más adelante, la ciencia ficción ha resultado ser, en mi opinión, un género capaz de transmitir mensajes filosóficos de igual forma – y en ocasiones incluso mejor – que cualquier otro género, usando sus iconos y motivos atemporales – la infinitud del espacio, el encuentro con el Otro – sin perder por ello calidad narrativa.

Para Joseph D. Miller, estos iconos y temas centrales se han ido transformando a lo largo de la historia, mientras que considera que otros géneros mantienen estos temas centrales de forma estática:

What of the tropes of other genres? These tropes, I think, are static. They are the Cowboy, the Vampire, the Detective, the Wizard, and Fabio, the Romantic Pirate. Our tropes, in contrast, are in constant flux. Witness the transformation from Golem to Robot to AI to Cyborg to postcyberpunker. By the time one of our tropes surfaces in mundane culture, we have typically passed light years beyond it. Television has Captain Kirk and the new improved Captain Picard; we have Captain Sirocco Jones! But the dynamism and novelty of our tropes makes them phenomenally infectious nonetheless. If for no other reason than that, science fiction is finally coming into its own. (Miller 2002: 86)

A pesar de que Miller está obviando aquí la amplia evolución de los personajes que pone como ejemplos (véase la modernización del mito del vampiro en las novelas y serie televisiva *True Blood*), el autor no deja de tener parte de razón, a mi parecer, al considerar que la ciencia ficción ha tenido que evolucionar de forma más acelerada para adaptarse a los gustos de los lectores y otros consumidores del género en sus diversos formatos, ya que de lo contrario habría perdido el ya mencionado *sense of wonder* que proviene de la anticipación histórica. Este fenómeno ha ayudado a evitar la marginación y/o creación de un gueto en torno a él, ya que ya no solo es parte de la cultura “friki” o “empollona” (*geek* o *nerd*), sino que ha dado el salto al mainstream y también se está abriendo paso en la

academia, como denota la aparición del volumen *The Norton Book of Science Fiction* en 1993. Para Miller, las antologías publicadas por Norton en los Estados Unidos representan el rito de madurez para el género, lo que lleva a sus editores, en cierto modo, a actuar como establecedores de lo que se puede incluir o no en el género (Miller 2002: 79).

Uno de los temas más controvertidos dentro de la crítica de ciencia ficción es precisamente el criterio de una de las editoras de esta antología: Ursula K. Le Guin. Para los autores Slusser y Westfahl es inevitable que una antología de tanto prestigio reciba muchas alabanzas pero también muchas denuncias sobre la elección de obras por parte de sus editores, a pesar de que su pretensión sea intentar dar reconocimiento al género (Slusser y Westfahl 2002: 2). El propio Slusser, así como el crítico Joseph D. Miller, consideran la ausencia de autores como Isaac Asimov o Ray Bradbury dentro de la antología Norton como una elección partidista por parte de Le Guin, a quien acusan de considerar autoras menos merecedoras por el hecho de ser mujeres (Miller 2002: 80; Slusser 2002: 102). Sin embargo, Elyce Rae Helford argumenta que el hecho de que las autoras, y más las autoras de color, hayan sufrido el rechazo de editores y fans por igual ha hecho que se pierdan gran cantidad de relatos (Helford 2002: 127). Helford aprecia el trabajo de Le Guin en tanto que no cede a un “canon” tradicionalmente compuesto por obras por y sobre hombres blancos, sino que abre la puerta a la inclusión de literaturas marginales.

Tanto críticos literarios como Kolbas como teóricos de la ciencia ficción como Feedman y Westfahl, admiten que el canon es un término que habitualmente se asocia a una “aristocracia de textos” donde el elitismo tiene un papel fundamental a la hora de atribuir tal estatus a una obra (Feedman 2000; Kolbas 2001; Westfahl 2002). La ciencia ficción poseería textos centrales de autoría masculina como los citados anteriormente y excluidos de la antología Norton, pero hablar de un canon establecido puede resultar muy complicado.

La ciencia ficción parece estar investida de una ideología determinada, que hace a la crítica literaria considerarla como “intrínsecamente desechable” (Freedman 2000: 26).

Es tal el rechazo académico hacia el género que aquellas obras escritas por autores célebres, y que presentan de forma dominante muchas de las características de la ciencia ficción, tienden a ser publicitadas – tanto por autores como por editores – intentando obviar estas características. Freedman pone como ejemplos canónicos la obra de Kafka *The Trial* (1925) y la obra teatral *Endgame*, escrita por Beckett en 1957. En la introducción de *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy* (2002) Slusser y Westfahl admiten que ciertos autores de prestigio, desde Mary Shelley y H. G. Wells hasta autores más contemporáneos como Margaret Atwood y William Gibson han recibido la aprobación de la academia (2002: 2). Sin embargo, no todos estos autores quieren ser considerados como escritores de ciencia ficción. El reconocimiento que estos autores y sus novelas reciben es – como James argumenta – “a pesar de” utilizar la ciencia ficción (James 2002: 68).

Cuando la *Science Fiction Foundation*³ creó el premio Arthur C. Clarke en 1986 su pretensión era la de aumentar el prestigio del género, promoviendo además una imagen pública más favorable hacia el mismo (James 2002: 68). Tal galardón se otorga todavía a día de hoy y de forma anual a la mejor novela de ciencia ficción publicada en Gran Bretaña durante el año anterior al premio. El primer problema que encontró el jurado encargado de otorgar el premio fue el de definir la ciencia ficción. El primer año de su creación, el Arthur C. Clarke fue a parar a la novela *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, lo cual para James no fue una buena decisión, no tanto por el hecho indiscutible de que es una buena novela, sino porque tanto la editorial como la autora renegaban de la publicitación del libro como ciencia ficción:

The publishers, Faber and Faber, had not published it as science fiction and did not wish to publicize the book as science fiction by proclaiming it to be the first winner of the Arthur C. Clarke Award. The author herself denied that it was science fiction and expressed her displeasure at the Award by allowing it to be presented during a

³ La *Science Fiction Foundation* es una unidad de investigación que se inició en Londres en 1971 y que se encarga de promover la ciencia ficción en la educación a través de su revista *Foundation: The Review of Science Fiction*, la participación en conferencias y la investigación del género.

subsequent London visit—at a public reading—in a way that showed she thought it quite unimportant, or even insulting to her. (James 2002: 68)

Un gran número de fans de la ciencia ficción coincidieron con la idea de que *The Handmaid's Tale* no es ciencia ficción, pero por razones diferentes: el fandom británico no tenía en estima a los escritores mainstream que se apropiaban de temas y motivos considerados exclusivos de ciencia ficción sin saber muy bien cómo utilizarlos. Aun así, muchos otros fans se alegraron de que ganase una novela que podía considerarse mainstream a la vez que ciencia ficción, ya que esto abriría el debate acerca del género y lo acercaría a la academia. A día de hoy, James considera que, de estas dos facciones, los últimos se anticiparon correctamente a la desintegración de géneros que nos acontece; aun así, y a pesar de que muchos autores de prestigio – Martin Amis, Julian Barnes, P. D. James, Ian McEwan – han producido y producen actualmente novelas que deberían considerarse ciencia ficción, no han contribuido apenas a la popularización del género, ya que tanto ellos como sus editoriales siguen insistiendo en no vincularse a la ciencia ficción por razones de prestigio (James 2002: 74).

Tom Shippey narra en *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy* (2002) su experiencia propia con compañeros académicos que se contradicen al asegurar que no les gusta la ciencia ficción pero que nunca la han leído (Shippey 2002: 7). Es tal el estigma asociado a la lectura de este género que Shippey compara la afirmación de leer de ciencia ficción en los años 50 y 60 con la afirmación de ser gay:

In both cases, one could say, drawing out the similarities:

- there was definite pressure, especially in the 1950s and 1960s, not to admit the fact;
- there were social penalties if you did;
- you got used to hiding the fact;
- but there were places where you could meet others of the same persuasion;
- and there was very strong "networking" among the concealed in-group, whether of science fiction readers or of homosexuals;

- in both cases, too, discrimination was illegal, was frowned on theoretically, and people would deny they were doing it, but they did it just the same;
- finally, it was possible to "come out" and get away with it, but only when you reached a certain level of seniority (2002: 7)

Shippey reconoce que en las últimas décadas del siglo XX se ha podido observar un cambio en cuanto a cómo la sociedad percibe la ciencia ficción. De hecho, en este período es patente la emergencia de los llamados estudios de ciencia ficción como disciplina académica, de igual modo que también han aparecido los estudios gay (Shippey 2002: 8), que después evolucionaron hacia los estudios *queer* y más recientemente hacia los *LGBTIQ+ studies*. Las últimas décadas del siglo XX trajeron el cuestionamiento del canon literario y el intento de hacerlo más inclusivo, a pesar de mantenerse una división de opiniones al respecto: por una parte, la crítica conservadora, apoyada en las reflexiones de críticos como F. R. Leavis y Mortimer J. Adler, pretendía justificar la importancia del canon occidental existente, basándose en la grandiosidad universal y atemporal de las obras recogidas en él; por otra parte, los críticos que Kolbas denomina “liberales” tales como Chinua Achebe y Elaine Showalter – crítico postcolonial el primero y crítica feminista la segunda – abogaban por la diversidad cultural y la inclusión de textos antes excluidos del canon y del estudio académico por razones de etnicidad, clase social o género (Kolbas 2001: 25).

En *Literary Theory. An Introduction* (1996), el teórico Terry Eagleton argumenta que la tradición “incuestionable” del canon no es más que un constructo:

There is no such thing as a literary work or tradition which is valuable *in itself*, regardless of what anyone might have said or come to say about it. 'Value' is a transitive term: it means whatever is valued by certain people in specific situations, according to particular criteria and in the light of given purposes. (Eagleton 1996: 10)

Según Eagleton, la exclusión de ciertas obras únicamente responde a la autoridad arbitraria de las instituciones literarias y, por tanto, no debería tomarse como dogma (1996: 176). Si bien teóricos como Kolbas se muestran partidarios de mantener un canon

que se abra a la diversidad (de las voces marginales, pero también de la literatura llamada “popular” y a los distintos criterios estéticos (2001: 40-42), Carl Freedman, en su libro *Critical Theory and Science Fiction* (2000), también afirma que la posición marginal de la ciencia ficción dentro de la literatura hace necesaria una reevaluación en el modo en que se crean los cánones (2000: 24), argumentando a la vez que la ciencia ficción no debería pretender formar parte de un supuesto canon que podría reprimir la experimentación dentro del género, así como el contenido crítico que lo caracteriza, en pos de la estandarización. El autor predice que el futuro canónico de la ciencia ficción implicaría un cambio a peor dentro de un género caracterizado por una gran flexibilidad a lo largo de la historia (Freedman 2000: 93). En los debates contemporáneos sobre el canon literario se suele hablar de cánones en plural, cada uno para un movimiento o un género literario. Slusser y Westfahl coinciden en parte con Freedman al considerar que tal vez la canonización de la ciencia ficción no sea del todo favorable para el género, por cuanto que atraería el conservatismo:

[O]nce the texts escape from the powerful but impermanent control of public opinion and mass-market publishers, they fall entirely under the jurisdiction of literary scholars; the novelists from the 1920s still in print and still discussed today are almost entirely those who have been approved by academic authorities. Yet science fiction is subject to another strong influence: the industrious science fiction community consisting of dedicated readers who embody and maintain the traditions of the genre, carry on their own painstaking research, and express their own views concerning the quality and stature of its authors. (Slusser y Westfahl 2002: 2).

Freedman no está solo en esta consideración. Existe un debate interno dentro de la crítica acerca de la necesidad o incluso conveniencia de un canon de ciencia ficción, ya que algunos estudiosos del género parecen estar aplicando el concepto de canon cuando se refieren a autores de reconocido talento tales como Philip K. Dick, Stanislaw Lem y Ursula K. Le Guin, mientras que otros críticos como Fredric Jameson (1981) o Peter Fuller (1983) siguen la corriente más “liberal”, por así decirlo, de Eagleton al considerar que el establecimiento de un canon está supeditado a cuestiones extraliterarias. Shippey

también opina que todavía existe la distinción académica entre autores aceptables y no aceptables y esta percepción no se basa exclusivamente en el valor de sus obras, sino en que los autores aceptables son fácilmente asimilables a los dictados ideológicos del canon, con lo cual no representan un reto para lo que el teórico denomina “autoridades literarias” (Shippey 2002: 19). Esto implicaría que la ciencia ficción sería bienvenida en la academia siempre y cuando se adaptase a las prescripciones impuestas por la crítica; para Shippey no vale la pena un sacrificio creativo tan grande: “We are increasingly offered tolerance, as long as we "know our place." This is an offer I find easy to reject” (2002: 21).

Si bien es probable que la creación de un canon específico para la ciencia ficción tenga el beneficio de un reconocimiento académico, como en cierto modo se observa en el incremento de programas universitarios en Occidente dedicados hoy en día a este género, cabría preguntarse si, tal y como estos autores argumentan, la ciencia ficción – como cualquier otro género literario – es vulnerable a sofocarse bajo el peso de la estandarización que supone el reconocimiento de un canon propio. Definitivamente, la permanencia de autores tales como Edgar Rice Burroughs y E. E. “Doc” Smith en las antologías de ciencia ficción no se deben a la atención recibida por la academia, sino al valor que les otorgan las comunidades de fans del género.

1.4. La alteridad en la ciencia ficción

Es inevitable estudiar la alteridad cuando se habla de ciencia ficción. El género se caracteriza por las múltiples revisiones del concepto del Otro, que se podría considerar una constante temática en sus narrativas, desde la alteridad robótica en los cuentos cortos de Isaac Asimov en *I, Robot* (1950) hasta la alteridad entre humanos o entre humanos y otros seres (alienígenas, transhumanos, posthumanos) en la contemporánea trilogía *Binti* de Nnedi Okorafor (2017-2019) por mencionar un par de textos relevantes y alejados temporalmente.

Los conceptos de alteridad u otredad se utilizan generalmente de forma intercambiable desde un punto de vista filosófico y crítico (Wolfreys 2004: 14). Ambos se utilizan para expresar – dicho aquí de forma muy simplificada – la existencia de Otro radicalmente distinto a nosotros; a su vez, la alteridad se ha estudiado desde campos muy distintos con acepciones que, si bien difieren en sus focos principales, mantienen una concepción similar del Otro. Desde la antropología hasta la filosofía, la psicología o los estudios culturales, cada disciplina tiene sus autores centrales, algunos de los cuales mencionaré para ilustrar mejor el concepto y cómo funciona de forma interdisciplinar.

Uno de los nombres clave en el estudio de la alteridad es Emmanuel Lévinas (1906-1995). El filósofo francés hace una distinción entre los términos de alteridad y otredad que resulta relevante para este estudio, en tanto que considera la alteridad como la existencia de otro exterior a nosotros, al cual nos enfrentamos a partir del rostro (Lévinas 1990: 293) mientras que considera la otredad como la relación que se da entre individuos de una forma binaria, dialéctica y recíproca (Wolfreys 2004: 14). La teoría de Lévinas se complica aún más cuando consideramos que “Otro” puede referirse a otra persona (*autrui*) que encuentro cara-a-cara, un tercero que se revela en el encuentro con el Otro, Dios y nuestra alteridad interna.

Centrándonos en su estudio de la alteridad cara-a-cara, el Otro para Lévinas no es simplemente el opuesto del Yo. El filósofo lo explica así en su libro *Totality and Infinity* (1961): “The alterity of the Other does not depend on any quality that would distinguish him from me, for a distinction of this nature would precisely imply between us that community of genus which already nullifies alterity” (1961: 194). El Otro debe ser totalmente distinto a nosotros y la filosofía de Lévinas pretende preservar esta alteridad, respetando la diferencia que le distingue del Yo.

Lévinas considera además que si intentamos representar al Otro a partir de nuestros conceptos, a través de nuestra propia manera de entender el mundo y lo que nos rodea, nos estamos apropiando del Otro, intentando ejercer nuestro poder sobre él para controlarlo y dominarlo y, por último, convertirlo en parte de nosotros: un sistema que podemos comprender. Jennifer McWeenie en “Origins of Otherness: Non-Conceptual

Ethical Encounters in Beauvoir and Lévinas” (2009-2010) defiende también nuestro deseo de acabar con el Otro – matar al Otro – para reducirle a nuestra comprensión, si bien a la vez nos intriga su alteridad, lo cual nos impulsa a abandonar nuestros esquemas conceptuales (McWeenie 2010: 6). Lévinas considera este impulso de forma positiva: nuestra relación con el Otro es asimétrica en tanto que pretendemos asimilarlo y, por lo tanto, acabar con él. Es precisamente nuestra posibilidad de “matarlo” – combinada con la vulnerabilidad del Otro – lo que, para Lévinas, nos mueve a actuar de forma ética: apartándonos de nuestros propios esquemas conceptuales podemos tratar de entender al Otro en una relación cara-a-cara. En *Difficult Freedom. Essays on Judaism* (1963) Lévinas argumenta:

The disproportion between the Other and the self is precisely moral consciousness. Moral consciousness is not an experience of values, but an access to external being: external being is, *par excellency* the Other. Moral consciousness is thus not a modality of psychological consciousness, but its condition. At first glance it is even its inversion, since the freedom that lives through consciousness is inhibited before the Other when I really stare, with a straightforwardness devoid of trickery or evasion, into his unguarded, absolutely unprotected eyes. Moral consciousness is precisely this straightforwardness. The face of the Other puts into question the happy spontaneity of the self, this joyous *force which moves*. (1963, 1990: 293)

Así como el Yo posee una responsabilidad hacia el Otro, ya que es el que ejerce el poder, Lévinas no considera que el Otro tenga una responsabilidad hacia el Yo. Nuestra conciencia moral nos hace responsables de ambos; la cara del Otro hace que despleguemos nuestra humanidad, evitando matar e intentando comprender. Esta relación nos completa en tanto que revela nuestra separación del Otro e inicia un discurso que hace posible nuestra coexistencia. Para esto, Lévinas considera que nuestra relación con el Otro implica el lenguaje para la comunicación. Brian Trenor explica en *Aspects of Alterity. Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate* (2006) la importancia del lenguaje en la comunicación con el Otro:

Language is therefore an indispensable ingredient for understanding the revelatory relationship with otherness. In fact, only language allows relations with the other qua other to take place. Of course, language can indeed dominate, degrade, or oppress the other. However, when Levinas says language is the mode of relation to the absolutely other, he means language as response. The very fact that I respond to the call of the other precedes any use of language to accept or reject the call. In this sense, language is simply response; It is in discourse and language that Levinas finds the possibility of a relationship without contact. (2006: 31)

Ya que el lenguaje puede oprimir, debemos encontrarnos con el Otro bajo sus propios términos. Es por esto que nuestra relación con el Otro no es buscada, sino que viene dada y debemos considerarla un regalo en tanto que nos permite ver más allá de nosotros mismos.

Además, Trenor argumenta que el mundo no solo está limitado a las relaciones entre el Yo y el Otro: hay muchas personas, y muchos Otros, que se engloban en un tercer componente de nuestra relación con el Otro (2006: 41). Este “tercero” es la sociedad, que no tiene por qué presenciar nuestro encuentro con el Otro, pero que le repercute: “There is no private encounter with alterity. In the face of the other, I am presented with both the height and humility of the other, and with humanity in the third person.” (2006: 41). Para Trenor la presencia de la sociedad hace que mi responsabilidad hacia el Otro se complique, dudando de la unilateralidad percibida por Lévinas.

Otro nombre central en el estudio de la alteridad es Simone de Beauvoir (1908-1986). La también filósofa francesa define al Otro como el estatus de la mujer en el estado patriarcal en culturas androcéntricas (Pilcher y Whelehan 2004: 90). En *The Second Sex* (1949) Beauvoir expone su percepción del Otro en términos de oposición – la existente entre el hombre y la mujer – con lo cual parece contrastar enormemente con la percepción del Otro vista en Lévinas:

[M]an never thinks himself without thinking the Other; he grasps the world under the emblem of duality, which is not initially sexual. But being naturally different

from man, who posits himself as the same, woman is consigned to the category of Other; the Other encompasses woman. (Beauvoir 2010: 104)

Sin embargo, Beauvoir expone que esta oposición es un constructo humano que debe rechazarse, ya que reduce la singularidad de cada individuo y realiza generalizaciones basadas en el género. El problema reside en la aceptación de las mujeres del papel del Otro al ser afectadas por la categorización social patriarcal. OtroPara Beauvoir, el contexto sexista puede hacer que una mujer no conozca su propio Yo, ya que su propia singularidad excede todos los conceptos y herramientas accesibles para ayudarla a comprenderse (McWeenie 2009-2010:13). Para dejar atrás la alteridad como oposición, la mujer debe mantener una relación recíproca con el hombre, lo cual también contrasta con la relación asimétrica que defiende Lévinas. No se trata pues de negar la propia alteridad, sino de buscar la simetría reconociéndose ambas partes entre sí como sujetos: “while she posits herself for herself, she will nonetheless continue to exist for him *as well*: recognizing each other as subject, each will remain an *other* for the other;” (Beauvoir 1949, 2010: 862).

El psiquiatra y pensador humanista Frantz Fanon (1925-1961) coincide con Beauvoir al exponer la misma idea para describir la opresión vivida por las personas negras a lo largo de la historia. Las personas negras, como las mujeres objeto de la opresión patriarcal, también asumen su condición de Otro por su relación históricamente asimétrica con las personas blancas, “[f]or not only must the black man be black; he must be black in relation to the white man” (Fanon 2008: 82). Del mismo modo, Beauvoir también coincide con Lévinas en la cuestión ética que nos impulsa en nuestra relación con el Otro. Solamente en la proximidad del Otro, experimentando su presencia y poniéndonos en su lugar podemos comportarnos de forma ética. Del mismo modo, los regímenes opresores propician las relaciones inmorales o poco éticas ya que no pretenden comprender al Otro sino extraer su singularidad e individualidad y asimilarlo. Esto ha sucedido históricamente y sigue sucediendo a día de hoy entre humanos y también entre humanos y otros seres.

El antropólogo Johannes Fabian reconoce que la alteridad se ha asociado históricamente y de forma vaga e imprecisa a la relación entre las personas blancas y los aborígenes, las sociedades tribales, las consideradas salvajes o primitivas (Fabian 2014: 168). Esta distinción racial implicó también desde el inicio una percepción remota e inferior del Otro. La percepción antropológica del Otro también abarca la comprensión de distintas realidades pero cae en el sentimentalismo hacia el Otro en tanto que se considera exótico y más puro por estar alejado de la civilización moderna que se aparta de la naturaleza. Para Fabian, el encuentro con el Otro se da en relación con sí mismo, mientras que el Yo se percibe como Otro. Cualquier versión del Otro es una construcción del Yo (2014: 169). La etnografía pretende reconocer a las personas que estudia como iguales, sin embargo los etnógrafos describen al Otro en sus propios términos: “The Other’s empirical presence turns into his theoretical absence, a conjuring trick which is worked with the help of an array of devices that have the common intent and function to keep the Other outside the Time of anthropology.” (2014: xxxix). Para Fabian, que la relación antropológica con el Otro funcione depende de que ambas partes se reconozcan como conocedoras además de conocidas (177). La etnografía nos ayuda en tanto que los humanos necesitamos la alteridad para entendernos a nosotros mismos; para ello, es preciso hablar con los Otros, no solo de ellos (181).

Rosine Kelz interpreta la percepción de la filósofa alemana Hanna Arendt (1906-1975), quien considera que la alteridad también puede ser una cuestión de clase social. Para Arendt, nuestro juicio hacia los más desfavorecidos se basa en nuestras propias percepciones sobre una realidad que no hemos experimentado (Kelz 2016: 43). Al considerar la pobreza del Otro no tenemos en cuenta sus sentimientos, opiniones reales o sus historias y experiencias considerando que carecen de la objetividad que propicia el distanciamiento de su propia situación. Como la propia Arendt explica:

“[W]hile I take into account others when judging, this does not mean that I conform in my judgment to theirs. I still speak with my own voice and I do not count noses in order to arrive at what I think is right. But my judgment is no longer subjective

either, in the sense that I arrive at my conclusions by taking only myself into account.” (Arendt 2003: 140-141)

De esta forma no solo estamos juzgando un mundo que no queremos conocer, sino que además nuestro juicio en sí es un pretexto para no conocerlo. Kelz argumenta que esta consideración implica un distanciamiento del Otro ya que el juez es reacio a comunicarse con el Otro por su capacidad de convertir su juicio en subjetivo (2016: 43). En su publicación póstuma *Responsibility and Judgement* (2003) Arendt argumenta además que los humanos solo pueden juzgar en tanto que sus necesidades básicas estén cubiertas. Es decir, la pobreza y el hambre hacen imposible el juicio objetivo. Esta premisa abiertamente elitista implica que solo aquellos individuos con poder económico podrían entender y juzgar, mientras que las personas sin acceso a un nivel de vida acomodado deberían contentarse con ser el Otro y ser juzgados. La creación de otro en desventaja se suma a la larga lista de sujetos objetivados, bien por cuestiones de mal llamado primitivismo, cuestiones de género o cuestiones raza.

Todos estos teóricos y teóricas – junto con otros que, por espacio y relevancia para esta tesis han quedado fuera – han marcado el estudio de la alteridad en diversas disciplinas académicas y evidentemente han influido en la construcción del Otro en la literatura. Los estudios literarios también se han visto afectados por otras disciplinas, desde los estudios postcoloniales hasta los estudios de género y la ecocrítica, para su percepción del Otro, tal como veremos en la siguiente sección.

1.4.1. La alteridad en la literatura

Considero imprescindible tener en cuenta el contexto social e histórico en el que nace una obra literaria para entender las representaciones de alteridad que presenta. Esto es así ya que, a pesar de que existen ciertas percepciones que se mantienen en el tiempo, véase por ejemplo la concepción de que las mujeres poseen una naturaleza extraña con respecto al hombre tanto en la literatura medieval como en la literatura gótica del XIX, podría decirse

que cada época presenta ciertos arquetipos centrales de alteridad relacionados con su interpretación de otras realidades social y culturalmente relevantes para la época⁴.

Las oposiciones binarias son comunes en muchos textos literarios, a partir de las cuales los personajes se distinguen entre sí a partir de atributos tangibles o intangibles: civilizado contra salvaje, hombre contra mujer, rico contra pobre, bueno contra malo, etc. Sin embargo, la calidad literaria hace que estos binarios sean ambiguos y subjetivos, ya que estos términos realmente están en una falsa oposición, no siendo suficientes para categorizar a nadie como opuesto. La ciencia ficción es el género literario que puede apoyarse mejor en los binarios para hablar del Otro: terrestre contra extraterrestre, natural contra artificial, humano contra no-humano. Tal vez estos términos tampoco acaban de ser opuestos pero a priori se perciben como suficientemente alejados entre sí como para jugar con estas dicotomías: el Otro representado puede ser externo al humano y a la vez permitirle comprender su propia naturaleza. Sherryl Vint en *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal* (2010) considera que la ciencia ficción se ha encargado de explorar los límites de la naturaleza humana a través de la comparación con otros seres, en parte con la intención de conectar y entender subjetividades diferentes:

[Science fiction's] aliens, robots, cyborgs and other posthumans are expressive of a longing to connect with a subjectivity radically different from our own, and perhaps more optimistically expressive of a presentiment that humanity would benefit from being "transformed by an encounter with non-human perspectives". (Vint 2010: 226)

De este modo, las criaturas que habitan los relatos de ciencia ficción también reflejarían nuestra humanidad por contraste con su naturaleza. Dentro del amplio abanico de alteridades que se encuentran en la literatura de ciencia ficción cabe hacer una distinción entre aquellas que provienen de un ámbito natural y las que provienen de la cultura y la tecnología. Esta separación es de tipo puramente formal y nos permitirá ver con más

⁴ Véase por ejemplo la alteridad racial y cultural en el auge del *yellow peril* – o terror hacia la influencia asiática en occidente desde las últimas décadas del siglo XIX o el arquetipo del villano ruso en las novelas norteamericanas durante la época de la Guerra Fría.

claridad qué características les unen y cuáles les separan, para más adelante poder trabajar con las intersecciones que se crean entre estos dos espacios.

1.4.2. Ciencia ficción y alteridad desde la naturaleza: animales no humanos y alienígenas

1.4.2.1. El Otro animal y sus modificaciones en la ciencia ficción

Judith Butler pone a prueba la consideración del Otro por parte de Lévinas al cuestionar si la responsabilidad hacia el Otro solamente se da cuando se reconoce en éste una forma humana, una cara humana (Kelz 2016: 120). En palabras de Butler: ‘There is always a risk of anthropocentrism here if one assumes that the distinctively human life is valuable—or most valuable —or is the only way to think the problem of value.’ (Butler 2004: 17).

Mientras que, como señala Rosine Kelz Butler no profundiza en nuestras responsabilidades hacia los animales no humanos (2016: 129), esta última señala que, al considerar que todas las formas de vida están interrelacionadas para su supervivencia, es posible también expandir la noción de responsabilidad hacia el Otro más allá del ser humano. Esta expansión vendría determinada por las percepciones morales y políticas de una sociedad determinada (2016: 122) y abarcaría aspectos tales como la práctica del veganismo o la atribución de derechos fundamentales a los animales para evitar su cosificación por parte de los humanos. La clave para Kelz está en considerar la vulnerabilidad de los animales no-humanos de igual forma que podemos tener en cuenta la vulnerabilidad de cualquier Otro individual ante nosotros, con capacidad de comunicarse en su propio lenguaje y de devolvernos la mirada. Aun así, ciertas distinciones permanecerían, en opinión de Kelz:

As there is always ‘another other’ taking responsibility seriously means that we will have to choose between competing moral demands. Thus, even though Levinasian

ethics would at the outset seem to obligate us to preserve the life of *any* other, upon closer inspection of both Levinas's own understanding and Derrida's interpretation, limitations to this obligation are necessarily made. On an affective level, we could not *feel* the same kind of obligation to every other. We simply *are* more attached to some people, animals, and things for cultural, religious, and personal psychological reasons. Why we feel responsible or why we acknowledge the address of certain beings more strongly as that of others might be explained by a complicated mixture of cultural background, religious beliefs, and psychological aspects that in the end remains (at least partly) opaque to us. (2016: 133-134)

El filósofo Jacques Derrida considera en *The Animal that therefore I am* (2002) que los animales no necesitan palabras para describir sus experiencias del mundo pero esto no debe traducirse como una falta de interés por su entorno: ellos son tan conscientes de nosotros como nosotros de ellos, entienden el beneficio mutuo y a la vez la competición por los recursos naturales que delimitan nuestra relación con ellos. Sin embargo, los humanos han tendido históricamente a confundir la ausencia de habla con la falta de comprensión (Derrida 2002: 47). La ausencia de lenguaje ha servido de justificación filosófica e histórica para mantener la barrera de las especies. Hay una relación de poder entre aquellos que pueden nombrar y aquellos que deben hablar en el discurso de otro (Vint 2010: 71). El reconocimiento de la comunicación es por lo tanto la base para cambiar nuestra relación con otras especies y producir un mundo más ético.

La ciencia ficción como género ha facilitado y normalizado la agencia animal mejor que ninguna otra literatura (Vint 2010: 226). En muchas obras de ciencia ficción los animales pueden mirar de igual a igual, con un poder comparable, igual o incluso superior al nuestro. Los animales ya no son – como Berger comenta en *Why look at animals* (2009) – objetos observados sino sujetos activamente observadores con capacidad para la reciprocidad en su mirada hacia el humano. Berger analiza la dualidad de objeto-sujeto en nuestra relación con los animales a través de una comparación con las reacciones que se establecían históricamente entre colonizadores europeos y nativos en diferentes partes del globo: “colonialist history of seeing native peoples, like animals, as insufficiently

possessing the land which then justifies its appropriation and also their treatment as less-than-fully-human subjects” (Berger 2009: 11). Así como los animales han sido sustraídos de su entorno, utilizados como mano de obra y explotados históricamente para el beneficio humano con el pretexto de la superioridad entre especies, este argumento también se ha utilizado para animalizar y marginar a algunos humanos (Vint 2010: 4).

A pesar de que hay un número limitado de representaciones animales en la literatura de ciencia ficción, las percepciones del lector hacia estos animales representados pueden suponer una diferencia importante hacia el cambio en las percepciones humanas hacia los animales en el mundo real. Los animales están en el centro de preguntas básicas en la ciencia ficción: qué significa ser humano, cómo podemos comunicarnos con otras especies y cómo esto puede cambiarnos, cómo sería el mundo si en definitiva lo compartiéramos. Además desde el punto de vista de HAS – “estudios de humano-animal” (*human animal studies*) – las representaciones animales pueden ayudarnos a entender las diferentes experiencias animales del mundo y llevarnos a buscar la comunicación con los animales más allá del lenguaje humano. Además la emergencia del sujeto animal nos puede ayudar a entender cómo las ideologías de género y raza influyen en nuestra lectura de los sujetos animales, cuál es la relación entre cultura científica y nuestro modo de relacionarnos con los animales.

Los animales han formado parte de la literatura desde el origen de los tiempos. Las categorías de *voyages extraordinaires* y *mundus subterraneus* popularizadas en el siglo XVIII presentaban utópicas civilizaciones espaciales y del centro de la Tierra donde los animales eran respetados y los nativos eran vegetarianos (Roberts 2014: 78). Una de las primeras novelas de ciencia ficción en presentar a los animales como centro de la trama es *The Island of Dr Moreau* (1896) de H.G. Wells. Esta obra presenta a un científico que manipula genéticamente a los animales para crear criaturas híbridas con una inteligencia limitada y que combinan conductas animales originales con trazas de humanidad. En su artículo “Animals and Animality from the Island of Moreau to the Uplift Universe” Sherryl Vint argumenta:

[F]ocusing on the animals in *The Island of Doctor Moreau* [...] enables us to see the centrality of the category of the animal to our conceptions of human subjectivity, and the relationship between this concept of the human and the practice of science.” (Vint 2007: 95)

Vint considera que Wells pretendía conectar su discurso moral con la ciencia contemporánea (2007: 95). Son numerosas las obras de ciencia ficción donde los animales nos hacen considerar las implicaciones éticas de la experimentación científica, desde animales mutantes de monstruoso tamaño que pueden acabar con la humanidad hasta experimentos buscados cuya amenaza a la identidad humana es más metafísica. En su libro *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (2008), Philip Armstrong define el periodo tras la Segunda Guerra Mundial como una época de obsesión por encontrar las raíces de la naturaleza humana a través del entrenamiento con chimpancés (Armstrong 2008: 204). Estas inquietudes se vieron reflejadas en la literatura de ciencia ficción con relatos como *Hackenfeller's Ape* de Brigid Brophy (1953), donde un profesor que trabaja con simios empatiza con ellos e intenta evitar que se lleven a Percy – el simio con el cual empatiza más – para convertirse en parte de un experimento que le llevaría al espacio. Esta práctica ya se había iniciado con Albert, un macaco Rhesus que murió asfixiado durante el vuelo espacial en 1948. Con la creciente preocupación medioambiental que se experimentó en los años 60, las narrativas de ciencia ficción exploraron la relación humano-animal de forma pesimista. Obras como *Doctor Rat* (1976) de William Kotzwinkle, *Oryx and Crake* (2003) de Margaret Atwood y *2007: A True Story, Waiting to Happen* (2001) de Robyn Williams son ejemplos de los peligros de la manipulación humana del entorno y la destrucción de la naturaleza (Armstrong 2008: 172). Aun así, estas narraciones parten de los humanos como centro de la trama y necesarios narradores de las experiencias de los animales implicados en ellas. Volviendo a la novela de H. G. Wells, podría decirse que este texto es el antecesor de los relatos de animales aumentados, una categoría en sí misma que se denomina *uplifting*. David Langford describe el *uplifting* como el aumento de la inteligencia animal a partir de la tecnología (2017). El concepto

implica dotar a los animales de la capacidad de hablar y razonar como humanos, lo cual simplifica su interacción.

La ciencia ficción cuenta precisamente con el *uplifting* para servir de intermediario entre animales y humanos. Nuestro interés por conectar con otras subjetividades no implica que contemos con estrategias para comprender otros sistemas de comunicación. Entender la existencia de diferentes experiencias animales del mundo es indispensable para iniciar la comunicación entre humano y animal. A través del *uplifting*, la ciencia ficción nos ofrece la posibilidad de explorar la agencia animal y su normalización, propiciando escenarios donde animales y humanos interactúan a través de un lenguaje común.

El filósofo Ludwig Wittgenstein ofreció una reflexión para la fantasía del siglo pasado al plantear: “Si un león pudiera hablar, no le entenderíamos”. El lenguaje va ligado a la forma de vida, y es producido por precisas experiencias corporales que varían entre las especies. No es que no hablen, es que no les entendemos. Comunicarnos con los animales – el Otro – implica enfrentar una consciencia que está más allá de lo que conocemos. Stephen Budiansky ofrece una reflexión distinta al considerar que, si el león hablase, ya no sería un león, o su mente ya no sería la de un león (Budiansky 1998). Podría decirse que el *uplifting* favorece los esquemas de pensamiento humano mientras que relega las capacidades animales a un segundo plano. Esto es lo que Vint denomina “excepcionalidad humano” (*human exceptionalism*) y que Roy-Faderman critica por la implicación de una superioridad humana (Roy-Faderman 2015: 79). Sin embargo, estas narrativas también tienen la capacidad de enfrentar al lector a una serie de verdades incómodas; en palabras de Fudge, “a speaking animal can upset all kinds of assumptions by saying something we don’t want to hear.” (2002: 89).

La saga de novelas *Uplift* (1980 – 1998) de David Brin es responsable de acuñar el término y presenta la idea – contraria a la de la novela de Wells – de que la modificación genética en animales es beneficiosa e incluso deseable para ellos porque implica un aumento de sus capacidades mentales. Existen también un gran número de obras que se alejan del dilema humano entre los beneficios e inconvenientes del *uplift* para adentrarse

con más profundidad en las complicaciones sociales que estos cambios pueden acarrear. La novela *Sims* (2003) de F. Paul Wilson se centra en los problemas legales alrededor del posicionamiento ético de seres que transgreden la barrera humano-animal. La novela trata del cuestionamiento a esa barrera y su reescritura potencial a partir de técnicas de ingeniería genética más que del bienestar animal y la naturaleza de la relación entre humanos y animales. Sims son los chimpancés genéticamente modificados y que forman el grueso de la clase obrera en el futuro. Los sims están protegidos del abuso como muchos animales lo están, pero su derecho a la autodeterminación nunca se plantea, aun sabiéndose que poseen algunos genes humanos para incrementar su inteligencia y utilidad laboral, lo cual les convierte en quimeras humano-animal más que en animales. Algo similar pasa en la novela de Carol Emshwiller *Sanctuary* (2007), donde unos homúnculos son cazados por los humanos al considerarles animales, planteándose la idea ya formulada por Derrida de que los seres humanos nos negamos a ver que también somos vistos por el otro (13).

La novela *Bête* (2014) de Adam Roberts también examina el significado de ser humano en contraposición a lo que significa ser cualquier otro animal. Esta cuestión no es sencilla en la novela en tanto que los animales han sido equipados con chips de inteligencia aumentada que hacen que sus procesos mentales no se distingan de los de los humanos. Esto plantea cuestiones éticas en relación al consumo de animales que son capaces de razonar y comunicarse como los seres humanos. La rebelión animal se plantea en *Bête* como mecanismo de supervivencia de las especies contra la negación humana a compartir el espacio y la condición de ciudadanía. Otro ejemplo de rebelión contra el dominio humano se da en la novela *Swarm* (2004) de Frank Schätzing, donde unos organismos unicelulares aparentemente alienígenas utilizan a los animales marinos para atacar a los humanos. Los unicelulares son tan distintos de los humanos que pueden vivir en armonía con los animales marinos y no destruir su ecosistema, pero son lo suficientemente parecidos a los humanos como para que su solución al problema con ellos sea aniquilarlos. El mismo final sufren los perros parlantes en el relato corto “The evolution of trickster stories among the dogs of North Park after the change” (2007) de

Kij Johnson. La conclusión en estos textos es que el mayor antagonista de los animales son los humanos que rechazan reconocer la necesidad de cambio. Como el narrador en el relato de Johnson comenta: “And we found that, really, we prefer our slaves mute” (Johnson 2007: 489).

El crítico Cary Wolfe indica en *Animal Rites* que apreciar otros valores aparte de la racionalidad es un reto para los humanos (Wolfe 2003: 5). Wolfe sugiere que el humano tiene miedo de profundizar en el animal, porque ellos comprenden cosas de nosotros que nosotros no podemos comprender de ellos a partir de la observación como ellos lo hacen. Los perros pueden distinguir el miedo y muchas otras cosas – también los gatos y otros animales – los caballos notan los movimientos musculares de los jinetes, etc. Tal vez tememos encontrar que tienen otras destrezas que no envidian nuestra racionalidad. El hecho de que consideremos a los animales como una sola unidad ya es indicador de nuestra falta de interés por sus capacidades individuales. Como Derrida argumenta: “there is no Animal in the general singular, separated from man by a single, indivisible limit. We have to envisage the existence of “living creatures,” whose plurality cannot be assembled within the single figure of an animality that is simply opposed to humanity” (Derrida 2002: 47). Está claro que no poseemos la experiencia animal, no es posible obtenerla en primera persona y esto implica que nuestras representaciones animales no pueden escapar la subjetividad; aun así, las representaciones humanas de los animales pueden implicar grandes cambios en la percepción colectiva del vínculo entre humano y no humano. A pesar de que muchas obras sobre animales parlantes tienden a romantizar el vínculo entre el animal y el humano, haciendo que las voces animales digan lo que los humanos esperan, hay una tendencia en las narrativas actuales de *uplifting* que nos retan a ser posthumanos en nuestra relación con el Otro, apreciando su valor más allá de la racionalidad y permitiendo la construcción de espacios de diálogo para que pueda conseguirse una justa coexistencia. Los diez textos que se analizarán en esta tesis reflejan precisamente este cambio de discurso.

1.4.2.2. El Otro extraterrestre

El ser extraterrestre se maneja de forma similar al posthumano y a otras criaturas de ciencia ficción en tanto que ha sido representado de muchas maneras, tanto como ser vivo como ser robótico o tecnológico, o incluso poseedor de características que desafían la categorización. Sin embargo el ser extraterrestre está en un limbo entre su existencia en la imaginación humana – y por tanto su alteridad cultural, como otros tantos seres de invención humana, véase el vampiro o el zombi – como en su potencial existencia fuera del control humano. En tanto que el ser extraterrestre no proviene de la volición humana, se considerará como un ser natural dentro de sus propias circunstancias el cual trabajaremos en los próximos capítulos.

La cuestión de la vida extraterrestre tiene una evolución histórica compleja en la literatura ya que implica el planteamiento de preguntas teológicas relacionadas con la existencia de Dios (Roberts 2006: xiii). Este tema se mantiene en la ciencia ficción de distintas épocas, desde las anteriormente citadas obras de Kepler y Godwin en el siglo XVII, pasando por la problemática novela *The History of Israel Jobson* (1757) de Miles Wilson hasta *Star Maker* (1937) de Olaf Stapledon y *Lord Of Light* (2000) de Roger Zelazny. La idea de que los extraterrestres son creaciones del mismo Dios también explica en parte por qué los primeros alienígenas se representaban de formas muy similares a los terrícolas (D’Ammassa 2005: 27), ya que así se mantenía la idea de su creación “a imagen y semejanza” de Dios y se justificaba su inclusión en el plan divino. El desarrollo tecnológico del siglo XVII y la teoría heliocentrista de Copérnico permitieron introducir en la sociedad la idea de otros mundos, lo cual abría la posibilidad a la existencia de otras civilizaciones (Roberts 2009: 10). Slusser y Rabkin consideran que la creación de los alienígenas es simultánea a la sensación de alienación del humano con la naturaleza (1987: 7). Ciertamente la exploración de nuevos mundos ayudaría a reflejar la relativa insignificancia de la existencia humana en la inmensidad terrestre y más aún con la apertura al cosmos. Aunque las obras de viajes cósmicos se remontan al siglo XVII con autores como Cyrano de Bergerac y los alienígenas monstruosos se encuentran ya en la

obra de Voltaire, estos textos precedentes del género se ocupaban de satisfacer la curiosidad científica de la época y servían de vehículo para explorar las diferentes posibilidades de vida en otros planetas y presentar posibles utopías (Evans 2009: 19). En palabras de Clute y Nicholls:

Visitors to other worlds in stories of the 17th and 18th centuries met no genuine alien beings; instead they found men and animals, sometimes wearing strange forms but always filling readily recognizable roles. The pattern of life on Earth was reproduced with minor amendments.” (Clute y Nicholls 1995: 32)

No fue hasta los años 50 del siglo XX, en plena época dorada de la ciencia ficción, cuando la palabra se utilizó para definir a un ser de otro planeta (Merriam Webster 2022a), lo cual suponía una distinción territorial. A pesar de que la equiparación de los términos “alienígena” y “extraterrestre” no está claramente asociada a una época concreta, la primera obra en la que se utiliza la palabra alienígena para describir a un extraterrestre es “The Robot Aliens” (1935) de Eando Binder (Clute y Nicholls 1995: 38), publicada en la revista *Wonder Stories*. No parece ilógico considerar que la introducción del término en la cultura popular de los años 50 marque definitivamente su equiparación.

Fue también a mediados de los años 50 cuando autores como H. G. Wells, Edgar Rice Burroughs y Olaf Stapledon se encargaron de dar forma en el imaginario popular a aquellos extraterrestres que pasaron de ser criaturas humanoides dignas de estudio a invasores monstruosos del espacio exterior que querían acabar con la humanidad. En concreto *The War of the Worlds* (1898) de H.G. Wells fue el primero en presentar este tipo de relato (Clute y Nicholls 1995: 38). La novela presenta a unos alienígenas llenos de tentáculos que atacan a la población al grito de “ulla”. Para críticos como Roberts, el hecho de que “ulla” suene de forma similar a “Allah” tiene una intencionalidad clara: “*The War of the Worlds*, like the other invasion-fantasy books of the 1880s and 1890s, captures a fundamentally xenophobic fear of foreignness.” (2006: 148)

La literatura refleja las preocupaciones e inquietudes de su época y este es también el caso con la ciencia ficción. Los extraterrestres de Wells son imperialistas que pretenden conquistar la nación a partir de una tecnología superior. Así, el alienígena se transforma

en el colonizador y en un peligro racial urgente. La lógica conservadora de estas obras queda neutralizada considerando que estas narrativas vienen precisamente de países colonizadores y que, por lo tanto, representan el miedo a perder el control que ellos mismos consiguieron a partir del imperialismo y las políticas expansionistas. Como el autor John Huntington expresa: “It does not seem unreasonable to view the imagined hostile alien as a projection onto “the other” of qualities of ourselves that we wish to deny.” (Huntington 1987: 60)

Se pueden encontrar varios subgéneros dentro del relato de extraterrestres dependiendo de la condición alienígena. Si un primer tipo de alienígenas son invasores y terroríficos, un segundo grupo de alienígenas se abrió camino a mediados del siglo XX con la aparición de los superhéroes en el cómic. Superman fue el primero en 1939. Estos extraterrestres venían a rescatar a los humanos en peligro, como consecuencia de amenazas provenientes de humanos malvados y de naciones extranjeras en conflicto. También las narrativas de extraterrestres benévolos encontraron su lugar al mismo tiempo, con novelas como *A Martian Odyssey* (1934) de C. L. Moore o *Childhood's End* (1953) de Arthur C Clarke. *The Martian Chronicles* (1950) de Ray Bradbury introdujo el planteamiento del extraterrestre como parte inherente del ser humano, ya que del mismo modo que el animal es capaz de reciprocarse la mirada del humano, el extraterrestre también se enfrentaba a un ser alieno en nosotros.

Así pues, las diferentes clasificaciones alienígenas conviven en la literatura de ciencia ficción: los extraterrestres con los que es imposible empatizar, los que nos inspiran admiración e incluso deseos de alcanzar su excepcionalidad y los que reflejan nuestra propia alteridad. En cualquier caso, las implicaciones filosóficas de la vida extraterrestre han ido gradualmente sustituyendo a la especulación teológica, a lo que ayudó la popularización en los años 60 de la xenobiología, la ciencia especulativa que estudia la vida extraterrestre. Autores como Isaac Asimov y Carl Sagan escribieron ensayos sobre este tema, además de ser autores de ciencia ficción (Clute y Nicholls 1995: 1341).

Las últimas décadas del siglo XX, así como las primeras del XXI originaron múltiples visiones del alien. El motivo de invasión alienígena se ha utilizado como

alegoría política en muchas obras de ciencia ficción, desde que se iniciase con la novela de H. G. Wells *The War of the Worlds* (1898) pasando por *The Forge of God* (1987) de Greg Bear o la más reciente *POD* (2012) de Stephen Wallenfels. Estos relatos coinciden en el tiempo con novelas en las que los humanos y los alienígenas conviven de forma pacífica, por ejemplo *The Word for World is Forest* (1976) de Ursula K. Le Guin o la trilogía *Lilith's Brood* (1987-89) de Octavia Butler. En estas últimas se presupone una similitud esencial entre humanos y alienígenas para evitar la confrontación, ya que suelen representarse distintas culturas y fisiologías, sin que estas supongan un motivo de tensión o conflicto. Cuando esta compatibilidad no existe, encontramos narrativas en las cuales los humanos han sido subyugados por alienígenas que pueden alterar de forma violenta la naturaleza humana a partir de su asimilación, simbiosis y/o parasitación, como en las novelas de Scott Sigler *Infected* (2006) y *Contagious* (2008). A partir de aquí surgiría el concepto de híbrido entre humano y alienígena que exploraremos más adelante en el capítulo 3. Un último peldaño en la escalera de cordialidad entre humanos y alienígenas llegaría con la representación de relaciones sentimentales entre humanos y extraterrestres. La novela de Neil Badmington *Alien Chic* (2005) es un ejemplo de este tipo de literatura.

Para Elana Gomel, el Otro animal ha sido tratado con éxito en las narrativas de ciencia ficción ya que los animales están a nuestra merced y es éticamente sencillo defender sus derechos partiendo de la compasión (Gomel 2014: 5). Aunque evidentemente los animales existen y los alienígenas son solamente una posibilidad sobre la cual no tenemos pruebas, Gomel afirma que estos últimos pueden ayudarnos mejor en el reto de imaginar un Otro totalmente ajeno:

One might object that aliens do not – so far – exist, while animals certainly do. But as the world is becoming more unified, divisions within our species are not thereby diminishing. Cultural, religious, ideological, and even neurological differences are becoming more pronounced and more exacerbated. Simply asking for mutual “respect” and “tolerance” is not going to resolve the clashes and stand-offs, in which the opposing sides come armed with incompatible moral and epistemological systems. We are one species biologically – *Homo sapiens sapiens* – but we are

already several cultural species and this “pseudo-speciation” is not going to stop. Just the opposite: it is being accelerated by the developments of biotechnology that might soon turn social and ideological opinions into neurochemical and genetic facts. (Gomel 2014: 6)

A pesar de que en ocasiones la ciencia ficción puede reforzar el antropocentrismo, la confrontación entre humano y no-humano es un tema central en el género, cuestionando las nociones del bien y del mal, además de los valores éticos y morales. En palabras de Gomel, “[t]he posthuman becomes an ethical response to the inhuman” (Gomel 2014: 7).

1.4.3. Ciencia ficción y alteridad desde la cultura: transformaciones humanas a través de la tecnología

La idea de nuevo humano no solo se relaciona con la tecnología sino con la historia de la humanidad. Lo posthumano implica una ruptura con el humano a nivel genético, pero el nuevo humano también incluye la posibilidad de cambios en la mentalidad y cultura humana. La idea de un nuevo humano no es nueva, pero ha ido evolucionando históricamente. En el siglo XV el nuevo humano se usaba para designar a los indígenas que encontraban los europeos; el canibalismo de algunas tribus les marcaba como un Otro radical (Rosendahl 2013: 29). En el Renacimiento la visión antropocéntrica definía al humano con superioridad sobre las otras especies por su capacidad de desarrollo, vida interior e individualidad. Sin embargo, el humano nunca se ha definido simple y monolíticamente. Según Rosendahl hay tres fases de pensamiento sobre el nuevo humano desde el siglo XIX y cuyo impacto social y biológico ha determinado las preocupaciones centrales en torno a la identidad humana hasta el siglo XXI (2013: 33). La primera fase comprendería desde los años 80 del siglo XIX hasta los años 30 del XX, tras la Primera Guerra Mundial; la segunda solaparía con la primera en los años 20 del siglo XX hasta el fin de la Guerra Fría y la tercera comenzaría en los años 70 del siglo XX. Si bien Rosendahl considera que tal vez estas fases no representen con exactitud los momentos

más relevantes en la política y la historia cultural del siglo XX, sí que pueden entenderse como periodos en los cuales el planteamiento de la identidad humana experimentó cambios substanciales (2013: 34).

La académica Katherine Hayles considera que el desarrollo tecnológico ya ha creado un humano posthumano en el sentido de que depende de la tecnología. Mientras que “posthumano” sugiere una transcendencia hacia un nuevo modo de ser, la idea de posthumanismo señala un cambio en el modo de pensar sobre el lugar de la humanidad en el universo, en particular su lugar entre otras especies en el planeta. Lo posthumano constituye un tema interdisciplinar que incluye diferentes perspectivas. Algunos críticos como Francis Fukuyama defienden una naturaleza humana inseparable de la dignidad humana. Otros como Nick Bostrom ven positiva la posibilidad de un nuevo humano, aun siendo conscientes de sus obstáculos.

Así como el ser humano es capaz de transformar a los animales no humanos a través del *uplifting*, también ha utilizado la tecnología para aumentar sus propias capacidades físicas y mentales. La Enciclopedia Británica (Encyclopedia Britannica 2022b) define el transhumanismo como término acuñado por el biólogo y filósofo Julian Huxley en 1957 para designar la mejora de la condición humana a través del cambio social y cultural. Este término a su vez se ha transformado para denominar el movimiento social y filosófico dirigido a promover la investigación y el desarrollo de tecnologías para el aumento de las capacidades humanas. Capacidades como la recepción sensorial o la capacidad cognitiva serían aumentadas a partir de modificaciones integradas en el cuerpo humano.

Para Bostrom, el nuevo humano se convierte en transhumano; los transhumanistas consideran que todo el mundo debería tener acceso a tecnologías que aplicar en sí mismos, a lo cual llaman libertad morfológica (Bostrom 2005: 203) y además elegir las tecnologías reproductivas que quieren utilizar, lo cual se denominaría libertad reproductiva. Esto es así ya que los teóricos de este movimiento consideran que las tecnologías de mejora tienen un gran potencial para la humanidad. A su vez, también son conscientes de que esto podría conllevar la transformación de los humanos modificados

en posthumanos, pero argumentan que esto solo puede ser positivo dado que la mejora de la salud, de las facultades intelectuales e incluso la elongación de la vida son características que todo humano desearía. También Max More, uno de los rostros visibles del transhumanismo, define este movimiento como una filosofía de vida que expresa un movimiento intelectual y cultural que a su vez pretende mejorar la condición humana a partir de la tecnología, eliminando el envejecimiento y aumentando las capacidades intelectuales, físicas y psicológicas (More y Vita-More 2013: 3). Para More, ser posthumano es un objetivo deseable en tanto que se traspasan las limitaciones humanas y se da una mejora en muchas de las características vitales. El paso de humano a posthumano no supone una preocupación ética o moral en tanto que la humanidad no viene dada por la pertenencia a la especie humana: “[c]reatures with similar levels of sapience, sentience, and personhood are accorded similar status no matter whether they are humans, animals, cyborgs, machine intelligences, or aliens” (More y Vita-More 2013: 13). Con esto, More alude a la filosofía transhumanista que parte del derecho a la igualdad de trato ético y moral de todos los seres independientemente de su especie.

El movimiento opuesto al transhumanismo es el liderado por los críticos bioconservadores (*bioconservative*) que consideran que estas tecnologías son deshumanizadoras. Implementar la tecnología en el cuerpo humano sería para los bioconservadores perjudicial para nuestra identidad como seres humanos, además de traer complicaciones en las relaciones desiguales entre humanos y transhumanos. La autora y crítica del transhumanismo Domna Pastourmatzi argumenta que los transhumanistas – y su cara visible en el movimiento Humanity+ – pretende implantar su visión posthumanista en el imaginario colectivo, sustituyendo al *Homo sapiens* por el *Homo cyberneticus* (Pastourmatzi 2014: 272). Para ello, Pastourmatzi considera que la literatura de ciencia ficción, y en particular la estadounidense, se ha convertido en una potente herramienta de persuasión enmascarada de entretenimiento (2014: 274). Es innegable que la ciencia ficción nos lleva a la reflexión filosófica acerca de nuestra naturaleza en relación a la de otros seres; a su vez, esta literatura también puede ayudarnos a entender los dilemas y retos que pueden suponer los avances tecnológicos. En palabras de

Pastourmatzi: “Because of its primary focus on a technology-driven world, science fiction complements western philosophy in scrutinizing a set of questions and ethical issues which in the last few decades have become the focus of intense debate” (2014: 275-276). Sin embargo, la autora considera que el movimiento transhumanista utiliza la ciencia ficción por ser literatura popular – y populista – con lo cual es sencilla de entender incluso para los lectores ignorantes. La autora expresa así su punto de vista: “In general, speculative literature, like any other intelectual activity, can be exploited by writers with an ideological agenda to promote, challenge or debunk the fantasies, convictions, and values of highly trendy movements like transhumanism and posthumanism” (Pastourmatzi 2014: 283).

Para Natasha Vita-More, la interacción humano-computador puede resultar en distintas variaciones corporales, desde el transhumano hasta el cibernético, el ser prostético, el posthumano y la “consciencia descargada” (*upload*) (More y Vita-More 2013: 19). Contrariamente a la percepción de Pastourmatzi, Vita-More considera que las percepciones que tenemos de estos seres tal y como se presentan a través de la ficción puede llevar a confusión y a malas interpretaciones que solo pueden subsanarse a partir de la experiencia práctica; es decir, Vita-More defiende que solo podemos entender esta asociación de humano y máquina a partir de experimentarla. Así como los humanos siempre hemos buscado formas de aumentar nuestras capacidades de forma externa, Vita-More considera que la evolución de la especie depende de que sigamos desarrollando tecnología para aumentarnos (2013: 21).

El cibernético, contracción de “organismo cibernético” (*cybernetic organism*), se refiere a la hibridación entre humano y máquina. Podría considerarse en esta definición como un reflejo del transhumano, solo que en la ciencia ficción todavía existen organismos inexplorados, en parte debido a las limitaciones tecnológicas. Son muchos los relatos de cibernéticos en la historia de la ciencia ficción, desde que David Rorvik popularizase la idea de la unión de humano y máquina en su ensayo *As Man Becomes Machine* (1971) Los cibernéticos más sencillos en la literatura de ciencia ficción son humanos con miembros prostéticos o con partes mecánicas en obras como la novela de Bernard

Wolfe *Limbo* (1952), la obra de Martin Caidin *Cyborg* (1972) o las obras de Richard Luppoff *Sun's End* (1984) y *Galaxy's End* (1988). La identidad cibernética se vuelve problemática cuando se trata de humanos transformados para operar en entornos alienígenas y también cuando estos pierden del todo su forma humana para inmortalizarse como consciencias descargadas en ordenadores. Cabe suponer que esta problemática viene dada por la ausencia de experiencias reales con estos niveles de tecnología. En su ensayo "Meeting the Other: Cyborgs, Aliens, and Beyond" (2015) Bianca Westermann define al cibernético como un ser liminal por fuera y un híbrido humano-máquina en su interior (Westermann en Kuchler et al 2015: 146). Westermann expone esta ambivalencia como clave para entender esta figura a nivel cultural: el cibernético es parte animado y parte inanimado, lo cual nos obliga a reflexionar sobre qué significa ser humano y también sobre cómo percibimos la tecnología. Para la autora, nuestra aspiración como seres humanos es desvelar la permeabilidad entre conceptos aparentemente opuestos como naturaleza y tecnología, realidad y virtualidad (2015: 148).

A pesar de que los transhumanistas como Bostrom pueden aceptar que no todos los cambios son beneficiosos (Bostrom 2012: 205), estos también consideran necesario reflexionar acerca de la consideración de lo natural como bueno y lo artificial como malo. Esta dicotomía no se tiene en cuenta para liberar a los humanos de enfermedades y otros problemas de trasfondo natural, con lo cual tampoco tendría que ser problemático a la hora de enfrentarse a mejoras más elaboradas como las que ofrece el transhumanismo. Asimismo, y en relación con la desigualdad entre transhumanos y humanos, Bostrom argumenta que las sociedades humanas han percibido históricamente a otros grupos humanos como inferiores, utilizándolos como esclavos o asesinandolos. Las sociedades avanzadas previenen estas actitudes a partir de leyes e instituciones que protegen a aquellos más desfavorecidos sin necesidad de excluirlos. Estos procesos llevan siglos evolucionando, desde inicialmente centrarse en hombres blancos de clase nobles y/o adinerada, pasando por descartar la necesidad nobiliaria y la posesión de bienes materiales para ser sujetos de consideración, hasta la más reciente inclusión de las mujeres y los pueblos indígenas (Bostrom 2012: 210).

Para Bostrom, el concepto de “naturaleza humana” está en continua fluctuación, es un concepto dinámico que varía con el tiempo y los avances tecnológicos:

In the eyes of a hunter-gatherer, we might already appear ‘posthuman’. Yet these radical extensions of human capabilities – some of them biological, others external – have not divested us of moral status or dehumanized us in the sense of making us generally unworthy and base. Similarly, should we or our descendants one day succeed in becoming what relative to current standards we may refer to as posthuman, this need not entail a loss of dignity either. From the transhumanist standpoint, there is no need to behave as if there were a deep moral difference between technological and other means of enhancing human lives. (Bostrom 2012: 213)

En esto coinciden también Vint y Gomel, al considerar que las definiciones tradicionales de humanidad se han ido modificando con los avances en ciencia y tecnología. Para Gomel, el hecho de que el humanismo se transforme en posthumanismo con el tiempo también implica la conversión del posthumanismo en humanismo en una época determinada (Gomel 2014: 3). Para la autora, esta reconversión podría evitarse a través de una nueva forma de ética que parte de nuestro encuentro con el Otro. Para esto, Gomel argumenta que la ciencia ficción tiene un papel especial para mostrar nuevas formas de subjetividad y articular nuestra relación con el mundo y con otros seres. Son muchos los estudios sobre posthumanismo, desde Donna Haraway, Gary Wolfe o Sherryl Vint, que se apoyan en la ciencia ficción por su capacidad de explorar la identidad posthumana (Gomel 2014: 4).

Gareth y Whitaker ejemplifican la intrusión de la tecnología en la naturaleza humana a lo largo de la historia con una comparación entre una muleta y una pierna protésica: mientras que la primera es más rudimentaria y externa al cuerpo, la segunda es más eficiente y se mimetiza mejor con el cuerpo humano. Aun en su forma rudimentaria estos artefactos transforman la naturaleza. Si vamos más allá hasta el control de una pierna protésica a partir de impulsos cerebrales tenemos más intrusismo pero mayor efectividad sin perjuicio a la humanidad, ya que la tecnología se limita a replicar

los movimientos que el cuerpo humano ya de por sí realiza (Gareth y Whitaker 2012: 255). Los transhumanistas contemplan cambios posibles como por ejemplo el implante coclear o de retina, pero también cambios deseados que estamos lejos de alcanzar tecnológicamente y que en ocasiones contemplan la simbiosis entre cuerpo y máquina. Gareth y Whitaker perciben la tecnología como una extensión natural de la naturaleza humana, como se muestra en el uso cada vez más frecuente de móviles y ordenadores en la vida diaria. Aunque esta tecnología es externa solo se distingue de los implantes cibernéticos en el grado de simbiosis con nuestro cuerpo, no en el tipo (2012: 270).

Marcus Rockoff por su parte define el movimiento como una corriente cultural:

Transhumanists see themselves as successors to humanism and aim for redesigning human nature so far that it becomes posthuman. The most important transhumanist organization is Humanity+, which openly embraces such aspirations. (Rockoff 2014: 252)

En este sentido, el posthumanismo defendido por los transhumanistas no implica dejar atrás la humanidad de una forma biológica o evolutiva, sino que más bien el término se emplea como crítica hacia el concepto de ser humano en tanto que es excluyente y antropocentrista (Rockoff 2014: 253). El binomio humano/no-humano se habría empleado históricamente para dominar al Otro animal, máquina, naturaleza. Las dualidades natural/artificial, biológico/tecnológico, real/virtual también separan términos aparentemente opuestos que, sin embargo, podrían reconciliarse desde la perspectiva transhumanista. Para Rockoff, el motivo del “hombre artificial” se centra en el deseo humano de ser su propio creador (2014: 256). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley presenta estos temas transhumanistas a pesar de estar bastante alejado de la tecnología actual. Para Rockoff, el proyecto de Victor Frankenstein presenta impactantes paralelos con el transhumanismo: el ser humano como ente defectuoso, la modificación y mejora del humano y la creencia en la racionalidad, la ciencia y la tecnología para mejorar la humanidad y, con ella, al mundo (Rockoff 2014: 257). Para el transhumanismo los seres humanos son imperfectos, defectuosos en tanto que son mortales y sus capacidades físicas y mentales son limitadas. Al traer a la criatura de entre

los muertos, Victor Frankenstein está liberando al humano de su mortalidad y, con ello, de su imperfección. Además la criatura posee capacidades sobrehumanas y también una conciencia aparentemente superior. En palabras de Rosendahl: “The ‘monster’ is the one who wants to live as a vegan in harmony with nature, without exploiting it for its own purpose as humans do, and there is a subtle point in identifying this trait as being particularly human” (Rosendahl 2013: 48). La obra de Shelley es famosa por su representación de los peligros de la ciencia sin control, lo cual dio fuerzas al mito del científico loco que actúa contra natura. Los bio-conservadores refuerzan esta visión de la obra, ya que pone de relieve que el ser humano no está preparado para enfrentarse a una tecnología que puede alterar radicalmente la condición humana. Rockoff considera que tanto las lecturas transhumanistas como bio-conservadoras tienden a simplificar los mensajes de la obra a su conveniencia. Para el autor, la literatura debería ayudarnos a reflexionar acerca de estas cuestiones, poner a prueba nuestras creencias y expandir nuestra imaginación (2014: 264). Las obras de ciencia ficción centradas en estos temas no suelen dar respuestas sencillas. Rockoff pone como ejemplos la obra de Michel Houellebecq *The Elementary Particles* (1998) y la novela de Margaret Atwood *Oryx and Crake* (2003), ambas presentan el motivo del científico loco y comienzan un proyecto transhumanista con una crítica social y política; en ambos relatos, este declive en la condición humana viene causado por el material genético humano.

Son muchas las obras de ciencia ficción, y en particular las de ciberpunk, las que exploran las tecnologías para optimizar el cuerpo humano. Desde los años 90 las novelas de Greg Egan se centran en el impacto de la tecnología informática y en la digitalización de la mente humana, además de la vida simulada en el ciberespacio. Iniciándose en el ciberpunk con *Quarantine* (1992), hasta *Permutation City* (1994), o *Diaspora* (1997) Egan ha pasado a escribir ficción sobre la singularidad, como en *Schild's Ladder* (2001), o *Incandescence* (2008). Otros ejemplos serían la representación de la ingeniería genética en la novela de Michael Marshall Smith *Spares* (1996) y también en la de Kazuo Ishiguro *Never Let Me Go* (2005), la criogenia en la novela *The First Immortal* (1998) de James L. Halperin y la inteligencia artificial y modificación corporal a través de la tecnología

en la trilogía *Sprawl* (1984-1988) de William Gibson, especialmente en su primer volumen: *Neuromancer* (1984). Algunas de las novelas más aclamadas que presentan nuevas inteligencias posthumanas son *Software* (1982) de Rudy Rucker, *Blood Music* (1985) de Greg Bear, *Accidental Creatures* (1998) de Anne Harris, *Altered Carbon* (2002) de Richard K. Morgan, *Natural History* (2003) de Justina Robson y *Accelerando* (2005) de Charles Stross. Para Pastourmatzi, solo en las narrativas afroamericanas o feministas encontramos figuras posthumanas profundamente alternativas a las propuestas por los transhumanistas. En concreto la autora cita la novela de Walter Mosley *Futureland* (2001) en la cual se exponen las políticas responsables de la percepción estadounidense hacia la tecnología como medio liberador (Pastourmatzi 2014: 282). Para su autor, la tecnología lleva casi un siglo con nosotros y no nos ha liberado de conflictos como la injusticia, la desigualdad, la esclavitud, la pobreza, la explotación o la segregación (Perez 2011: 109).

1.4.4. Intersecciones de la alteridad con el medio ambiente en la ciencia ficción

La intersección entre ciencia ficción y discurso medioambiental no es nueva, dado que su origen se considera a partir del texto de Rachel Carson's *Silent Spring* (1962) (Lafontaine 2016: 6). Mucha ciencia ficción en la época de la Guerra Fría y los años 60 se nutrió del conocimiento de los riesgos ambientales. El movimiento ecologista también comenzó en la misma década. Los temas preferentes eran la superpoblación y la contaminación, como por ejemplo *The Sheep Look up* (1972) de John Brunner. La ciencia ficción actual explora de forma central los escenarios ecodistópicos que presentan un futuro cercano en el que el medio ambiente está profundamente alterado por el cambio climático, la contaminación, la escasez de recursos y/o la degradación medioambiental. Son muchas las novelas de tintes apocalípticos y postapocalípticos en las cuales la humanidad sobrevive/subsiste en entornos hostiles, devastados por su propia acción o en

combinación con agentes externos. Como ejemplo tenemos la trilogía de Peter Watts, *Starfish* (1999), *Maelstrom* (2001) y la tercera obra dividida en dos tomos *Behemoth B-Max* (2004) y *Behemoth Seppuku* (2005) o la novela *The Road* (2006) the Cormac McCarthy.

Así como vemos que es difícil justificar una separación del Otro que llega desde un medio natural y el Otro que se crea de forma artificial a través de la tecnología, es primordial entender que todos estos seres surgen mayoritariamente de la necesidad de entender la naturaleza humana a partir de su interés por crear nuevas realidades, independientemente de las consecuencias que de ello puedan derivarse. Tanto el animal en la ciencia ficción como el cibernético/transhumano o el alienígena son capaces de proyectar de maneras similares nuestra responsabilidad sobre nuestros actos, las repercusiones que éstos pueden acarrear y nos pueden ayudar a la hora de buscar alternativas y planteamientos para una existencia ética con la alteridad.

Es también difícil justificar la separación entre las dicotomías natural/artificial, naturaleza/cultura, naturaleza/humano. Los propios humanos están excluidos de la naturaleza. En general, se considera naturaleza todo aquello que no es humano, entrando en la alteridad. Trabajando con textos de Kate Soper y Lawrence Buell, Tania Lafontaine coincide en sus perspectivas acerca de lo artificial siendo una prolongación de lo natural, con límites poco definidos y distintos niveles de “naturalidad” (Lafontaine 2016: 11). La autora también considera que la biología y la tecnología se acercan del mismo modo que lo natural y lo artificial, apareciendo a día de hoy casi indistinguibles. Con esto,

[t]he posthuman, then, can be described as a condition in which the boundaries between the human, the natural, the scientific and technological (including cybernetics, informatics, and biotechnologies) are blurring, forcing us to rethink what it means to be human and to redefine the multiple relationships between human beings, nature, and technology. (Lafontaine 2016: 13)

No solo los humanos están sufriendo procesos transformativos y de hibridación, sino toda la naturaleza en sí misma. Podemos así hablar de un postnatural (Lafontaine 2016: 14) que puede definirse de forma parecida al posthumano: uniendo lo natural y lo artificial,

lo biológico y lo tecnológico: “The postnatural refers to what comes after nature, thus implying that nothing is completely natural anymore and that, as mentioned previously, the natural and the artificial are relative concepts.” (2016: 14)

Mientras que la ecocrítica se centra en mostrar el papel de la naturaleza y de los animales como seres de valor intrínseco, la ciencia ficción hace que el mensaje se transmita desde un territorio neutro desde el que podemos reflexionar sobre escenarios imaginarios que no implican una contradicción de nuestras propias creencias y presunciones en el mundo real. Chris Baratta argumenta en su introducción al volumen *Environmentalism in the Realm of Science Fiction and Fantasy Literature* que la literatura de ciencia ficción – a la que une con la literatura fantástica – se ha beneficiado de la emergencia de la ecocrítica en tanto que posee las características esenciales para establecer la conexión del lector con los mensajes de esta disciplina (Baratta 2012: 2, 3). Para Baratta, los textos ecocríticos necesitan desconectar al lector de los binarios humano/naturaleza y hacer que el lector conecte con el mundo natural y la autora considera que la ciencia ficción lleva cumpliendo estas dos premisas durante casi un siglo.

En el mismo volumen, y coincidiendo con Baratta, Keira Hambrick argumenta que las obras ecocríticas pretenden hacer ver al lector que el medio ambiente es digno de ser salvado y las obras de ciencia ficción ayudan al lector a comprender por qué y cómo a través de una narrativa con la que pueden conectar, siguiendo sus expectativas respecto al género (Hambrick 2012: 136). Según Hambrick, esta lectura les será probablemente más amena que una lectura pasiva de un texto de no-ficción, ya que la separación entre realidad y ficción que ofrece la literatura de ciencia ficción permite a los lectores considerar de forma significativa las conexiones entre estos mundos (2012: 140-141). Así, la ciencia ficción puede tratar sutilmente temas de apocalipsis medioambiental sin ser por ello explícita en su llamada a la acción, pero a la vez revelando posibles soluciones para nuestras preocupaciones medioambientales.

La teórica Rosi Braidotti considera así las posibilidades del género a la hora de afrontar temas de interés contemporáneo:

Science fiction is a genre that accepts full responsibility for its attempt to imagine things differently and thus enacts a sort of cognitive responsibility for its own imaginative flights. As such it is beneficial not only to society but also to science which needs to be imaginative and speculative in order to progress. (Braidotti 2002: 183)

Patrick D. Murphy considera en “The Non-Alibi of Alien Scapes: Science Fiction and Ecocriticism” que, a pesar de que la ciencia ficción no es “nature writing” (escritura de naturaleza) el género puede enfocarse de la misma manera, encontrándose mensajes que dirigen al lector hacia cuestiones medioambientales (Murphy 2001: 263). Para Murphy, series de novelas como *Dune* (1965-1985) de Frank Herbert combinan gran variedad de disciplinas científicas que ayudan al lector a percibir, interpretar y entender el mundo (2001: 264). En palabras del autor: “[a]ny prediction of environmental disaster that has been made in recent years has been prefigured in science fiction in one way or another.” (2001: 264). Como ya hemos mencionado, la ecocrítica promueve el abandono de visiones antropocéntricas de la naturaleza y la adopción de perspectivas más ecocéntricas. Para ello, Murphy considera que las narrativas de ciencia ficción anti-anthropocéntricas pueden entenderse como literatura medioambiental. En el próximo capítulo nos adentraremos más a fondo en el estudio de la ecocrítica, considerando las diversas ramas que nos serán de utilidad en el estudio de sus interconexiones con la ciencia ficción.

Capítulo 2. La ecocrítica en la ciencia ficción: conceptos y enfoques

La ecocrítica analiza la representación del medio ambiente en la literatura y, como disciplina humanística, se preocupa por establecer la relevancia del medio natural dentro de cada obra, considerando las conexiones que se generan en torno a este elemento así como también el efecto de estas conexiones más allá del texto y su capacidad para transmitirlos al lector. El estudio de esta disciplina es imprescindible para esta tesis, ya que pretendo analizar cómo diferentes obras y autores representan distintos grados de conexión humana y no-humana con sus respectivos entornos naturales – y postnaturales – dando a entender que nuestra forma de relacionarnos con el entorno, y con el Otro que habita a nuestro lado, puede establecer dinámicas futuras que nos permitan recuperar el equilibrio ecológico o, dicho de otro modo, evitar perderlo de forma irremediable.

2.1. La ecocrítica como teoría literaria: definiciones y evolución

La ecocrítica como disciplina es relativamente joven, ya que sus inicios se remontan a la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos y Reino Unido, expandiéndose internacionalmente entre finales del siglo XX y principios del XXI. Greg Garrard, uno de los académicos más importantes de esta disciplina, asume en su libro *Ecocriticism* (2004) que la ecocrítica comenzó con la publicación de la obra *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, asociándose con ella el movimiento para la protección del medio ambiente y la investigación desde las humanidades. Citando a Garrard:

[T]he rhetorical strategies, use of pastoral and apocalyptic imagery and literary allusions with which Carson shapes her scientific material may well be amenable to a more ‘literary’ or ‘cultural’ analysis. Such analysis is what we will call ‘ecocriticism’. (Garrard 2004: 3)

Garrard coincide en esto con Cheryll Glotfelty, otra de las académicas más reconocidas en el campo de la ecocrítica, quien considera en *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) que la ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el entorno físico (Glotfelty 1996: xix). Glotfelty atribuye el término ecocrítica a William Rueckert quien, en su ensayo “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism” (1978), se refería a la aplicación de la ecología y conceptos ecológicos al estudio de la literatura; aun así, y como corrobora Derek Gladwin (2017) *Oxford Bibliographies*, Rueckert se limitó a poner el “-ismo” al término anteriormente existente de ecología literaria (*literary ecology*) acuñado por John Meeker en 1972 (Gladwin 2017). A su vez coexistieron en la misma década otros términos similares, como “ecopoéticas”, “crítica literaria medioambiental” y “estudios culturales verdes” (Glotfelty 1996: xix-xx).

La evidente unión entre ciencia ambiental y literatura hace que, para Garrard, la ecocrítica sea de partida un modo de análisis con finalidad política, ya que normalmente esta disciplina favorece los mensajes ecologistas y de protección medioambiental (2004: 3). Esta asociación se evidencia también en la definición de ecocrítica ofrecida por Timothy Clark en *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (2011): “[ecocriticism is the] *study of the relationship between literature and the physical environment, usually considered from out of the current global environmental crisis and its revisionist challenge to given modes of thought and practice*” (xiii; cursiva en el original).

No es coincidencia que la disciplina naciera y se desarrollara a la vez que el movimiento ecologista. El contexto histórico a finales de los años 60 predecía una incipiente crisis ecológica a nivel global, y esto provocó la aparición de ensayos divulgativos encabezados por el de Carson, que advertía de los peligros del uso de pesticidas, seguidos poco después de obras de ficción como la ya mencionada *The Sheep Look Up* (1972) del británico George Brunner, novela de ciencia ficción centrada en la superpoblación y la polución ambiental. Temas como el holocausto nuclear provocado por la Guerra Fría o la contaminación de los océanos y la extinción de especies también comenzaron a aparecer como temas principales en diferentes artefactos culturales, desde

la música folk hasta películas y documentales. Partiendo de la primera ley de la ecología, la idea de que todo está conectado a todo lo demás, tiene sentido que la ecocrítica sea un campo multidisciplinar en las humanidades. Existen ramas de la ecocrítica en la filosofía, la historia, la sociología, los estudios de género, la teoría feminista, la psicología y por supuesto los estudios literarios, por mencionar algunos de los más centrales.

Uno de los esfuerzos más relevantes sobre la demarcación de la ecocrítica es el trabajo del académico Lawrence Buell quien, a inicios del siglo XXI, se centró en dividir la ecocrítica en “olas” de un modo similar a las utilizadas para demarcar las diferentes épocas del movimiento feminista. En su obra *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005), Buell distingue tres fases que en ocasiones se solapan y coexisten (Buell L. 2005: 17). Autores como John Meeker y William Rueckert se sitúan en esta primera ola, descrita por Buell como una estrecha alianza entre los estudios literarios y las ciencias medioambientales (Buell L. 2005: 18). En esta primera fase, la ecocrítica todavía no está marcada por la política, sino que se centra en celebrar un retorno del humano a la naturaleza y en el estudio de la “literatura de naturaleza” (*nature writing*) a través del método científico. Meeker parte de la biología al analizar los estudios de etología de Konrad Lorenz, comentando las similitudes entre humanos y animales y lamentando el alejamiento humano de la naturaleza (Buell L. 2005: 18). También Rueckert se preocupa por encontrar una reconciliación entre el ser humano y la naturaleza que permita su coexistencia.

El término humano se toma como una constante en esta primera fase, pero esto se transforma con el trabajo de autoras como Katherine Hayles, quien cuestiona los límites del término y considera indispensables las tecnologías de la información para distinguir entre humano y posthumano (Hayles 1999). Se presenta así una segunda ola en la cual los límites entre cultura y naturaleza ya no están tan claros y se descentraliza la figura del humano, dando paso a la agencia de animales y plantas como seres de igual valor intrínseco. En palabras de Buell: “Second-wave ecocriticism has tended to question organicist models of conceiving both environment and environmentalism. Natural and built environments, revisionists point out, are long since all mixed up [...]” (Buell L.

2005: 22). Al mismo tiempo, en la última década del siglo XX, la ecocrítica se expande como teoría literaria y cultural con la formación de ASLE en 1992, la Asociación para el Estudio de la Literatura y el Medio Ambiente (*Association for the Study of Literature and Environment*). Aquí es donde académicos como Timothy Clark consideran el verdadero nacimiento de la ecocrítica como movimiento intelectual (Clark 2011: 4). Algunos de los títulos centrales sobre ecocrítica se publican también en esta década, incluso solapándose con la aparición de ASLE, como es el caso ya mencionado de *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. En este compendio de ensayos se trata la ecocrítica a partir de distintas teorías culturales, desde el postcolonialismo a los estudios de género, abriéndose aún más la ecocrítica a ser multidisciplinar.

Si en la primera ola la literatura de naturaleza era central al estudio de la ecocrítica, la segunda ola se abre a estudiar todo tipo de textos. A pesar de que no son tantos los textos que se encuentran en estas dos primeras fases, a día de hoy es común encontrar numerosos ensayos sobre ecocrítica en distintos idiomas, ya que la tercera ola – brevemente comentada por Lawrence Buell – comparte las características de sus predecesoras y además se abre a los estudios más allá del mundo anglófono. En el prólogo de la obra *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green* (2013), editado por Jeffrey Jerome Cohen, Lawrence Buell asigna el nombre de eco globalismo (*eco-globalism*) a la tercera ola de la ecocrítica, aquella en la que la disciplina se abre más allá de Estados Unidos y Gran Bretaña y que también toma en consideración los estudios postcoloniales (Buell L. 2013: x). Aquí Buell considera que las nuevas aproximaciones ecocríticas a los textos no dejan de considerar el concepto de naturaleza, pero sí abandonan la idea de que la cultura está fuera de la naturaleza (Buell L. 2013: xi).

La tercera ola de la ecocrítica es imprescindible para entender la disciplina desde un contexto global. Nayar Pramod argumenta en *Contemporary Literary and Cultural Theory* (2010: 338) que hay un fuerte vínculo entre la pobreza y la degradación medioambiental que solo puede entenderse desde países a menudo denominados desde Occidente como “tercermundistas”, especialmente africanos y asiáticos. Centrándose en

el concepto acuñado por Ramachandra Guha and Juan Martínez-Alier (1998) “ambientalismo de los pobres” (*environmentalism of the poor*), Pramod considera que la ecología profunda funciona en Occidente pero no puede aplicarse del mismo modo que en los países subdesarrollados, donde se necesita una variante denominada “ecologismo de liberación” (*liberation ecologism*), ya que mientras Occidente posee mucha tierra salvaje y agreste, en el llamado Tercer Mundo las comunidades locales obtienen gran parte de su subsistencia de utilizar los recursos ecológicos; en estos países es imperativo que prime la justicia ecológica para evitar que se resientan las comunidades a la vez que se evite la explotación medioambiental (Pramod 2010: 339). Dada la temática anglocéntrica de esta tesis, mi estudio se centrará más en los enfoques ofrecidos durante las dos primeras olas; sin embargo, la tercera ola jugará un papel importante en este análisis al ser imprescindible para la evolución y desarrollo de esta disciplina a nivel global, ya que da importancia a perspectivas postcoloniales y las consideradas periféricas, las cuales resultan esenciales en la interpretación de algunos de los textos seleccionados.

Timothy Morton critica en cierto modo el ambientalismo de los pobres o, como él lo denomina, “ambientalismo “tercermundista”” (*‘Third World’ environmentalism*) por defender lo local ante la globalización de forma que se alaban las poéticas locales por el simple hecho de ser, como su nombre indica, locales (Morton 2007: 11). Coincido en la reflexión de que, si bien esta perspectiva local es coherente y totalmente deseable desde la antropología, los estudios culturales o la política (el patrimonio cultural, la valoración del folklore y las propias raíces, la formación de comunidades sostenibles, etc.) el ambientalismo local pierde aquí su significado en tanto que la ecocrítica busca analizar un continuum, la interconexión entre todos los seres, vivos o inertes, independientemente de su localización geográfica. Sin embargo, considero que Morton olvida la problemática de aunar la ecocrítica con la experiencia postcolonial, adoptando un pensamiento occidental globalizador que no beneficia la inclusión de otras perspectivas. Morton defiende esta necesidad global apoyándose en lo que denomina *mesh*, que se traduciría en una red de conexiones sin un inicio, un centro o un final, sino solamente un conjunto de puntos entrelazados (Morton 2010: 29). Para Morton, el pensamiento ecológico

(*ecological thought*) solo puede darse cuando entendemos esta interconexión entre todos los seres. Además, Morton argumenta que estos puntos entrelazados deben ser distintos: “Interconnection implies separateness and difference” (Morton 2010: 47). Esta distinción se traduce en lo que el autor denomina *strange strangers* (o mi interpretación como “extraños extraños”):

The ecological thought realizes that the boundaries between, and the identities of, beings are affected by this interconnection. This is the strange stranger. The ecological thought finds itself next to other beings, neither me nor not-me. These other beings exist, but they don't really exist. They are strange, all the way down. The more intimately we know them, the stranger they become. The ecological thought is intimacy with the strangeness of the stranger. (Morton 2010: 94)

No solo los seres vivos forman parte de este *mesh* o interconexión, sino que el medio ambiente en su conjunto, en su conjunción de especies y espacios, forma parte de esta relación. Como enfatiza Stacy Alaimo en su artículo “Sustainable This, Sustainable That: New Materialisms, Posthumanism, and Unknown Futures” (2012: 563), si consideramos las distintas criaturas de diverso tamaño como creadoras de ecosistemas, no solo tenemos en cuenta sus interacciones con el medio, sino que el medio en sí mismo deja de ser un mero fondo o espacio abstracto para adquirir un papel dinámico y participativo. Alaimo parte de su expresión trans-corporeidad (*trans-corporality*) en la obra *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010) para argumentar un profundo cambio en la subjetividad humana con respecto a su entorno. Alaimo entiende por trans-corporeidad un continuo entre el ser humano y su entorno, inseparables en su modo más físico, desde las secreciones que excretamos, las bacterias en nuestra piel y nuestras entrañas, hasta el aire, las toxinas o el alimento que ingerimos (Alaimo 2010: 2, 20).

Volviendo a la segunda ola como punto de partida esencial de este trabajo, una de las figuras prominentes de la ecocrítica, y teórico de gran peso para esta tesis, es el ya mencionado teórico y académico Greg Garrard. Con varias antologías publicadas y numerosos artículos, Garrard estudia la ecocrítica y sus múltiples ramificaciones, teniendo en cuenta las implicaciones políticas y culturales de esta disciplina. En su sentido

más amplio, Garrard define la ecocrítica como el estudio de la relación entre humano y no-humano y su evolución histórica (2004: 3). De nuevo nos encontramos con un binario en el cual la especie humana se separa de todo lo que le es ajeno. Como ya se ha mencionado anteriormente, el término “humano” podría parecer inmutable en esta ecuación, pero diversas disciplinas – y entre ellas la ecocrítica – han planteado un constante cuestionamiento del término a través de la historia, analizándose de forma crítica cómo el concepto de humano ha ido evolucionando hasta incluir progresivamente a colectivos en un tiempo percibidos como no-humanos. Cada sociedad en distintos momentos ha puesto en marcha mecanismos a través de los cuales se aceptaban ciertas características como inherentemente humanas mientras se descartaban otras que, a día de hoy, son imposibles de rechazar: cuestiones de jerarquía social, clase social, etnicidad y género han sido debatidas y equiparadas a la animalidad con forma humana y excluidas del régimen social. A día de hoy, la tecnología ha abierto nuevas avenidas a través de las cuales se cuestiona la inclusión de individuos en el conjunto de humanos por su relación con la tecnología: cíborgs y transhumanos poseen características humanas, pero difieren lo suficiente como para ser considerados aparte.

En cuanto al término no-humano, podría decirse que esta categorización engloba todo lo que no es humano, pero esto solo nos da una idea de lo que no es. Esta dicotomía además da lugar al debate de qué es natural y qué no lo es, ya que lo humano se asocia a la cultura y ésta a su vez entra en oposición con la naturaleza. Sin embargo, esta dicotomía se rompe en muchas áreas, desde el cambio climático hasta la percepción de que la naturaleza es otra forma de cultura con agencia propia independientemente del humano (Rosendahl 2013: 72). Como Garrard argumenta, la ecocrítica no trata solo de la relación del humano con la naturaleza, sino también con otros organismos y sus distintos entornos (Garrard 2004: 5). En este sentido, también los estudios humano-animal llevan tiempo reivindicando un cambio en la división entre humano y no-humano en lo que a los animales respecta, ya que esta línea imaginaria hace que estos últimos carezcan del derecho de consideración moral. Peter Singer en *Animal Liberation* (1975) construyó argumentos que ya había iniciado el filósofo Jeremy Bentham en el siglo XVIII, el cual

sugirió que la crueldad hacia los animales puede equipararse a la esclavitud. Para ambos autores, la ausencia de racionalidad – entendida en comparación a la de los seres humanos – no es motivo suficiente para privar al resto de animales de sus derechos fundamentales, ya que comparten con los humanos la capacidad de sentir dolor, hecho por el cual no debería haber justificación moral para crearles sufrimiento (Singer 2015: 8).

Uno de los puntos fuertes del movimiento por los derechos de los animales es precisamente la noción expuesta por Bentham por la cual es imposible trazar una línea divisoria entre humanos y animales de manera que ambos grupos queden perfectamente separados (Singer 2015: 9). La percepción del ser humano como único animal racional es insuficiente para atribuir a un ser la categoría de humanidad; un humano recién nacido o una persona con distintas habilidades intelectuales puede tener menos capacidad racional que ciertos animales, como pueden ser el perro, el delfín o el caballo, pero no por ello pierden la condición humana. Desde otra perspectiva, para la autora Tania Lafontaine, la naturaleza entendida en términos de natural vs. artificial, o naturaleza vs. cultura, supone una división naturaleza/humanidad que evidentemente excluye a los humanos del reino natural (Lafontaine 2006: 11). La autora argumenta en *Science Fiction, Theory and Ecocriticism* (2016) que estas no son categorías excluyentes, sino que pueden coexistir y solaparse, existiendo distintos niveles de “naturalidad” (2016: 11).

Como puede observarse, la ecocrítica es una disciplina relativamente joven pero en continua renovación y diversificación. Para Buell todavía hay muchos retos que superar para que esta disciplina se consolide (Buell L. 2005: 128) y un área de particular interés para su crecimiento es su introducción en los diversos currículos académicos (Buell L. 2005: 132). A día de hoy, parece imprescindible entender el mundo y sus culturas desde una perspectiva ecocrítica para poder frenar las injusticias medioambientales ocasionadas en nombre del progreso. Desde la percepción un tanto pesimista de Timothy Morton en *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2007):

The environment was born at exactly the moment when it became a problem. The word environment still haunts us, because in a society that took care of its

surroundings in a more comprehensive sense, our idea of environment would have withered away. The very word environmentalism is evidence of wishful thinking. Society would be so involved in taking care of “it” that it would no longer be a case of some “thing” that surrounds us, that environs us and differs from us. Humans may yet return the idea of the “thing” to its older sense of meeting place. In a society that fully acknowledged that we were always already involved in our world, there would be no need to point it out. (Morton 2007: 77)

La inclusión de la ecocrítica en los programas académicos no solo ayudaría a garantizar el desarrollo de esta disciplina, sino que podría resultar esencial para entender la implicación humana en los procesos medioambientales y abordar los cambios necesarios para el futuro.

Lawrence Buell no es el único en dividir la ecocrítica en fases, u olas, a imagen del movimiento feminista. Glotfelty también realiza una división consciente y modelada en las fases del feminismo establecidas por Elaine Showalter en la introducción al volumen *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory* (1985). Esto tiene mucho sentido si consideramos, como Garrard, que gran parte de la ecocrítica se centra en superar el antropocentrismo, así como el feminismo busca superar el androcentrismo (Garrard 2004: 172). Sin embargo, la división empleada por Glotfelty se centra más en los contenidos temáticos de esta disciplina, separando sus etapas de forma cronológica aunque también teniendo en cuenta los solapamientos. Así, en una primera fase la ecocrítica se centraría en analizar la representación de la naturaleza en la literatura, encontrando estereotipos como la tierra virgen, las fronteras, lo salvaje, etc. Una segunda fase llevaría a la recuperación de textos de *nature writing* como el *Walden* (1854) de H. D. Thoreau. La última fase propuesta por Glotfelty es similar a la segunda ola examinada por Lawrence Buell; ésta analizaría la construcción simbólica de las distintas especies del planeta, incluido el ser humano, al que además se unen cuestiones de raza y género, desarrollando marcos teóricos para la lectura de textos. Si bien es cierto que esta última fase da cuenta de las diversas corrientes asociadas a la ecocrítica, la visión general de Buell nos acerca más a las inquietudes principales de esta disciplina de forma global. En

cualquier caso, ambas hacen imprescindible tener en cuenta las diversas teorías culturales que emergieron con estos estudios y cuáles se han ido incorporando durante el siglo XXI.

Los orígenes de la ecocrítica parten en cualquier caso de la consideración de la naturaleza tal y como es representada en el *nature writing*. Para Garrard, se puede realizar un análisis literario a través del estudio del lenguaje empleado para describir el medio ambiente – o su ausencia – en cada texto (Garrard 2004: 7). Lo que Garrard denomina metáforas se entiende como tropos, o el uso de modos de escritura específicos, utilizados consciente o inconscientemente por el autor y que ayudan a crear un efecto determinado en el lector. Estas podrían resumirse en: polución, pastoral, lo salvaje, apocalipsis, morada y animales. Exploraremos todos estos conceptos y algunos otros en la sección siguiente.

Además, Garrard menciona 7 aproximaciones políticas y filosóficas a los textos que entienden la crisis ecológica de formas diferentes y que equivalen a las diversas teorías culturales en ocasiones compartidas con otras disciplinas: cornucopia, ambientalismo, ecología profunda, ecofeminismo, ecología social, eco marxismo y eco-filosofía heideggeriana. En mi opinión, el último tropo que he mencionado, el de los animales, debería considerarse también dentro de este grupo, ya que de él deriva la disciplina asociada de estudios humano-animal (*human animal studies*, a partir de ahora abreviado como HAS).

A mi parecer, existe cierta diversidad respecto a los modos de escritura y las teorías culturales que forman parte de la ecocrítica. Cada autor parece distinguir las o unificarlas de modo que en ocasiones encontramos el pastoral al mismo nivel de análisis que el ecofeminismo, cuando considero deberían distinguirse en modo particular de escritura y modo de interpretación, respectivamente. Para expresarlo de otro modo, un relato puede seguir el modo pastoral y a su vez analizarse desde una perspectiva eco feminista. Lo mismo sucedería por ejemplo con la literatura de cambio climático y el apocalipticismo: mientras que la temática es clara y el modo es evidente, este tipo de lecturas podrían realizarse desde la ecocrítica y su unión con otras ramas: postcolonialismo, teología, lingüística o política. A su vez el texto podría considerarse desde una perspectiva ecocentrista, asociada a la filosofía y también parte integral de la

ecología profunda. También cabría plantearse a qué nivel estudiar los HAS, que pueden ser tropo y teoría político-filosófica e incluso estética a la vez. En mi opinión todavía queda mucho por hacer para definir, que no limitar, el alcance de la ecocrítica. Como veremos más adelante, los enfoques se intercambian ideas con otras disciplinas, como podrían ser la teoría postcolonial, las teorías de género y la teoría feminista. Para este estudio, utilizaré la ecología profunda y los HAS para analizar textos de ciencia ficción que, a su vez, presentan relaciones con tendencias como pueden ser el afrofuturismo y el humanismo. Pero antes de comenzar el análisis literario de estas obras explicaré brevemente los conceptos y teorizaciones que considero más relevantes de esta disciplina y aquellas centrales a este estudio, tanto en los tropos de Garrard, a los que prefiero referirme como conceptos clave, como en los enfoques teóricos.

Gran parte de la crítica actual acepta los conceptos y teorizaciones de Garrard, a pesar de que pueden ampliarse y añadirse nuevos términos que también son en cierto modo centrales para el estudio ecocrítico de textos. Es el caso de los términos propuestos por el crítico británico Timothy Clark. Para él, uno de los conceptos clave en la lectura ecocrítica de textos a nivel global es el de cambio climático:

The relative absence in ecocriticism of its most serious issue seems more to do with the novelty and scope of the problem than with personal failing, a measure of how starkly climate change eludes inherited ways of thinking. [...] Ecocriticism evolved primarily to address local and easily identifiable outrages and injustices – the destruction of wilderness, the effects of aggressive systems of agriculture on a bioregion and its inhabitants, etc. Climate change thus challenges some green critics with the fact that while they have been inventing ways to think and act in relation to their national cultures and histories, they seem – like almost everyone else – still a long way short of thinking in the way and on the scale demanded by a truly global issue. (Clark 2011: 11)

Tanto Garrard como Clark se apoyan en el profundo interés por la naturaleza del movimiento romántico del siglo XIX para defender la extensión de estos valores en la cultura contemporánea y, de forma paralela, en la ecocrítica. Mientras que Garrard

considera este movimiento como herencia británica y parte de la tradición pastoral, Clark distingue que, si bien el Romanticismo quedó atrás, el romanticismo con minúscula ha hecho perdurar las ideas centrales de ensalzamiento de la naturaleza ante la creciente industrialización a nivel global (Clark 2011: 13). Aquí Clark difiere de Garrard al considerar el Anti-Romanticismo como parte inherente de la ecocrítica, que define como un cuestionamiento del valor de la aproximación del humano a la naturaleza, acercamiento que supuestamente produciría armonía y estabilidad pero que no está suficientemente examinado y lleva a plantear si la ecocrítica no es más que otra lucha contra el progreso tecnológico (Clark 2011: 14).

Ambos estudian también las ideas centrales del pensamiento medioambiental presentes en la obra del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), desde la nostalgia romántica por el retorno a la naturaleza hasta la idea de pertenencia asociada al ecofascismo (Clark 2011: 62). Para Morton, partir del estudio de la literatura romántica puede ser una buena idea en tanto que, en su irónica reflexión, nada ha cambiado demasiado desde entonces (Morton 2010: 11). Sin embargo, Morton se aleja del pensamiento de Heidegger, en tanto que considera su ambientalismo como “a sad, fascist, stunted bonsái version, forced to grow in a tiny iron flowerpot by a cottage in the German Black Forest” (Morton 2010: 27). Para este estudio tampoco es preciso apoyarse en las ideas del filósofo alemán, en tanto que su lenguaje religioso y su visión idealizada de la naturaleza distan mucho de otros enfoques que tendremos más en cuenta.

En su obra *Ecocriticism on the Edge. Anthropocene as a Threshold Concept* (2015) Clark reflexiona sobre las nuevas tendencias dentro de la crítica medioambiental, centrándose en la ecocrítica material (*material ecocriticism*). Clark considera que este enfoque ejemplifica el “Desorden del Antropoceno” (*Anthropocene Disorder*) (Clark 2015: 23), entendido como la comprensión de que el ser humano es único en el sentido de que para muchos críticos es la única especie capaz de poseer valores morales y a la vez es el único responsable del colapso ecológico (Clark 2015: 148). El concepto de humano en la ecocrítica material se desdibuja y pierde su significado en tanto que el Desorden del Antropoceno conlleva un nihilismo anti-humanista por su decepción ante

la aparente inexistencia de una superioridad moral humana. En su introducción a *Material Ecocriticism* (2014), Serenella Iovino y Serpil Oppermann también describen su objeto de estudio como la consideración de agencia en todos los elementos materiales, no solamente en los seres humanos ni tampoco en los seres vivos, sino en todos los elementos del mundo material, desde las piedras y los ríos hasta los tornados y el fuego (Iovino y Oppermann 2014: 6). Estos autores definen el propósito de este enfoque como el estudio de las interrelaciones que se producen entre los distintos entes con agencia, sin caer en dicotomías como humano/no-humano y entendiendo – como Clark – la estrecha conexión entre cultura y naturaleza:

[T]he world's material phenomena are knots in a vast network of agencies, which can be “read” and interpreted as forming narratives, stories. Developing in bodily forms and in discursive formulations, and arising in coevolutionary landscapes of natures and signs, the stories of matter are everywhere: in the air we breathe, the food we eat, in the things and beings of this world, within and beyond the human realm. All matter, in other words, is a “storied matter.” (Iovino y Opperman 2014: 1)

En su búsqueda de significado para la palabra “medioambiente” en *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (2007), Timothy Morton define la ecocrítica como una disciplina fuertemente temática: “It discusses ecological writers. It explores elements of ecology, such as animals, plants, or the weather. It investigates varieties of ecological, and ecocritical, language” (Morton 2007: 2). Sin embargo, su interés es crear una teoría materialista basada en la “poética ambiental” (*ambient poetics*) que tenga en cuenta las palabras en la página, los espacios entre ellas, los márgenes, en definitiva la codificación del espacio de su inscripción y la unión entre cultura y medio ambiente.

Morton también introduce un enfoque que él denomina ecomimesis y que en sus palabras es un “mecanismo de autenticación” (*authentication mechanism*) (Morton 2007: 32). Una fuerte ecomimesis llevaría al lector a considerar el entorno evocado por un texto antes que al personaje o narrador que lo describe: la escritura evocaría las

sensaciones hacia el medio ambiente sin describirlas directamente. Una ecomimesis débil operaría cuando la escritura se refiere de forma directa al medio ambiente, como en descripciones topográficas, geológicas y demás (Morton 2007: 33). Otro de los muchos enfoques es el denominado “ecopoético” (*ecopoetry*) (Clark 2011: 89). Clark aboga por una distinción entre el tratamiento de los textos de ficción y los de no-ficción (Clark 2011: 89), a diferencia de Garrard, cuyo tratamiento de textos es indistinto. Para ello, el autor se centra en el enfoque ecopoético, entendido como la aceptación de distintas lecturas para diferentes textos, desde obras con un mensaje vagamente ecológico hasta colecciones de poemas de tradición americana con potentes elementos románticos (Clark 2011: 139). En cualquier caso, Clark defiende que la metodología no es lo más importante en el estudio de la ecocrítica: “On the whole environmental criticism is defined more by its issues and challenges than by any particular method” (2011: 165).

En general la mayoría de autores coincide en que hay una gran diversidad de elementos culturales que pueden observarse bajo el foco de la ecocrítica, desde artículos académicos sobre el cambio climático hasta piezas de eco musicología u obras de cine ecológico (*ecocinema*). También se puede estudiar filosofía ambiental (*ecosophy*) y, como veremos, también hay muchos enfoques desde el ecofeminismo hasta la ecocrítica de justicia medioambiental que, como mencionábamos anteriormente, tiene en cuenta la destrucción medioambiental y su asociación a la opresión de clases sociales y comunidades étnicas (Morton 2007: 10). Parece evidente que la ecocrítica es más bien una constelación de enfoques y aproximaciones cuya característica común es la preocupación por el medio ambiente. En palabras de la ecofilósofa feminista australiana Val Plumwood, la crisis ecológica no viene producida por un fallo o defecto medioambiental, sino por un fallo o defecto del pensamiento y la cultura (Plumwood 2005: 15). Solamente una visión global de nuestro entorno puede ayudarnos a encontrar nuevos caminos para crear una sociedad en la que la economía y el medio ambiente estén en equilibrio. En las próximas secciones exploraremos los conceptos y enfoques de la ecocrítica que nos permitirán adecuar este estudio a las premisas de globalidad y

pluralidad, partiendo de su definición y la selección de algunos de ellos para el análisis literario de los textos.

2.2. Conceptos clave dentro de la ecocrítica

Como ya se ha mencionado, Greg Garrard alude en *Ecocriticism* (2004) a ciertos tropos que son recurrentes y se pueden agrupar en seis categorías: polución, pastoral, lo salvaje, apocalipsis, morada y animales dependiendo de su característica central. En esta sección se explicarán en cierta extensión aquellos tropos más relevantes para mi investigación, así como algunos otros conceptos que considero equiparables a los tropos de Garrard, y que son igualmente – o más – relevantes para mi estudio.

2.2.1. Pastoral, anti-pastoral y post-pastoral

Comenzando por uno de los conceptos más clásicos, el pastoral corresponde a una visión bucólica de la naturaleza, representada como una entidad domesticada y, por lo tanto, predecible. En su obra *Pastoral* (1999), Terry Gifford distingue tres facetas o significados del término “pastoral” que dentro de los estudios literarios simplifica en: “the literary convention, literature of the countryside and the pejorative of idealisation” (Gifford 1999: 146). El primero se refiere al modo tradicional de escritura derivado de algunos textos de la Antigüedad Clásica que se inició en poesía y continuó en teatro y más tarde novela y que trataba la vida en el campo y, particularmente, el pastoreo (Gifford 1999: 1). Un segundo significado es el que alude a una literatura que describe el campo o lo rural en contraste a la ciudad o lo urbano. El último significado según Gifford incluye una crítica a ciertos textos centrados en el entorno rural pero que rehúyen cualquier preocupación ecológica; es por tanto una comprensión escéptica y un tanto peyorativa del término ya que presupone una visión idealizada y poco crítica con su entorno (Gifford 1999: 2). Estos

dos últimos significados son los que utiliza la ecocrítica para el análisis de determinados textos.

Para Gifford, una de las paradojas del pastoral es que es capaz de transportar a los lectores a un entorno aparentemente tranquilo y escapista, sin las ansiedades asociadas al entorno urbano, mientras que a la vez puede ofrecer una perspectiva profunda de la cultura a la que pertenece (Gifford 1999: 82). Uno de los ejemplos más reconocidos de pastoral americano es la novela de Henry David Thoreau, *Walden, or, Life in the Woods* (1854). El texto invoca la convención pastoral del autor que se retira a un lugar lejos de la civilización, sin contextualizar o comentar el momento histórico ni político. El poeta romántico inglés William Wordsworth también es un referente en este modo de escritura y redefine el pastoral al admitir en sus poemas la dureza de la vida rural de forma políticamente activa, defendiendo su ideal de ecología humana. En ambos autores el escapismo pastoral se enfrenta de distinta forma a la modernidad urbana (Garrard2000: 194). Sin embargo, Gifford apunta que el pastoral británico difiere del americano en que la relación del humano y el entorno es de trabajo más que una relación estética (Gifford 1999: 147-149). El pastoral británico ofrece una visión romántica de lo sublime en la naturaleza mientras que los textos americanos se decantan desde un inicio por un creciente interés por lo salvaje. A día de hoy, el pastoral sigue siendo muy popular en la literatura americana, orientado hacia una reevaluación del *nature writing*, que es un estilo de no-ficción: “[Pastoral] continues to supply the underlying narrative structure in which the protagonist leaves civilisation for an encounter with non-human nature, then returns having experienced epiphany and renewal” (Garrard 2004: 49).

Gifford también reflexiona sobre una versión opuesta al pastoral presente en los textos de ecocrítica, el anti-pastoral, cuyos textos pretenden exponer la ingenuidad de percibir la vida rural como un ideal bucólico y sin el desencanto de la vida urbana. La ironía y la sátira son elementos que pueden encontrarse en el pastoral pero que se asocian más frecuentemente al anti-pastoral, ya que contrastan con la visión idealizada de una naturaleza comprensiva y en armonía con las necesidades del humano. Estos textos ponen de relieve la dureza de la vida en el campo, la inclemencia de los elementos e incluso la

alienación del ser humano frente a una naturaleza impasible (Gifford 1999: 128). El anti-pastoral nos ayuda a entender el rechazo del modo pastoral por parte de críticos postcoloniales como Rob Nixon, quien propone el término “pastoral postcolonial” para referirse a un tipo de escritura que presenta una naturaleza idealizada a través de los recuerdos de degradación cultural y ambiental en las colonias:

At the heart of English pastoral lies the idea of the nation as garden idyll, where neither labor nor violence intrudes. To stand as a self-contained national heritage landscape, English pastoral has depended on the screening out of colonial spaces and histories, much as the America wilderness ideal has entailed an amnesiac relationship toward the Indian wars of dispossession. (Nixon 2011: 245)

Clark también ejemplifica este rechazo al pastoral bucólico al considerar la percepción negativa postcolonial de ciertos paisajes rurales, como por ejemplo ocurre con las plantaciones de algodón en la escritura afroamericana. La ciudad ofrecía para los autores postcoloniales un espacio de libertad y autorrealización mucho más seguro que el entorno rural (Clark 2011: 90). Otros críticos postcoloniales como Graham Huggan y Helen Tiffin coinciden con Nixon y Clark al ver también reflejado este sentimiento anti-pastoral en la literatura postcolonial, posición más que justificada considerándose la destrucción de ecosistemas indígenas para el pastoreo por parte de los colonizadores (Huggan y Tiffin 2010: 8). Sin embargo, de forma opuesta a Nixon, Huggan y Tiffin apuestan por rechazar del todo el pastoral como parte del poscolonialismo, al considerar que el pastoral ha sido un vehículo para la ideología burguesa que, si bien puede ser un instrumento de crítica social, no parece a día de hoy ser capaz de transformar las estructuras sociales (Huggan y Tiffin 2010: 83). Además, el hecho de que las convenciones del pastoral no sean fácilmente atribuibles a entornos no europeos parece emplazarlo en directa oposición a otros entornos y a sus sistemas de valores (84).

Hay otros teóricos que, como Nixon, consideran que el pastoral puede redimir su pasado clasista y eurocéntrico. Terry Gifford defiende la inclusión del pastoral en los estudios postcoloniales con un último término a tener en cuenta desarrollado por el propio académico: el post-pastoral. Para Gifford, el post-pastoral implica el reconocimiento de

que el entorno rural no es bucólico del modo expresado por el pastoral ni tampoco es un enemigo externo que amenaza y aísla al humano. El post-pastoral tiene en cuenta la influencia del entorno y los elementos naturales (fenómenos climatológicos, geológicos, etc.) en los personajes, aportando un equilibrio entre las fuerzas creativas y destructivas del universo como en un ciclo de nacimiento y muerte y entendiendo que la naturaleza humana puede interpretarse en relación a la naturaleza (Gifford 1999: 153, 156).

Como ya hemos mencionado, el pastoral todavía es muy apreciado en la literatura americana; críticos como Glen A. Love sugieren un pastoral futuro en el que el ser humano se haga responsable de sus obligaciones para con el mundo natural:

A pastoral for the present and the future calls for a better science of nature, a greater understanding of its complexity, a more radical awareness of its primal energy and stability, and a more acute questioning of the values of the supposedly sophisticated society to which we are bound. These are the qualities which distinguish much of our best western American literature, where writers characteristically push beyond the pastoral conventions to confront the power of a nature which rebuffs society's assumptions of control. (Love 1995: 235)

Dana Phillips en *The Truth of Ecology* (2003: 19) también argumenta que la distinción del pastoral entre el medio natural y la cultura tecnológica debe superarse y esta es precisamente la situación en la que se encuentra el post-pastoral desde finales del siglo XX. A pesar de que el pastoral se asocia a un retiro nostálgico hacia un pasado mejor, no industrializado, puede tener el potencial para reivindicar un mundo mejor (Buell L. 1995: 52).

2.2.2. Visiones de lo salvaje

De un modo similar al pastoral, “lo salvaje” (*wilderness*) en literatura tiene diferentes connotaciones dependiendo de la tradición literaria. Si el pastoral celebra la naturaleza domesticada, la literatura de lo salvaje contempla su faceta más impredecible. Según

Garrard lo salvaje representa la naturaleza sin contaminar por la civilización; el concepto, largamente ignorado por críticos de otras disciplinas, se remonta al relativamente cercano siglo XVIII y se ha estudiado particularmente en textos de no ficción (Garrard 2004: 59). Lo salvaje es por fuerza reciente en nuestra historia, ya que designa un lugar apartado de la cultura humana y esto depende de la aparición de la agricultura. Alison Byerly considera que lo salvaje no tiene significado fuera del contexto de la civilización que lo define y, sin embargo, la idea de lo salvaje se refiere a la ausencia de humanidad (Byerly 1995: 54).

En *The End of Nature* (1990) el ambientalista norteamericano Bill McKibben argumenta que ya no puede hablarse de una naturaleza salvaje, ya que el cambio climático antropogénico, producido por el ser humano, ha cambiado la situación. Para McKibben, la intervención humana ha terminado con la autonomía de lo salvaje: “Nature’s Independence is its meaning; without it there is nothing but us” (McKibben 2003: 61). Sin embargo, considero que podría argumentarse que la idea de lo salvaje ha sido siempre una construcción. La imagen que hemos querido construir sobre lo salvaje ha variado desde considerarlo realísticamente peligroso hasta contemplarlo como el último bastión “inalterado” por el ser humano.

El historiador ambiental William Cronon no coincide con la visión pesimista de McKibben, quien lamenta lo salvaje como una naturaleza perdida. Cronon prefiere considerar este concepto como referido a un lugar en el cual todavía es posible refugiarse de la civilización, a pesar de aceptar que es una creación humana:

It is not a pristine sanctuary where the last remnant of an untouched, endangered, but still transcendent nature can for at least a little while longer be encountered without the contaminating taint of civilization. Instead, it is a product of that civilization, and could hardly be contaminated by the very stuff of which it is made. (Cronon 1996: 7)

El movimiento romántico influyó en la percepción de lo salvaje con su idea de lo sublime, atribuyendo una cualidad casi sagrada a los espacios naturales inalterados por el ser humano (Cronon 1996: 13). También el primitivismo, que ya atrajo al escritor Jean-

Jacques Rousseau en el siglo XVIII, promovió la creencia de que el mundo moderno necesitaba volver a sus orígenes más salvajes. En Estados Unidos, esta idea fue responsable del mito de la frontera como último bastión del individualismo, fuertemente vinculada al género y la masculinidad. Vera L. Norwood considera que la visión eurocéntrica instaurada por autores varones continúa, ya que las percepciones de las mujeres hacia la naturaleza han empezado a ganar atención recientemente (Norwood 1995: 324). Norwood considera esenciales las visiones de escritoras y teóricas como Annie Dillard, Isabella Bird, Mary Austen y Rachel Carson ya que, si bien pueden converger con las consideraciones de sus contemporáneos masculinos, las mujeres parecen poseer un sentido distinto de responsabilidad hacia el medio ambiente:

Feminine culture characteristically defines nature in a much more "immanent" fashion. Nature is: before culture there was nature, after culture there will continue to be nature. Their cultural drama is not one of successful challenge, nature overcome, but of full recognition, nature comprehended. Until Annie Dillard, their ambivalence to the progress of culture grew out of the fear that development can destroy the opportunity for recognition. Dillard's security is her educated guess that human culture is but one aspect of nature, as much a part of the ecology as her pet goldfish. All four, however, are concerned not with action on the environment, but with understanding how nature (particularly wilderness) acts on them. That such understanding might better human culture is, for them, a peripheral issue. (Norwood 1995: 344)

La idea de que el desarrollo puede ser un potencial destructor de lo salvaje nos deja ver claramente que el ser humano se posiciona fuera del mundo natural, lo cual es problemático desde un punto de vista ecocrítico. Para Cronon, esto es peligroso en tanto que tiende a reforzar comportamientos irresponsables hacia el medio ambiente (Cronon 1996: 22). Para él, el ambientalismo occidental peca de imperialismo cultural al pretender preservar lo salvaje apartando a las poblaciones que conviven en él, del mismo modo que los colonos americanos expropiaron a los nativos americanos de sus tierras (Cronon 1996: 17, 19). Esto nos hace ver hasta qué punto el término “salvaje” es una construcción

humana, ya que distintas sociedades han habitado y coexistido con el entorno desde la selva tropical hasta el desierto. Cronon expresa así su percepción:

It is no accident that these supposedly inconsequential environmental problems affect mainly poor people, for the long affiliation between wilderness and wealth means that the only poor people who count when wilderness is the issue are hunter-gatherers, who presumably do not consider themselves to be poor in the first place. The dualism at the heart of wilderness encourages its advocates to conceive of its protection as a crude conflict between the "human" and the "nonhuman"- or, more often, between those who value the nonhuman and those who do not. This in turn tempts one to ignore crucial differences among humans and the complex cultural and historical reasons why different peoples may feel very differently about the meaning of wilderness. (Cronon 1996: 20)

Timothy Clark coincide con Cronon al considerar privilegiada la actitud contemplativa de lo salvaje. Considerar la “pureza” de lo salvaje dependiente de su estatus como territorio inhabitado es, como mínimo, injusto para las comunidades que han vivido en armonía en su entorno (Clark 2007: 87).

En su tratado *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology* (1991: 281) el filósofo ecológico norteamericano Max Oelschlaeger considera que las ideas sobre lo salvaje a finales del siglo XX están asociadas no solo a la cultura sino también a la política, el derecho y la especulación filosófica, lo cual implica que no existe un consenso unánime en relación al término. Sin embargo, Oelschlaeger aporta un análisis de las distintas consideraciones que lo salvaje ha tenido en el pensamiento humano, desde su explotación a su preservación, culminando en su atribución en calidad de agente con valor intrínseco (1991: 282-283). Sobre esto hablaremos más detenidamente en la sección 2.3.1, en la que abordaremos el enfoque de ecología profunda.

2.2.3. Apocalipticismo y ecocrítica: actores y actantes

Si consideramos los términos “actor” y “actante” desde una perspectiva semiótica, el primero se podría definir como aquel ente (humano o no-humano) que activa la narración, mientras que el segundo sería un simple participante – humano o no-humano – en el proceso narrativo, substituyendo al término “personaje”. En este sentido, los actores que inician la asociación de la narrativa apocalíptica con la ecocrítica serían, a mi parecer, la polución y la catástrofe ecológica, incluyendo el cambio climático. Todos ellos se enmarcarían además en el contexto del Antropoceno. Por otra parte, los actantes principales en estas narrativas serían la ecodistopía, normalmente asociada a la tecnologización (con la consecuente desaparición de la naturaleza tal y como la conocemos), y el eco-apocalipsis, que está en oposición a la ecotopía (utopía ecológica).

Garrard alude al sentido religioso de “apocalipsis” mediante el cual el mundo conocido llega a su fin, sobre todo en la tradición occidental judeo-cristiana (Garrard 2004: 85). Sin embargo, la tradición cristiana no percibe el apocalipsis como un simple final catastrófico, sino también como el inicio de un tiempo mejor. Además, etimológicamente, la palabra “apocalipsis” deriva de la raíz griega “apokalupsis”, que se interpreta como revelación de conocimiento. En este sentido, Laurence Buell argumenta que el apocalipsis es una metáfora poderosa de la cual el ambientalismo puede beneficiarse, no solo en publicaciones científicas sino también en textos de ficción (Buell L. 1995: 285). El motivo del apocalipsis podría hacer sentir a los lectores que forman parte de un momento decisivo en la historia. Garrard aporta su visión acerca del uso de este tropo en Periodismo y su influencia pública:

The news media often report environmental issues as catastrophes not only because this generates drama and the possibility of a human interest, but also because news more easily reports events than processes. Apocalypse provides an emotionally charged frame of reference within which complex, long-term issues are reduced to monocausal crises involving conflicts between recognisably opposed groups, such as Greenpeace versus whalers. (Garrard 2004: 195)

La humanidad históricamente ha tenido diversas consideraciones acerca de su propia destrucción, pero a la vez siempre necesita una visión alternativa de futuro. La teórica

Ursula K. Heise sugiere en su obra *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (2008: 141) que las narrativas apocalípticas suelen presentar una destrucción inminente pero que puede ser sustituida por una sociedad futura alternativa. Algunas narrativas funcionan de este modo, partiendo de un futuro postapocalíptico donde prosperan nuevas sociedades cimentadas en la superación o evitación de catástrofes ecológicas. Estas narrativas suelen denominarse “ecotopías” en base a la novela del mismo nombre, escrita por Ernest Callenbach en 1975. Otros ejemplos de ecotopías se encuentran en la trilogía *Three Californias* (1984-1990), escrita por Kim Stanley Robinson o la reciente *Station Eleven* (2014) escrita por Emily St. John Mandel. Un precedente para la autora americano-nigeriana Nnedi Okorafor, cuyos textos estudiaremos en el capítulo tres, es Octavia Butler, quien también presenta un mundo futuro sostenible en sus crónicas de *Earthseed* (1993-1998). Las obras de Okorafor también son en cierto modo ecotopías ya que, si bien no se especifica en ellas una catástrofe ecológica previa, el futuro ecológico es mucho más próspero de lo que cabría esperar en el momento presente en que están escritas. Aparte de las ecotopías existen un gran número de narrativas en las cuales las nuevas sociedades no prosperan en consonancia con la naturaleza pero sí intentan sobrevivir a la catástrofe de una forma lo más positiva posible, envueltas todavía en los errores de generaciones pasadas pero sacando partido de los conocimientos históricos y de su entorno. Comentaremos ejemplos de estas últimas narrativas en el capítulo cuatro, cuando analicemos la obra de M. R. Carey, en particular la serie *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart*, escrita bajo el seudónimo M. R. Carey.

Volviendo a la cuestión apocalíptica, Gerry Canavan lo ejemplifica así en su introducción a *Green Planets: Ecology and Science Fiction* (2014):

[I]n the nuclear apocalypses that dominated the Cold War imagination of the future, agency is retained always in the spirit of an urgent but still-timely warning; living in the present, rather than the scorched and radioactive future, we can choose not to build the last bomb, and choose not to push the button that will launch it. (Canavan 2014: 4)

En la misma obra, Michael Page argumenta que uno de los principales modos de pensamiento ecológico en la ciencia ficción es el apocalíptico y, precisamente por su ubicuidad, está destinado a morir de éxito: “Apocalypse threatens to become cliché because we have lived with it too long; its imagery and its impressive effects are too readily available” (Page 2014: 48).

De esta misma opinión es el autor Frederik Buell, cuya obra *From Apocalypse to Way of Life* (2005) es un referente en esta temática. Para Buell, el movimiento ambientalista que inauguró Rachel Carson estuvo en su momento repleto de entusiasmo y optimismo reformista, dejando de lado el apocalipticismo (Buell F. 2005: viii). Sin embargo, la crisis ecológica evolucionó rápidamente y el ser humano fue aceptando convivir con este hecho: “eco-apocalypse hasn’t happened. Yet people today also accept the fact that they live in the shadow of environmental problems so severe that they constitute a crisis” (Buell F. 2005: ix). A su vez, esta aceptación se vio acompañada por la aparición de una fuerte corriente antiecológica y de desinformación que continúa a día de hoy, cuando la globalización complica aún más la puesta en práctica de estrategias colectivas de lucha contra la crisis ambiental. El filósofo esloveno Slavoj Žižek advierte de que la aplastante evidencia sobre la crisis ambiental es tan externa a la experiencia colectiva que somos incapaces de verla:

[A]n extraordinary social and psychological change is taking place right in front of our eyes—the impossible is becoming possible. An event first experienced as real but impossible (the prospect of a forthcoming catastrophe which, however probable it may be, is effectively dismissed as impossible) becomes real and no longer impossible (once the catastrophe occurs, it is "renormalized," perceived as part of the normal run of things, as always already having been possible). The gap which makes these paradoxes possible is that between knowledge and belief: we *know* the (ecological) catastrophe is possible, probable even, yet we do not *believe it* will really happen. (Žižek 2010: 328)

En mi opinión, la consideración anteriormente citada sobre la necesidad de crear un proyecto ecológico común pondría en un primer plano la catástrofe ambiental, de forma

que el ser humano necesitare enfrentarse a la certeza de un presente en crisis. A su vez, la literatura más optimista puede ayudar al lector a entender que hay otros caminos para llegar a la sostenibilidad ecológica que no pasan por el miedo a la extinción sino por la mejora de nuestras relaciones presentes con el entorno.

2.2.4. Tecnologización y postnaturaleza

La tecnologización es un fenómeno que lleva alterando el planeta desde hace siglos, aunque los conceptos de “postnaturaleza” y “nueva naturaleza” comienzan a utilizarse en el siglo XXI. Las narrativas de ficción que representan estos conceptos son principalmente futuristas o se basan en realidades paralelas, con lo cual generalmente pertenecen a los géneros de la ciencia ficción y ficción especulativa. En la novela del británico Adam Roberts *Bête* (2014), los animales de granja en Gran Bretaña han obtenido una inteligencia racional superior a la humana a través de un chip de inteligencia artificial implantado por activistas por los derechos de los animales. Este cambio supone en la novela un regreso de los humanos a las zonas rurales para alejarse de estos nuevos animales y de la tecnología que los hace posibles y, con ello, una vuelta al primitivismo. Mientras que los humanos intentan sacarle partido a su entorno post-pastoral y un tanto apocalíptico – ya que supone para ellos el fin de la civilización conocida – los animales inician una nueva vida en un territorio para ellos aun inexplorado, habitando entornos previamente humanos (entornos urbanos) y con una nueva cognición (similar a la humana). Este podría ser un ejemplo de tecnologización y postnaturaleza expresados en la literatura contemporánea. Otro ejemplo se encuentra en la obra de Nnedi Okorafor, más precisamente en su trilogía *Binti* (2015-2018), que estudiaremos más adelante y en la cual la apertura simbiótica con diferentes especies alienígenas ha modificado a los terrícolas y su entorno para crear una nueva naturaleza, tanto humana como no-humana. La trilogía contempla este cambio de forma positiva, destacando la adaptación como un valor necesario, así como la aceptación de otras experiencias para enriquecer la propia.

Tanto las narrativas que ofrecen visiones pesimistas de la tecnologización como aquellas que abogan por una aceptación de la posthumanidad y la postnaturaleza tienen en común una visión de naturaleza modificada más allá de lo conocido y que fuerza al ser humano a considerar su posición en el nuevo entorno.

La pregunta más apremiante que surge de la tecnologización es si deberíamos considerar la tecnología como parte integrante de esta postnaturaleza. Teóricas como Luciana Parisi reflexionan sobre la proposición de Gilbert Simondon por la cual la tecnología independientemente del humano – no como simple prótesis sino como entidad independiente – también puede llegar a adquirir un carácter natural y, por tanto, formar parte de esta postnaturaleza (Parisi 2017: 156). Al ser una entidad concreta, el objeto tecnológico perdería según estos autores su artificialidad: “By achieving an internal coherence in which its systemic functions become closed and organized, a technical object therefore becomes comparable to an object produced spontaneously—independent from the environment and defined by its capacity to have incorporated external dynamics within itself” (Parisi 2017: 158). Jedediah Purdy argumenta en *After Nature. A Politics for the Anthropocene* (2015) que la industrialización, y con ella la tecnología, es responsable de la creación del término “Antropoceno”. El Antropoceno no se puede definir en términos puramente geológicos, sino que el término se utiliza más bien de forma pragmática para designar el momento en el que el cambio climático se hace presente de diversas formas a causa de la intervención humana. La fecha exacta de este momento tampoco es sencilla de precisar, ya que algunos científicos apuntan al inicio de las emisiones de dióxido de carbono durante la Revolución Industrial, mientras que otros señalan el inicio del cultivo de arroz en Asia hace 5000 años, que supuso un ascenso de los niveles de metano en la atmósfera (Purdy 2015: 9). El historiador medioambiental Jason Moore aboga por el término “capitaloceno” para indicar la época en que la industrialización se inicia en el siglo XVIII hasta el momento presente, ya que considera que el capitalismo es una de las causas esenciales de la destrucción ambiental (Derber, Moodliar y Shannon 2020: 8). Donna Haraway coincide con Moore al criticar el Antropoceno y defender que la ideología capitalista hegemónica es responsable de la

devastación ecológica, más allá de la especie humana en sí. Haraway además acuña un tercer término al que denomina “chthuluceno” en su obra *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016). El chthuluceno de Haraway no rinde tributo a las “fantasías lovecraftianas”, en concreto al monstruo de nombre muy similar Cthulhu, pero sí que se asocia en cierto modo al tomar como punto de partida para el chthuluceno al arácnido pimoa cthulhu, nombrado así por su descubridor – Gustavo Hormiga – como homenaje al autor de literatura de terror:

The eightlegged tentacular arachnid that I appeal to gets her generic name from the language of the Goshute people of Utah and her specific name from denizens of the depths, from the abyssal and elemental entities, called chthonic. The chthonic powers of Terra infuse its tissues everywhere, despite the civilizing efforts of the agents of sky gods to astralize them and set up chief Singletons and their tame committees of multiples or subgods, the One and the Many. Making a small change in the biologist’s taxonomic spelling, from cthulhu to chthulu, with renamed *Pimoa chthulu* I propose a name for an elsewhere and elsewhere that was, still is, and might yet be: the Chthulucene. (2016: 31)

La raíz griega *chthonios* a la que se refiere Haraway podría traducirse como aquello que es subterráneo, que se encuentra debajo de la tierra o el mar. En combinación con el sufijo también griego *kainos* – lo nuevo o reciente – el término “Chthuluceno” reflejaría la creación de un nuevo mundo a partir de los estratos más profundos del viejo mundo, no tan afectados por el Antropoceno y Capitaloceno (2016: 53, 55). Para Haraway, este mundo que fue, es y debería ser, entiende la simbiosis entre especies y el fin del individualismo. Además, el Chthuluceno está libre de excepcionalidad humana, ya que da protagonismo a las criaturas más numerosas en el planeta: las criaturas tentaculares representadas por los invertebrados como el 97% de la diversidad animal total del planeta. La autora defiende la asociación del humano con las criaturas “chthónicas”: “[t]he chthonic ones are not confined to a vanished past. They are a buzzing, stinging, sucking swarm now, and human beings are not in a separate compost pile. We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman.” (55) Con esto Haraway implica

que los seres vivos se componen y descomponen unos a otros, “enredados” (*entangled*) no solo de forma material sino también filosófica. De este modo, la autora prefiere el término *human-as-humus*, el humano como compost o componente orgánico del suelo, antes que el término posthumano, ya que este último no refleja del mismo modo la colectividad ecualizadora de todos los seres (97). Podemos retomar aquí el trabajo de Stacy Alaimo ya que su concepto de trans-corporeidad se asemeja bastante al concepto de *human-as-humus*. Tanto Alaimo como Haraway tienen en común la combinación de explicación científica y ejemplificación ficcional en sus ensayos para dar a entender la conexión material entre los cuerpos: el humano, el resto de seres, el entorno; de este modo las autoras pretenden crear una identificación afectiva con el lector que se apoya en la ciencia pero va más allá. En su artículo “Fictionality in New Materialism: (Re)inventing Matter” (2020), Tobias Skiveren pone de relieve la importancia de la ficción para estas autoras, quienes se apoyan en la especulación para explicar el nuevo materialismo: “In the field of new materialism [...] fiction is not a mark of disqualification, but a preferred way to assert new ontologies of vibrant, intra-active, trans-corporeal, and sym-poetic matterings” (2020: 2). Para Skiveren, el nuevo materialismo propone escenarios especulativos que pretenden mostrar nuestro potencial futuro en el planeta y la obra de Haraway *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) es sin duda uno de los exponentes más claros de esta tendencia por su narración futurista (Skiveren 2020: 9).

El nuevo materialismo se distingue del materialismo clásico en la consideración de la materia inorgánica como elemento en constante cambio, y por tanto dinámico, abandonando las consideraciones mecanicistas y reduccionistas que contemplan lo inerte como pasivo e inmutable y que perciben el cuerpo como objeto separado del mundo (Wolfe 2017: 216, 217). Es decir, el nuevo materialismo defiende la noción de que tanto los seres vivos de nuestro planeta como sus ecosistemas, el entorno y sus fenómenos (meteorológicos, geológicos, etc.) forman parte de un conjunto activo interconectado. Mientras que el materialismo mecanicista percibe el cuerpo como una “máquina” de materia orgánica, el nuevo materialismo aboga por la agencia de la materia, el cuerpo se

entiende como un organismo capaz de autoconstruirse hasta cierto punto, lo cual concuerda con la postura de Haraway en *A Cyborg Manifesto* (1991). Con su nueva visión materialista, Haraway se distancia del posthumanismo para favorecer una percepción más inclusiva con el resto de seres. Aunque coincido con Haraway en la necesidad de crear una historia común con el resto de seres del planeta, considero que el término “posthumano” no es una forma uniforme de tratar la humanidad, sino que entiendo que puede ser un término útil para analizar y deconstruir el ser humano sin por ello tener que abandonar la visión enredada y simbiótica con los demás agentes planetarios.

Volviendo al término “Antropoceno”, podemos considerar que éste alude a cuestiones sociales, económicas y políticas en todas sus ramificaciones, designando una variedad de causas y efectos que llevan a una percepción de la naturaleza como una entidad tecnológicamente modificada:

The natural and the artificial have merged at every scale. Climate change makes the global atmosphere, its chemistry and weather systems, into Frankenstein’s monster—part natural, part made. The same is true of the seas, as carbon absorption turns the oceans acidic and threatens everything that lives in them. The planet’s landscapes, its forests and fields, along with the species that inhabit them, are a mélange of those we have created, those we have cultivated and introduced, and those we let live—or, in only the deepest jungles, have not yet reached. Even wilderness, that emblem of untouched nature, persists where lawmaking and management create it, artificial testament to the value of natural things. (Purdy 2015: 21)

Del mismo modo que el ser humano ha alterado la naturaleza también se ha ido modificando a sí mismo; el cuerpo humano se transforma desde la toma de medicamentos hasta la cirugía y los miembros artificiales. De esta forma, Purdy incluye la tecnología dentro de la naturaleza y razona nuestra “post-naturalidad”: “If Nature were a place, we could not find it. If Nature were a state of mind, we could not attain it. We are something else, and so is the world” (Purdy 2015: 21). Dentro de la postnaturaleza, el ser humano es posthumano; el posthumanismo requiere un proceso de descentralizar la figura humana

y sus intereses del mismo modo que la sociedad moderna está en proceso de descentralizar al hombre blanco de la sociedad para dar paso a una ética globalizadora (Purdy 2015: 275). El movimiento Internacionalismo o Extinción recoge escritos de un gran número de académicos a favor de una asociación global de ideas para promover una conciencia ambiental colectiva y, con ello, evitar la extinción de la especie humana. Entre estos académicos se encuentra el teórico Noam Chomsky, quien defiende la acción ciudadana por el movimiento en su obra del mismo nombre: *Internationalism or Extinction* (2020). Este no es el único movimiento global que explora el activismo ecológico; el Rebelión contra la Extinción (también llamado Rebelión o Extinción, del inglés *Extinction Rebellion*) originado en Reino Unido, también tiene como objetivo influir en individuos y gobiernos del mundo. Estos movimientos comparten con teóricos como Purdy y Haraway la idea de una necesidad de cambio en las democracias actuales para mitigar la crisis ambiental, en combinación con un entendimiento social del problema que de paso a una presión social masiva.

2.2.5. Otros conceptos

Para terminar esta sección, me gustaría considerar brevemente el resto de conceptos expresados por Garrard, empezando por el de “morada” (*dwelling*). Este término pone de relieve un modo de convivir con la naturaleza en la realidad inmediata (Garrard 2004: 108). Garrard presupone una perspectiva externa, de “turista estético” (*aesthetic tourist*) (2004: 108) en las narrativas de pastoral y lo salvaje, mientras que dota la narrativa apocalíptica de carácter profético. Sin embargo, la morada es un estado permanente de conexión entre el ser humano y su entorno en el momento presente, teniendo en cuenta sus raíces y también su legado. Si bien es importante considerar esta conexión, la ecología profunda se ocupa de este tema de forma extensa, razón por la cual será uno de los objetos de estudio del próximo apartado.

Garrard también considera el tropo de animales desde dos vertientes: un punto de vista estético que estudia la percepción de la imagen de los animales en el arte y otro político que se ocupa de los derechos animales como seres de valor intrínseco. Así como la ecología profunda trata la conexión entre humano y naturaleza, trataremos este segundo punto de forma mucho más profunda como enfoque teórico desde los HAS.

Timothy Clark también alude a varios de estos conceptos en *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (2011), añadiendo el estudio del posthumanismo como concepto clave de la teoría ecocrítica. A mi parecer, el concepto de posthumanismo se distingue de los tropos mencionados por Garrard en que no es perceptible si no va asociado a otros conceptos. Es decir, la posthumanidad depende de un trasfondo previamente humano. Es por esto que considero que el concepto de posthumano no es un tropo en sí mismo, sino que debe ir asociado a un concepto no mencionado de este modo por estos autores, y que considero central tanto para la ecocrítica como para la ciencia ficción: la tecnologización⁵ como tropo. Partiendo de la industrialización como base, la tecnologización podría entenderse como el uso de la tecnología de forma que ésta influye en las relaciones entre individuos, al dotar de recursos tecnológicos tanto el entorno como las actividades e intercambios sociales. Ciertas narrativas centradas en el desarrollo de la tecnología podrían englobarse bajo este concepto sin perjuicio de compartir la narración con otros tropos centrales o periféricos. Relatos sobre los efectos de la energía nuclear, el uso de la ingeniería genética o los viajes espaciales podrían englobarse como modos de literatura tecnológica y a la vez ser ejemplos de literatura apocalíptica, de animales o incluso pastoral. A su vez, la tecnologización es un punto de partida imprescindible para entender el concepto de postnaturaleza, que a mi parecer necesita asociarse también al tropo del mismo modo que el concepto de posthumano, ya que parte de la premisa de que el progreso en general y la tecnología en particular son esenciales a día de hoy para entender los cambios ambientales. Precisamente una de las ventajas de la ecocrítica es la flexibilidad que

⁵ Aquí el término debe entenderse en el sentido anglófono del verbo transitivo *technologize*, que designa aquello afectado o alterado por la tecnología o a la acepción de la RAE: acción y efecto de tecnologizar, aplicar tecnología a algo.

permiten sus numerosas ramificaciones en combinación con diversas disciplinas y que, como veremos en la próxima sección, también se refleja en su teorización.

2.3. Principales enfoques teóricos

Esta sección explicará algunos de los enfoques teóricos más relevantes para el análisis de los textos seleccionados en esta tesis. Ya que no todos los aspectos de cada enfoque seleccionado serán aplicables a dichos textos, me centraré en los puntos más relevantes de cada enfoque, solo mencionando superficialmente el resto de cuestiones.

2.3.1. Ecología profunda: virtudes y defectos

Tiene sentido comenzar esta visión panorámica del estado de la disciplina refiriéndonos a la ecología profunda, ya que será la base de la que parta nuestro análisis literario. Pero antes consideraremos el punto de partida de esta disciplina tal como lo expone el crítico Max Oelschlaeger, quien repasa en *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology* (1991) los diferentes conceptos atribuidos al ambientalismo hasta llegar al ecocentrismo que, a su entender, da lugar a distintos enfoques entre los cuales se encuentra la ecología profunda. Uno de los principales conceptos que Oelschlaeger destaca es la percepción utilitarista de la naturaleza, que denomina *Resourcism*. Este enfoque considera la naturaleza como una especie de máquina (*ecomachine*) de la cual el ser humano puede obtener beneficio. Obviamente esta percepción de la naturaleza no es ni mucho menos sostenible, siendo sustituida por el *Preservationism*, que podríamos traducir como conservacionismo y que, como su nombre indica, pretende preservar el medio ambiente a partir de un uso responsable de sus recursos. Aun así, esta visión es antropocéntrica en tanto que tiene como núcleo el provecho de los seres humanos. Es por ello que se ha comparado a la ecología superficial, ya que el medio ambiente se sigue

considerando como instrumento (Oelschlaeger 1991: 292). El siguiente concepto, más afín a la ecología profunda, es el biocentrismo, asociado al ecocentrismo, y que consiste en cuestionar el especismo. Se entiende como especismo la creencia de que el ser humano es superior al resto de seres vivos y que, por tanto, el tratamiento ético y moral hacia estos últimos es menos relevante que el trato merecido por la especie humana. El ecocentrismo va un paso más allá, no solo considerando que todos los seres vivos merecen consideración, sino también todos sus entornos. Aun así, esta idea considera que el ser humano es un ente separado de la naturaleza. En esto se distingue de la ecología profunda, que no solo considera al ser humano como un elemento más dentro de los sistemas naturales, sino que además desarrolla una extensa crítica hacia el desarrollo industrial.

Para Oelschlaeger, la ecología debería entenderse como un movimiento postmoderno, entendiendo el postmodernismo como un sentimiento de que la humanidad debe superar lo moderno y, en el caso de la ecología profunda, va más allá de la idea modernista de la naturaleza como máquina ecológica (1991: 305). Si bien es cierto que la ecología profunda puede ser criticada por su abierta metodología, la cual puede interpretarse como imprecisa precisamente por su flexibilidad, su doctrina se cimienta en argumentos lógicos y evidencia científica. También una crítica frecuente es el carácter utópico de este enfoque, pero para Oelschlaeger esta es en cambio una de sus mejores bazas, ya que “deep ecology recognizes the inherently dynamic potential of our species to modify the naturally given and then envisions this being done in a “sophisticated” and “unobtrusive” way in the context of an environment ‘left natural’” (Oelschlaeger 1991: 309).

La ecología profunda – también llamada radicalismo ambiental (*radical environmentalism*) (Oelschlaeger 1991: 299) es una de las formas de ecocrítica más influyentes fuera de la academia, ya que se originó precisamente para motivar el activismo ambiental. A su vez es una de las más criticadas por distintos motivos que veremos a continuación. El filósofo noruego Arne Naess fue quien acuñó el término en 1972 para referirse a un nuevo movimiento de defensa del medio ambiente, para el cual estableció una serie de características esenciales, dentro de las cuales destacan la

consideración del bienestar de la vida en el planeta (humana y no-humana) independiente de su utilidad en el mundo humano y la criticada premisa por la cual las comunidades humanas y no-humanas requieren un descenso de la población (Garrard 2004: 21). Estos dos puntos centrales le han valido a la ecología profunda muchos detractores, quienes destacan que no todos los seres deberían tener valor intrínseco, o por lo menos no el mismo:

[I]f value resides everywhere, it resides nowhere, as it ceases to be a basis for making distinctions and decisions. It is not being alive or being sentient that qualifies an entity or form for intrinsic value, but rather, it would seem, whatever kind of purposive organisation one could claim to find equally in a single bird, a river, an entire species, a distinct ecosystem or an ethnic group. (Garrard 2004: 22)

El movimiento iniciado por Naess también ha sido criticado por su perspectiva aparentemente misántropa, con algunos críticos como Dave Foreman y Christopher Manes considerando formas de control poblacional poco menos que inhumanas. Sin embargo, esta corriente de la ecología profunda se ha transformado y consolidado en una perspectiva que tiene en cuenta el ecocentrismo como una guía, pero que también valora al ser humano y lucha por los derechos animales. En su ensayo “The Land and Language of Desire”, Suellen Campbell argumenta que una de las ideas más influyentes de la ecología profunda desde un punto de vista ético y de responsabilidad es precisamente la premisa de que los seres humanos dejan de ser el centro del significado (Campbell 1995: 133). El filósofo norteamericano George Sessions también lamenta la acusación que condena la ecología profunda como un enfoque misántropo (Sessions 1995: xiii) ya que, si bien este enfoque advierte de los peligros de la superpoblación, su interés no radica en suprimir a la especie humana, sino en incluirla en un todo natural que ilumine sus responsabilidades hacia el resto de seres.

Naess precisamente considera que uno de los mayores problemas en la relación del ser humano con su entorno es la percepción de que el humano está separado de la naturaleza y es superior a ella: lo que se ha denominado “antropocentrismo”. Para Naess, aproximaciones como el ambientalismo no son suficientes para abordar este problema,

ya que se conforman con ajustar ciertas estructuras económicas y políticas para solventar problemas ecológicos (Clark 2011: 23). En contraste con su visión de interdependencia de todos los seres vivos, Naess denomina al ambientalismo “ecología superficial” (*shallow ecology*). Naess se asoció con Sessions en 1984 para crear una plataforma de ecología profunda, desde donde dar a conocer las ideas centrales de este enfoque y promover el activismo ambiental (Katz, Light y Rothenberg 2000: x). Los principios básicos que se extrajeron han cambiado poco con el paso del tiempo, pero en esencia Naess los resume así:

- (1) El florecimiento de la vida humana y no-humana en la Tierra tiene valor intrínseco. El valor de las vidas no-humanas es independiente de su utilidad para propósitos humanos.
 - (2) La riqueza y diversidad de las formas de vida son valores en sí mismos y contribuyen al florecimiento de la vida humana y no-humana en la Tierra.
 - (3) Los humanos no tienen derecho a reducir esta riqueza y diversidad excepto para satisfacer necesidades vitales.
 - (4) La interferencia humana presente con el mundo no-humano es excesiva, y la situación está empeorando rápidamente.
 - (5) El florecimiento de la vida humana y las culturas es compatible con un decrecimiento substancial de la población humana. El florecimiento de la vida no-humana requiere tal decrecimiento.
 - (6) Un cambio significativo de las condiciones de vida para mejor requiere cambios en la política. Estos afectan la economía básica, las estructuras tecnológicas e ideológicas.
 - (7) El cambio ideológico consiste principalmente en apreciar la llamada “cualidad vital” (habitar en situaciones de valor intrínseco) más que en adherirse a un alto estándar de vida.
 - (8) Aquellos que subscriban estos puntos tienen la obligación directa o indirecta de participar en el intento por implementar los cambios necesarios.
- (Naess 1995: 68)

La ecología profunda ha sido definida como filosofía ecológica, o ecofilosofía, ya que promueve el análisis y comprensión filosófica del medio ambiente y su relación con el ser humano. Además, el movimiento de la ecología profunda tiene fuertes vínculos con la espiritualidad y la religiosidad, ya que implica una comunión con la naturaleza para descubrir el Yo humano interconectado con ella; el propio Naess atribuye una relación estrecha entre algunas formas de budismo y la ecología profunda (Naess 1995: 64). Bill Devall y George Sessions explican esta espiritualidad en *Deep Ecology. Living as if Nature Mattered* (1985):

For deep ecology, the study of our place in the Earth household includes the study of ourselves as part of the organic whole. Going beyond a narrowly materialist scientific understanding of reality, the spiritual and the material aspects of reality fuse together. While the leading intellectuals of the dominant worldview have tended to view religion as “just superstition”, and have looked upon ancient spiritual practice and enlightenment, such as found in Zen Buddhism, as essentially subjective, the search for deep ecological consciousness is the search for a more objective consciousness and state of being through an active deep questioning and meditative process and way of life. (Devall y Sessions 1985: 66)

Considero que Naess, Devall y Sessions interpretan la interrelación del ser humano con la naturaleza como una conexión individual, centrada en la experiencia humana de forma que romantiza la vuelta a la naturaleza, el primitivismo y el animismo, con teorizaciones tales como la de Sessions, quien atribuye la destrucción de las culturas ecocéntricas a los inicios de la agricultura (Sessions 1995: 158). Al percibir el desarrollo tecnológico, social y cultural como elemento disruptivo entre el humano y su entorno considero que estos autores parecen mantener la dicotomía entre cultura y naturaleza, que en ecocrítica se percibe como raíz del problema en la relación humano/no-humano.

Aun con las evidentes críticas y contradicciones que ha generado este enfoque, su conexión con la política ambiental y la ética (también en conjunto con los HAS) es vital en su intención práctica de otorgar las herramientas necesarias para que el ser humano se enfrente a la crisis ambiental y para considerar una ética humana en relación al planeta y

todos sus habitantes. En cualquier caso, no puede hablarse de un único enfoque de ecología profunda, ya que existen diferentes “ecosofías”, o filosofías ecológicas, desde el individualismo biocéntrico hasta la teoría de los derechos animales.

Uno de los puntos de vista a mi parecer más acertados sobre la ecología profunda y sus defectos es el de la autora anteriormente mencionada Val Plumwood. Mientras que Plumwood coincide con los ecocríticos citados en que es necesario mantener una perspectiva global para alcanzar un equilibrio ecológico, también defiende que la ecología profunda no debe por ello dejar de valorar la individualidad de cada ser. Es decir, así como la ecología profunda aboga por una interconexión total entre los distintos seres del planeta, independientemente de su individualidad, para Plumwood la alteridad podría ayudar – así como en su opinión ha ayudado a la teoría feminista – a ilustrar las ventajas de percibir la diferencia como positiva y no considerar la semejanza entre los distintos seres como un objetivo: “We need a concept of the other as interconnected with self, but also as a separate being in their own right, accepting the "uncontrollable, tenaciousness otherness" of the world as a condition of freedom and identity for both self and other” (Plumwood 2000: 65). En su obra *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason* (2002), Plumwood también plantea que no es posible evitar el antropocentrismo, pero sí puede dársele un nuevo significado. El conocimiento humano difiere del de otras especies porque está arraigado en la experiencia humana del mundo, que es distinta por defecto. Sin embargo, esto no tiene por qué entenderse como antropocentrismo, sino simplemente como diferencia (Plumwood 2005: 132). Plumwood critica la filosofía de Naess ya que al considerar que, en tanto que el ser humano es uno con la naturaleza, esta última pierde su diferencia e independencia. La filosofía de Naess se centraría sin remedio en el ser humano ya que su idea de unidad no concibe relaciones independientes:

Naess’s formulation of this basis in terms of the concept of unity or fusion of interests makes the fundamental ethical form implicit in deep ecology essentially a one-place relationship. This makes it unsuitable as a basis for ethical models, such as that of communication or negotiation, which require explicit recognition of at least two places in the human/nature relationship. Such an ethic cannot address the

other as a communicative or potentially communicative subject, and hence is particularly unsuitable for animals. (Plumwood 2005: 197)

Coincido con Plumwood en la idea de que la ecología profunda puede beneficiarse del ecofeminismo y lo que ella denomina “teoría anticolonial”, abogando por la sustitución de la unidad entre humano y naturaleza y reemplazándola por el concepto de solidaridad (Plumwood 2005: 204). No exento de polémica, el concepto de solidaridad implica mantener la continuidad del ser humano con la naturaleza, pero respetando su diferencia. La solidaridad podría parecer unidireccional, y por tanto antropocéntrica; sin embargo funciona a partir del concepto de “identidad traidora” (*traitorous identity*), que Plumwood recupera de la retórica feminista y adapta aquí a la ecocrítica:

[The traitorous identity] analyses, opposes and actively works against those structures of one’s own culture or group that keep the Other in an oppressed position. Traitorous kinds of human identity involve a revised conception of the self and its relation to the non-human other, opposition to oppressive practices, and the abandonment and critique of cultural allegiances to the dominance of the human species and its bonding against non-humans, in the same way that male feminism requires abandonment and critique of male bonding as the kind of male solidarity that defines itself in opposition to the feminine or to women, and of the ideology of male supremacy. (Plumwood 2005: 205)

Para Plumwood, el hecho de que estas identidades existan es precisamente porque la relación entre el traidor y el oprimido no es identitaria, ya que el traidor es crítico con su propio grupo opresor. El traidor no tiene por qué identificarse con – o verse reflejado en– su entorno y el resto de seres, sino que es alguien que puede entender múltiples perspectivas y considerar su situación en relación a ellas, en relación al Otro. A partir de aquí, el traidor puede ser solidario con otros seres al asumir su responsabilidad como individuo y también como especie en su relación con otras realidades.

Todavía queda un aspecto más a tener en cuenta en la crítica de la ecología profunda: el de postnaturaleza que mencionábamos como tropo anteriormente. Si la ecología profunda tiene sentido cuando el humano entiende su interrelación con y su

solidaridad hacia otros seres, cabe plantearse qué ocurre cuando emerge la idea de postnaturaleza, o de que la naturaleza tal y como la conocíamos ya no existe. En *Struggle for Nature. A Critique of Radical Ecology* (1995) el filósofo neerlandés Jozef Keulartz critica los enfoques presentes en ecocrítica tales como la ecología profunda y el ecofeminismo, ya que considera que su concepción de naturaleza está obsoleta (Keulartz 1995: 2). Keulartz aboga por un cambio en la filosofía ecológica y la necesidad de considerar una nueva naturaleza. Partiendo de un experimento que se llevó a cabo en Países Bajos en los años 90, el autor argumenta la necesidad de producir una nueva naturaleza en lugar de preservar la ya existente (Keulartz 1995: 157). Como Keulartz pone en relevancia, esta no es una propuesta sencilla, como evidencia la falibilidad del experimento:

The ideal behind the large-scale production of new nature is *old* nature. Everything revolves around the original, unspoilt nature, around ‘primeval nature’ in which there is no place for man or his technological artefacts. The motto of the nature developers is not integration but segregation. The aim is to shield nature from human interference, so that it can once again go its own way. Yet to achieve this in the Netherlands of today paradoxically requires large-scale human intervention. This attempt to drive the devil of technology out of nature with the help of the Beelzebub of human intervention reflects the profoundly ambivalent character of nature development. (Keulartz 1995: 158)

En mi opinión, lo interesante de este experimento es la demostración de la voluntad humana por intentar reconciliar el progreso con la naturaleza. Al explorar las raíces noruegas de la ecología profunda, Peter Reed y David Rothenberg se preguntan si esa naturaleza soñada por Naess y sus contemporáneos es la naturaleza en la que ahora habitamos; para ellos, esta cuestión es importante en tanto que condiciona nuestro poder para cambiar nuestra relación con el planeta (Reed y Rothenberg 1993: 239). Sin tener una respuesta concreta, los autores cierran el círculo de la ecología profunda al sugerir una reconsideración de la división entre humano y naturaleza, entre natural y artificial como punto de partida. Tal vez lo esencial de su planteamiento sea considerar que tanto

la humanidad como la naturaleza han evolucionado a la vez, como considerábamos en la sección anterior, hasta el punto de convertirse en posthumanidad y postnaturaleza. Esto conlleva una nueva relación entre ambos conceptos, pero no por ello deben olvidarse las premisas aportadas por la ecología profunda. La revisión de estos conceptos en relación al momento ecológico presente será central en las demás secciones de este capítulo, así como en los textos literarios que analizaré más adelante.

2.3.2. Ecofeminismo: más allá del profundo “yo” ecológico

Una de las teóricas más relevantes del ecofeminismo, Karen J. Warren, define el término “ecofeminismo” como un intento por aunar las similitudes dentro de distintos tipos de opresión:

[I]mportant connections exist between the treatment of women, people of color, and the underclass on one hand and the treatment of nonhuman nature on the other. Ecological feminists claim that any feminism, environmentalism, or environmental ethic which fails to take these connections seriously is grossly inadequate. [...] Ecofeminist philosophy extends familiar feminist critiques of social isms of domination (e.g., sexism, racism, classism, heterosexism, ageism, anti-Semitism) to nature (i.e., naturism). (1997: 3-4)

El término “ecofeminismo” se usó por primera vez en 1974, en el ensayo *Le Féminisme ou la Mort* de la crítica feminista Françoise d'Eaubonne (Mies y Shiva 2014: 50). En esta primera obra, d'Eaubonne no pretendía yuxtaponer los movimientos feminista y ecologista sino que, según consideran las académicas Myriam Bahaffou y Julie Gorecky en el prefacio del ensayo reeditado en 2020, d'Eaubonne pretendía analizar cómo la preocupación medioambiental es indisociable de otras luchas ya que repercute sobre todas las formas de vida y está cimentada en un sistema patriarcal que explota los recursos del mismo modo que explota a las minorías y a las mujeres. A pesar de que el ensayo se considera problemático porque ignora la colonización como factor esencial, siendo por

tanto hegemónico a pesar de pretender lo contrario, este primer uso del término “ecofeminismo” parece haberse mantenido, moldeándose con el tiempo hasta llegar a la corriente que conocemos a día de hoy. En cualquier caso, el término “ecofeminismo” solo se popularizó a través del activismo a finales de los 70 y principios de los 80, cuando los desastres ecológicos y el maltrato animal llevaron al movimiento feminista – ahora también ecofeminista – a las calles en diversas protestas (Mies y Shiva 2014: 51).

En su charla de 1998 en la Universidad de Montana, d’Eaubonne se autoproclama la fundadora del movimiento “feminismo–ecología” (*feminism–ecology*) y directamente yuxtapone el feminismo y la ecología en base a su idea de que las mujeres están más conectadas con el medio ambiente por su capacidad de dar la vida (d’Eaubonne 1999: 177). Es decir, el concepto de Madre Tierra se basa en la capacidad reproductiva femenina. Esta es una idea que a día de hoy es controvertida por motivos evidentes: la proximidad a la naturaleza puede considerarse positiva desde un punto de vista ecocrítico, sin embargo muchas feministas y ecofeministas consideran que el sexo biológico – un concepto en cuya complejidad no voy a profundizar aquí – no debería ser relevante. En palabras de Val Plumwood, la relación entre mujer y naturaleza no necesita ser biológica o esencialista, sino que responde a las diferentes posiciones sociales de hombres y mujeres a lo largo de la historia (2003: 36). Para la teórica Vandana Shiva, la explotación de la diversidad es comparable en las mujeres y en la naturaleza:

The construction of women as the 'second sex' is linked to the same inability to cope with difference as is the development paradigm that leads to the displacement and extinction of diversity in the biological world. The patriarchal world view sees man as the measure of all value, with no space for diversity, only for hierarchy. Woman, being different, is treated as unequal and inferior. Nature's diversity is seen as not intrinsically valuable in itself, its value is conferred only through economic exploitation for commercial gain. This criterion of commercial value thus reduces diversity to a problem, a deficiency. (2014: 252)

A su vez, las teóricas María Mies y Vandana Shiva consideran que las mujeres fuera del mundo occidental tienen una relación distinta con el concepto “Madre Tierra”:

Consideran que las mujeres son más cercanas a la tierra desde una perspectiva de subsistencia, ya que se ven más perjudicadas por la explotación de los recursos naturales y perciben la naturaleza como un ser vivo que garantiza su supervivencia de forma inmediata y distinta de la experiencia – tanto masculina como femenina – en países desarrollados (2014: 58-59). A mi parecer, sería una falacia generalizar que todos los países no occidentales tienen una relación armónica con la naturaleza mientras que Occidente carece de cualquier vínculo natural. Además, según argumenta Huei-li Li cuando alude a China como una cultura que no encaja en la visión anterior en “A Cross-Cultural Critique of Ecofeminism”:

Based on “being together with nature,” “nature reverence” has been Chinese people’s common attitude toward nature. However, this holistic world view did not prevent the establishment of male domination and female subordination and the ensuing oppression of women. At present, the pursuit of economic development, not transcendence, has entailed constant and accelerating exploitation of nature in Chinese society, despite the continuing presence of reverence for nature. (1993: 276)

Aun así, es cierto que el ecofeminismo ha sido criticado por ser un movimiento centrado en las percepciones de las mujeres blancas occidentales de clase media y es importante tener constancia de este hecho para poder remediarlo de forma definitiva. La teórica Andy Smith declara que muchas mujeres procedentes de territorios colonizados consideran que la colonización es más importante que el feminismo a la hora de entender la opresión de la mujer, sobre todo porque ciertas formas de opresión no existían para la mujer antes del colonialismo (1997: 22). Es por esto que Smith considera que la teoría ecofeminista debe tener en cuenta la colonización para analizar la opresión, sobre todo ya que, para esta teórica, la superpoblación ha servido como excusa para justificar la escasez de recursos en casos donde la colonización ha sido la causa real del empobrecimiento del Tercer Mundo, apropiándose de terrenos cultivables para la exportación (1997: 27).

Volviendo al activismo que popularizó el ecofeminismo en los 70, las activistas ecofeministas identificaron similitudes entre la opresión sufrida por las mujeres y la

sufrida por los animales en la cultura patriarcal. El colectivo activista vegetariano (*Vegetarian Activist Collective*) nació a partir del interés por conectar con la explotación animal, las activistas de este colectivo dejando de comer carne como consecuencia (Adams y Gruen 2013b: 24). El consumo de carne se ha asociado históricamente a la masculinidad; Carol J. Adams alude en su artículo “Why feminist-vegan now?” (2010b) al hecho de que la cultura popular en las sociedades occidentales identifica la socialización masculina con la carne: los hombres salen en grupo a pescar, a cazar, a hacer barbacoas. Esta es, por supuesto, una generalización que occidentaliza la representación de la masculinidad, pero en cualquier caso Adams considera que, como respuesta a la cultura patriarcal global, dejar de consumir carne es un mecanismo de resistencia frente a la imposición de la masculinidad (Adams 2010a: 61-63). Para la teórica Shama Chavan, evitar comer carne también responde a nuestra consideración por el bienestar del Otro y a la reivindicación de una opresión compartida (2015: 156). La instrumentalización animal se vincula en este caso a la cosificación de la mujer en las sociedades patriarcales.

Michael Allen Fox argumenta en “Vegetarianism and Planetary Health” que el vegetarianismo libera al ser humano de la explotación animal, del dominio de la naturaleza y de la opresión de diferentes grupos (2000: 183). El movimiento ecofeminista no solo se preocupa por el bienestar animal sino también por los colectivos generalmente marginales que sufren los perjuicios de la industria cárnica; como ejemplos, los trabajadores de mataderos que en muchas ocasiones sufren trastornos mentales debido a su profesión o las comunidades empobrecidas que viven cerca de plantas cárnica cuyos residuos son perjudiciales para la salud.

El trabajo ecofeminista se centra desde su inicio en la empatía y la compasión hacia el Otro, sea de la propia o de otras especies, entendida no como condescendencia o lástima sino, como argumenta de forma elocuente la teórica Deane Curtin: “Humans, and many other animals, naturally have empathy for the suffering of others. Compassion, on the other hand, is a cultivated aspiration to benefit other beings” (2013: 66). Para Curtin, la compasión nos lleva a la acción y a intentar aliviar el sufrimiento ajeno. Sin embargo, la teórica considera que esta es una cualidad intrínsecamente humana: “Empathy is

perhaps a/the defining characteristic of being human. It is what has allowed us to be spectacular successes from an evolutionary viewpoint” (2013: 70). Para Curtin, la compasión que los animales no humanos – desde ratas hasta grandes simios – son capaces no solo de sentir empatía por otros seres sino también de mostrar compasión y buscar el bienestar del otro. Ciertamente, la empatía y la compasión nos hacen conectar con los animales no humanos pero, a mi entender, no son cualidades exclusivas que doten de “humanidad” a nuestra especie.

A la vez que el ecofeminismo se desarrollaba en los años 70 del siglo XX, el movimiento por los derechos de los animales hacía lo propio de forma paralela, liderado principalmente por hombres blancos en posiciones destacadas que, a pesar de tener en cuenta el sexismo y el racismo como elementos a evitar dentro del movimiento, no eran – según Adams y Gruen – tan inclusivos como proclamaban (2013c: 32). El movimiento de protección animal normalmente se asocia a la publicación de Peter Singer *Animal Liberation* (1975), que llevó a considerar al autor como el “padre” de la liberación animal. Sin embargo, la contribución de las ecofeministas en el campo de los derechos animales es mucho menos reconocida y celebrada:

The emerging field of Animal Studies grows out of, at least in part, feminist and ecofeminist theory. But this background and history is often ignored or distorted in many discussions of animal studies. The result is not only the disappearance of ecofeminism, but the appropriation of ecofeminist ideas in which embodied authorship disappears. (Adams y Gruen 2013d: 55)

Una de las figuras prominentes del ecofeminismo, Marti Keel, distingue las pretensiones de los filósofos y éticos de la naturaleza predominantemente masculinos, quienes pretenden encontrar una teoría ética medioambiental que les permita “rescatar” el medio ambiente, del interés de las feministas, activistas y teóricas por exponer las causas detrás de la explotación de las mujeres y la naturaleza (Keel 1993: 243). Esto no implica que las teóricas ecofeministas no se impliquen en el cambio social, sino que su método se basa en tratar de alumbrar el porqué de la opresión, con el fin de poder entender cómo opera la mentalidad opresora para poder cambiarla (244).

Volviendo al cariz práctico del ecofeminismo, Janis Bikerland coincide con Curtin y otras teóricas al entender este movimiento como una asociación de valores feministas y de preocupación por el medio ambiente donde el pensamiento va asociado al activismo: no se concibe la reflexión sin la acción (1993: 19). Para Birkeland, la mayor distinción entre el feminismo y el ecofeminismo es que el segundo se aleja del antropocentrismo. El ecofeminismo va más allá de la justicia social – humana por defecto – para implicarse en la ética ecológica (1993: 18). La destrucción medioambiental se asocia al androcentrismo debido a la actitud histórica del hombre hacia las mujeres y las culturas tribales.

Para Greta Gaard, el ecofeminismo argumenta que no se puede liberar a la mujer – o a cualquier otro grupo – de la opresión sin intentar de igual forma liberar a la naturaleza (Gaard 1993: 1). Según Gaard, el ecofeminismo distingue claramente al opresor como alguien de clase media o alta, humano, desarrollado (en cuestiones tecnológicas e industriales) y masculino. A su vez, el oprimido es pobre, obrero, animal no humano, naturaleza subdesarrollada y femenino:

By documenting the poor quality of life for women, children, people in the Third World, animals, and the environment, ecofeminists are able to demonstrate that sexism, racism, classism, speciesism, and naturism (the oppression of nature) are mutually reinforcing systems of oppression. Instead of being a "single-issue" movement, ecofeminism rests on the notion that the liberation of all oppressed groups must be addressed simultaneously. (1993: 5)

A mi entender, esta división es bastante acertada pero se acerca peligrosamente a los dualismos y las generalizaciones. Si bien no puede negarse que el poder occidental ampliamente masculino es responsable de la mayoría de decisiones catastróficas para el medio ambiente y las clases oprimidas, esta representación puede transmitir que las mujeres y otros grupos están libres de culpa, por así decir, y que no son partícipes de la opresión. Considero que los oprimidos pueden actuar de opresores hacia otros grupos y que el mensaje de impunidad sobre ciertos grupos puede ser contraproducente. Sin embargo, coincido enteramente con Gaard en el hecho de responsabilizar al humano de la opresión, ya que la opresión dentro del reino animal y en la naturaleza en general no

existe como tal sino entendida desde un punto de vista humano; la ética y la moral son atribuciones únicamente humanas que a mi entender no pueden – o deben – extrapolarse a los comportamientos animales, ya sean naturales o adquiridos.

Las teóricas y activistas Carol J Adams y Lori Gruen también argumentan en *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth* (2013) que el trabajo del movimiento ecofeminista en la última década del siglo XX se centró en analizar la opresión desde un punto de vista interseccional, solventando así la falta de consenso en este punto tanto del feminismo, como del animalismo y el ecologismo (Adams y Gruen 2013c: 32). La consideración principal del ecofeminismo se centraría en reivindicar que la opresión, independientemente de quien la sufra (mujeres, animales, ecosistemas), no puede compartimentalizarse, es decir, no debería tenerse en cuenta de forma separada (Adams y Gruen 2013a: 15). La teoría ecofeminista comparte con el filósofo Jacques Derrida la idea de que el pensamiento dualista fomenta la opresión al crearse una relación de poder y sumisión entre los dos aspectos o términos sometidos a esta dualidad (Adams y Gruen 2013a: 17): el equilibrio entre hombre/mujer, naturaleza/cultura, humano/animal, queda distorsionado al reducirse a un binomio. El movimiento es feminista pero también, como indica Chris J. Cuomo, es un movimiento antirracista y ecologista, que critica el heterosexismo, la homofobia y cualquier opresión basada en la dualidad que hace inferior al Otro (Cuomo 2001: 24)

Cuomo considera, del mismo modo que el resto de las teóricas aquí mencionadas, que el ecofeminismo combate las distintas formas de opresión y dominación – distintas en términos históricos, culturales, etc. – y que éstas están interconectadas de forma que necesitamos las mismas estrategias de resistencia para combatir las (2001: 1). Sin embargo Cuomo mantiene una postura escéptica frente al movimiento ecofeminista, considerándose feminista ecologista: la diferencia está en que ella prefiere mantener el énfasis en el feminismo y no en la ecología, con lo cual considera que este término se adecúa mejor a sus intereses.

Ahora bien, ¿dónde se posiciona el ecofeminismo respecto al Otro no natural? Podemos considerar la figura del cibernético como ejemplo. Para Cuomo, la figura del cibernético

– a la cual alude en femenino – rompe con los dualismos tradicionales al combinar la materia orgánica y el elemento tecnológico: “the cyborg is a powerful symbol because she is a surprising amalgam of elements, and because it is surprising that we identify with her” (2001: 83). Además, el cibernético cuestiona el límite entre ser vivo y máquina, con lo cual no admite la separación entre naturaleza y cultura (83). Para Cuomo, la ausencia de “pureza” en el cibernético (84) puede ser instructiva en términos ecológicos y de ética feminista, ya que se resiste a ser clasificado: no es natural ni es puramente cultural, no es humano ni animal, pero posee cualidades orgánicas. En *A Cyborg Manifesto* (1991) Donna Haraway argumenta que el cibernético carece de género, se presenta como un ser sin pasado natural, sin necesidad de un “otro” que le complete; Haraway considera al cibernético como hijo desleal del patriarcado, ya que tiene el poder de derrocarlo a través de su ruptura con la dualidad:

The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence. No longer structured by the polarity of public and private, the cyborg defines a technological poll based partly on a revolution of social relations in the oikos, the household. Nature and culture are reworked; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other. The relationships for forming wholes from parts, including those of polarity and hierarchical domination, are at issue in the cyborg world. (1991: 7)

Sin embargo, el feminismo ha considerado la tecnología históricamente como un elemento opresor. Tradicionalmente, las herramientas tecnológicas se han empleado para instrumentalizar a los animales y oprimir a las mujeres. Según Taylor, el ecofeminismo de las teóricas no caucásicas suele ser crítico con el progreso tecnológico por su efecto perjudicial en la reproducción fuera de Occidente (Taylor, 1997: 66). Ejemplos de tecnología invasiva y conflictiva se asocian históricamente a la opresión de la mujer racializada y en relación con la gestación subrogada y la inseminación artificial. En cualquier caso, el carácter opresor de la tecnología no solo se percibe desde una perspectiva de género sino también desde un punto de vista racial y de clase social, en

tanto que los países del Tercer Mundo han sufrido históricamente bajo la dominación tecnológica. En los capítulos dedicados al análisis literario veremos cómo se contempla en los textos el papel de la tecnología en relación al bienestar y el equilibrio ecológico. Gretchen T. Legler considera que la crítica literaria ecofeminista combina la crítica ecológica con la crítica literaria feminista ofreciendo una visión interdisciplinar que incluye lo literario pero también lo filosófico (1997: 227). La crítica literaria ecofeminista estudia la construcción cultural de la naturaleza, cómo se representa la naturaleza en la literatura y cómo ésta a su vez se asocia a las representaciones de género, etnicidad, clase y sexualidad. Es este también un punto esencial de partida para el análisis de las novelas en esta tesis, ya que me permitirá considerar la relación del ser humano con el mundo natural a la vez teniendo en cuenta las distintas opresiones que operan, se subvierten y/o se superan en los textos seleccionados.

No podemos terminar esta sección sin desandar nuestros pasos y volver al concepto de nuevo materialismo, esta vez dentro de la teoría feminista. Pero antes conviene ampliar el concepto para entender cómo el interés por la materialidad puede tener un papel fundamental en la teoría social y en las humanidades. El nuevo materialismo es un campo de estudio que no está sometido a una sola perspectiva, sino que explora la importancia de la materia (*matter*) en diversas disciplinas, desde el arte hasta las ciencias sociales. A su vez, la materia se entiende no solo como objeto físico o tangible, sino que el nuevo materialismo también contempla las fuerzas físicas, biológicas y fenómenos naturales como la gravedad, las migraciones o las lluvias de estrellas, además de conceptos abstractos como la imaginación, la creatividad o la sexualidad como formas de materialidad, en tanto que todos ellos poseen la capacidad de producir efectos materiales y contribuir a dar significado al mundo (Alldred y Fox 2019: 1). Al incluir en su marco de estudio las construcciones humanas, el nuevo materialismo rechaza la distinción entre el mundo físico (natural) y las construcciones sociales (social y cultural). De este modo, “[n]ew materialism opens up the possibility to explore how each affects the other, and how things other than humans (for instance a tool, a technology or a building) can be social agents, making things happen” (Alldred y Fox 2019: 3). El nuevo

materialismo se aleja del antropocentrismo, descentraliza la noción de “vida” orgánica y se preocupa por las conexiones y asociaciones (*entanglements*) de la naturaleza y la cultura.

Después de esta breve introducción al nuevo materialismo, podemos centrarnos en su vertiente ecofeminista, la cual será una de las más relevantes para esta tesis. El feminismo materialista parte del ecofeminismo defendiendo que se ha dado mucha importancia a la palabra y poca a la materia dentro de esta disciplina. El movimiento ecofeminista ha defendido históricamente la necesidad de prestar atención a la materialidad más allá del mundo humano. Sin embargo, la teoría feminista ha sido reacia a asociarse con el ecofeminismo por su asociación de la mujer con la naturaleza, que como ya se ha comentado anteriormente, se ha percibido en los estudios culturales de forma reduccionista, asociando naturaleza y feminidad en su capacidad de concebir y en oposición a la cultura, asociada a la racionalidad y la masculinidad. El ecofeminismo pretende resolver este conflicto ya que el distanciamiento de la mujer y la naturaleza no puede considerarse positivo, en tanto que valida la dualidad naturaleza versus cultura y perpetúa la imagen de la naturaleza como objeto de explotación y no como agente activo de cambio y autogestión. Para Alaimo y Hekman, las discusiones feministas sobre el cuerpo, si bien productivas, se han articulado desde una concepción pasiva del mismo que debe dejar paso a la percepción del cuerpo como una fuerza activa y en ocasiones desafiante e ingobernable (Alaimo y Hekman 2008: 4). Esta misma percepción debería aplicarse también a la materia no humana. La autora Karen Barad coincide con la percepción de la naturaleza como agente y rechaza antiguas ideas al igual que Alaimo y Hekman (2008: 145). A su vez, Barad aporta al esfuerzo materialista ecofeminista su autodenominado “materialismo agencial” (*agential materialism*), el cual defiende el aspecto no-humano del concepto de “agencia” partiendo de la premisa por la cual todos los cuerpos, no solo humanos, son materia a través de su relación e interacción con el mundo (2008: 129, 141). En palabras de la autora:

Bodies are not objects with inherent boundaries and properties; they are material-discursive phenomena. “Human” bodies are not inherently different from

“nonhuman” ones. What constitutes the “human” (and the “non-human”) is not a fixed or pre-given notion, but nor is it a free-floating ideality. What is at issue is not some ill-defined process by which human-based linguistic practices (materially supported in some unspecified way) manage to produce substantive bodies/bodily substances, but rather it is a material dynamics of intra-activity: material apparatuses produce material phenomena through specific causal intra-actions, where “material” is always already material-discursive—*that is what it means to matter*. (141; cursiva en el original)

En su libro *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (2010), Diana Coole y Samantha Frost defienden este giro materialista partiendo de la necesidad ética actual de considerar los avances científicos y tecnológicos – como la biotecnología o la ingeniería genética – como basados en modelos científicos de materia y, más concretamente, de materia viva (5). Al abordar las implicaciones éticas y políticas de estas prácticas, además de nuestra implicación con otras cuestiones complejas que nos acontecen (el cambio climático, por ejemplo), tenemos que pensar en la naturaleza y la materia de formas diferentes, considerando nuestra interconexión. Esta percepción del mundo como un todo interconectado, adoptada por el ecofeminismo y a través del nuevo materialismo, es de gran utilidad para abandonar el antropocentrismo en nuestra percepción de la realidad y considerar la alteridad de forma inclusiva. A su vez, la asociación de estas disciplinas a la literatura considero que puede resultar muy productiva en tanto que los fenómenos materiales pueden interpretarse formando narrativas (Iovino y Opperman 2014: 1). Es decir, la conjunción de la literatura con la ecocrítica – y reforzada por el nuevo materialismo – nos ayuda a analizar la realidad y su vínculo con el pensamiento sin caer en dicotomías como mente y cuerpo, sino considerando las intersecciones entre naturaleza y cultura a través de la palabra escrita y desde un enfoque no antropocéntrico, entendiendo la agencia no humana como igual productora de significado (Opperman 2014: 26).

2.3.3. HAS: animales no-humanos y su relación con el ser humano en el mundo real y en la literatura

Como se vio en el apartado anterior, los estudios humano-animal, o HAS, emergieron paralelamente al ecofeminismo en los años 70 del siglo XX. También conocido como “antrozología” (*anthrozoology*) o “estudios animales” (*animal studies*), se trata de un campo interdisciplinar que estudia la interacción entre humanos y animales y la intersección de ambos en las sociedades humanas (Demello 2012: 4). Es decir, los HAS no solo estudian a los animales, sino también cómo se relacionan con los humanos. El estudio de los comportamientos animales, sus procesos mentales y emocionales, también es parte de los HAS, pero desde una perspectiva etológica. El enfoque principal de los HAS es entender la construcción social del animal en la cultura y cómo se relaciona. En la introducción a su volumen *The Routledge Handbook of Human-Animal Studies* (2014), Garry Marvin y Susan McHugh explican que el guión entre “humano” y “animal” en la expresión “estudio de las relaciones humano-animales” (*human-animal studies*) señala precisamente el vínculo entre ambas partes, apuntando al inicio de los HAS como el estudio de la relación entre ambos (2). Según Michael Lundblad, este guión indica que no podemos evitar ser humanos en nuestra forma de pensar en, e interactuar con, los animales no humanos (2017: 2).

La interdisciplinaridad de los HAS se debe a que atraviesa diversos campos de estudio, desde la ética y la filosofía hasta la zoología y la etología. Además, los HAS se componen de otras tantas disciplinas, como por ejemplo los CAS (*critical animal studies*), que se dedica a promover la abolición de la explotación animal. Según la teórica Margo Demello, esta rama de los HAS es la que se asocia de manera más directa al feminismo y a los derechos civiles, ya que promueve la protección de los animales (2012: 7). Con su inicio en la misma década – los años 70 del siglo XX – el movimiento por los derechos de los animales se vio reforzado con la publicación de los ensayos críticos *Animal Liberation* (1975) de Peter Singer y más tarde *The Case of Animal Rights* (1983) de Tom Regan. Estas obras fueron responsables del creciente interés por los animales y,

en consecuencia, el movimiento de los HAS creció también en la academia, nutriéndose directamente del debate filosófico sobre el valor ético de los animales.

En su introducción a *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human* (2017), Lundblad distingue además entre varias disciplinas dedicadas al estudio de los animales: los HAS, los estudios sobre animalidad (*animality studies*) y el posthumanismo. Estas ramas de estudio se diferencian, según Lundblad, por sus distintos objetivos, los cuales representa en esta tabla:

Table 1

	<i>Human-animal studies</i>	<i>Animality studies</i>	<i>Posthumanism</i>
<i>Primary focus</i>	Interactions, co-constructions, and material relationships between human and nonhuman animals or constructions of animals as animals	Constructions of humans as animals or discourses of animality in relation to human cultural politics	The knowing “human” subject of humanism, including the human/animal binary in philosophical terms; not necessarily always focused on animalities, though, such as when binaries like human/machine and human/alien are emphasized instead
<i>Sub-fields and connections with other fields</i>	Humanimal studies, critical animal studies, animal rights, animal welfare, ecocriticism	Species critique, post-animal studies, ecofeminism, environmental justice	Transhumanism, systems theory, biopolitics, plant studies
<i>In literary and cultural studies</i>	Texts and discourses with images, representations, or constructions of animals and relationships between human and nonhuman animals	Texts and discourses with humans likened to animals, or humans with animal characteristics, or humans oppressed like animals, or animals signifying humans	Texts, discourses, or systems that engage with the theoretical problematic of humanism or the deconstruction of the human subject

Tabla 1. Copyright: Michael Lundblad 2017, en “Introduction: The End of the Animal – Literary and Cultural Animalities” (2017: 3).

Coincido con esta diferenciación y la encuentro muy acertada al señalar las conexiones entre distintas formas de interacción humano-animal. Sin embargo, considero que los estudios de animalidad y el posthumanismo mantienen un antropocentrismo que solo los HAS pueden eliminar. Es por esto que este apartado se centrará en los HAS y las representaciones animales, si no independientemente de la experiencia humana, sí partiendo del valor intrínseco de la experiencia animal.

La intervención de los animales dentro del mundo humano es central a los HAS: en la literatura, en el arte, como símbolos religiosos o expresiones del lenguaje, los HAS estudian la relación entre animales y humanos, desde los animales de compañía y sus “dueños” humanos, hasta el uso de animales en la agricultura o la investigación biomédica. En palabras de la teórica Margo Demello:

HAS scholars try to understand how animals are **socially constructed**. On one level, animals surely exist in nature. However, once they are incorporated into human social worlds they are assigned to human categories, often based on their use to humans, and it is these categories (lab animal, pet, and livestock) that shape not only how the animals are seen but also how they are used and treated. (2012: 10 *negrita en el original*)

Como ya he señalado, los animales se definen a través de categorías designadas por el ser humano, normalmente asociadas al uso humano de cada animal o a su función: mascota, ganado, plaga... Estas categorías también dependen de la situación espacial de cada animal: en el hogar, la granja, el laboratorio, etc. La distinción creada por el ser humano entre sí mismo y otros animales ha permitido históricamente al primero justificar su tratamiento de otras especies. A día de hoy sabemos que esta separación entre el humano y otros animales es artificial. Los HAS nacieron por el interés social hacia los animales y esto llevó al movimiento por los derechos de los animales. Sin embargo, los HAS intentan visibilizar la relación humano-animal más allá de la defensa de los animales, arrojando algo de luz sobre los distintos aspectos de la convivencia entre ambos que a día de hoy son problemáticos y deben cuestionarse para poder cambiarse.

El teórico Nick Taylor defiende que los animales han sido una parte integral de la experiencia humana desde hace siglos, teniendo un rol relevante en la vida política, cultural y social humana. Sin embargo, la cuestión de plantear a los animales como miembros de la sociedad no se ha planteado de forma sistemática (2013: 18). Es por esto que los HAS no son solo un movimiento académico, sino también una disciplina que promueve el cambio social y político a través del activismo. Para Marvin y McHugh, los HAS nos permiten reflexionar de forma crítica sobre nuestro pasado común para así intentar crear un futuro más equitativo (2014: 5). El cuestionamiento de esta jerarquía está en curso y todavía quedan muchos interrogantes por explorar:

Like all new worlds, human-animal studies has vistas of potentiality that come into sharper focus with critical self-reflection. Arguably in no other area do practitioners so consistently face the central questions of everyday existence: Who or what do we eat, wear, and love? In doing so, how do we live with ourselves? Why do we elect to live and die in the company of others who are so different from us? Rather than taking philosophical comfort in acknowledging that the (singular) animal question is being addressed, academics and artists who take this challenge seriously discover that the queries just keep coming. (10)

En su libro *Animal Studies: An Introduction* (2013), Paul Waldaw considera que los HAS avanzaron mucho durante las décadas finales del siglo XX, particularmente en tres campos de estudio: el derecho, la filosofía y los estudios críticos (CAS). Todas ellas son ramas interdisciplinarias que cubren distintos temas y problemáticas de los animales no humanos en las sociedades modernas (113). Según Waldaw, la literatura también se beneficiaría mucho de una perspectiva centrada en los animales que, combinada con la perspectiva convencional centrada en la experiencia humana, podría crear nuevos significados que permitieran una convivencia más armoniosa entre las distintas especies (Waldaw 2013: 302).

Podría decirse que los deseos de Waldaw se estaban cumpliendo a la vez que los imaginaba. La primera década del siglo XXI vio la emergencia de los estudios literarios sobre animales (*literary animal studies*), también llamados estudios culturales literarios

sobre animales (*cultural literary animal studies*) precisamente dedicados a esta empresa (Borgards 2015: 155). Obviamente, el animal literario difiere del animal real; en definitiva, las obras que incluyen animales están “narrados” desde una perspectiva humana. Una forma de evitar el antropocentrismo en nuestra lectura sobre los animales viene por la teoría del nuevo materialismo, la cual ya hemos citado anteriormente en algunas de sus facetas, y que defiende la agencia del animal no humano. Tobias Skiveren defiende en su artículo “Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter” (2020) que el antropomorfismo no tiene por qué contemplarse como antropocéntrico en la literatura siempre que tenga potencial para facilitar al humano una conexión con el animal, el cual podría ser un espejo de las preocupaciones humanas (4). A su vez, el humano puede verse reflejado en características específicamente animales, lo que vendría a llamarse “zoomorfismo”. En palabras de Skiveren:

By ascribing human traits to non-human entities and non-human traits to human beings, these stories surely violate the widely held truth regime in which the human is alive and active while the non-human, conversely, is dead and passive; [...] Fictionalizing non/human entanglements, then, allows new materialist thinkers to, at least momentarily, sidestep questions of falsehood and truthfulness, while at the same time proposing new postanthropocentric ontologies by imaginative and affective means. (2020: 5)

Marion W. Copelad y Kenneth Shapiro consideran que los estudios literarios sobre animales estudian la representación animal de forma similar a cómo la crítica literaria feminista considera el estatus de la mujer en la literatura. Esta última rechaza la diferencia y el privilegio androcéntrico – en el caso de la crítica animal, también antropocéntrico – y se opone al reduccionismo y a la falta de respeto hacia el Otro (mujer o animal). Los estudios literarios sobre animales rechazan la ausencia de animales en los textos cuando estos los representan como meras proyecciones humanas, símbolos o metáforas (2005: 343, 344). Uno de los teóricos centrales a los HAS, Randy Malamud, considera que estas proyecciones simbólicas hacen que el humano se distinga y, por tanto, se separe del animal no humano:

Animals, as we envision them from our side of the border, are largely constructs – mad dogs, dumb bunnies, busy bees, raging bulls – that service an array of cultural and imaginative needs. Such figurative appropriation is not the smoking gun in our imperious exploitation of animals; it is merely one indicator of our subliminal convictions that animals are marginal and malleable. Idiom demarcates cultural difference at the border between human and nonhuman. (2003: 4, 5)

Esta percepción viene acompañada de prejuicios que solo refuerzan la dicotomía entre cultura y naturaleza, la cual va en detrimento de nuestra relación con el Otro (el animal no humano, en este caso). Las representaciones simbólicas deben estudiarse, pero desde una teoría interpretativa centrada en los propios animales. Ya he señalado anteriormente la imposibilidad de entender a los animales a falta de un lenguaje común; sin embargo podemos empatizar con su experiencia del mundo y reflejarla de la forma más fiel posible. Para el teórico Roland Borgards, esto puede conseguirse a través de tres objetivos principales:

1. Promover el estudio de los animales como tema independiente en la historia literaria.
2. Cuestionar binarios tales como humano-animal, cultura-naturaleza, sujeto-objeto.
3. Revisar los métodos literarios empleados hasta el momento. (2015: 157)

Marion W. Copeland aduce objetivos algo más específicos que los de Borgards a los estudios literarios sobre animales en su ensayo “Literary Animal Studies in 2012: Where We Are, Where We Are Going.” (2012). Para Copeland, la combinación ganadora se encuentra en estos tres puntos:

1. La deconstrucción de representaciones reduccionistas e irrespetuosas de los animales.
2. La evaluación de cómo el autor o autora presenta al animal en sí mismo, como individuo y parte de su especie.
3. El análisis de las relaciones humano-animales en el texto (2012: 92)

Copeland considera que los estudios literarios sobre animales deben asegurarse el prestigio académico mientras construyen una teoría crítica que permita a los lectores y

lectoras entender la experiencia animal (97). Tanto Borgards como McHugh plantean la construcción de una metodología estable para el análisis literario. Sin embargo, Susan McHugh argumenta que la investigación en HAS no implica tanto un método común como un compromiso común: investigar los puntos de contacto entre humanos y animales no humanos y proveer de una historia y unos valores a estos últimos (2009: 488). Según McHugh, “the more important lesson for future research lies in a growing responsibility to relate critical practice to the interdisciplinary consequences of taking literary animals seriously” (2009b: 491). Este sería, en mi opinión, el objetivo esencial de la disciplina de los HAS, en tanto que pretende reconsiderar las relaciones establecidas en la literatura entre humanos y animales no humanos, así como la representación del Otro animal, teniendo en cuenta la teoría animal pero con suficiente flexibilidad como para aportar nueva luz a estos estudios. Esta es, por tanto, una disciplina emergente y poco estudiada que será totalmente relevante en el análisis de las novelas de Nnedi Okorafor, las cuales abordaré en el siguiente capítulo, así como de las novelas de M. R. Carey, que serán el núcleo central del capítulo cuatro de esta tesis. En ellos me detendré además en las relaciones con el entorno desde las perspectivas del ecofeminismo y del nuevo materialismo, haciendo hincapié en la indisoluble interconexión entre cultura y naturaleza.

Capítulo 3. Nnedi Okorafor: identidad, humanidad y alteridad en *Lagoon*, *LaGuardia* y *Binti*

En este capítulo analizaré cómo determinadas obras de Nnedi Okorafor muestran su percepción presente y futura de la identidad africana, a partir del encuentro del ser humano con la alteridad en diferentes formas: animal, vegetal y alienígena. La hibridación tiene un papel importante en las narrativas que he seleccionado para mi análisis, ya que la identidad de los personajes humanos que aparecen en estas obras se ve modificada a partir de su simbiosis o fusión con seres de distintas naturalezas. Para observar estos distintos cambios identitarios y ver los posibles cambios que se muestran sobre las percepciones de humanidad y alteridad, me centraré principalmente en la novela *Lagoon* (2014), la novela gráfica *LaGuardia* (2019a) y la trilogía de novelas cortas juveniles *Binti* (2015-2018) en este orden ya que, a pesar de que *LaGuardia* es más moderna en su año de publicación, ofrece una continuación a los eventos acontecidos en *Lagoon* y se trata de un futuro próximo que enlaza con el presente alternativo de *Lagoon* y el futuro lejano de *Binti*. Como introducción a este análisis, me referiré inicialmente a la biografía de la autora y su contribución al campo de la ficción especulativa de temática africana y, más concretamente, al *africanfuturism*, para después adentrarme en el estudio individual de los textos seleccionados y por último analizar las potenciales conexiones entre las protagonistas de estas obras en su forma de representar el Yo y el Otro.

3.1. Breve introducción a la obra literaria de Nnedi Okorafor

Nacida en Ohio, Estados Unidos, en 1974 de padres igbo nigerianos, Nnedimma Nkemdili “Nnedi” Okorafor es profesora universitaria y autora de más de una decena de novelas de ciencia ficción y fantasía, así como una veintena de relatos cortos y algunos comics, de estos últimos siendo los más destacados las series de Marvel *Black Panther – Long Live the King* (2017-2018) y *Shuri* (2018-2019). Okorafor se graduó en Periodismo

por la Michigan State University e hizo un máster y un doctorado en Literatura inglesa por la Universidad de Illinois, en Chicago. Desde su infancia, Okorafor visitó Nigeria con regularidad y el país se convirtió en la principal fuente de inspiración para su obra. La narrativa de Okorafor combina su doble herencia cultural, poniendo énfasis en sus raíces africanas y mezclando lenguas y folklore africanos, no solo de Nigeria, sino también de otros países como Sudán o Tanzania. A pesar de que Okorafor no habla fluidamente ninguna lengua africana, esto no la detiene a la hora de emplear diversas lenguas y dialectos en su obra, sobre los cuales se informa y estudia a conciencia para obtener el resultado más preciso posible (Ogbuji 2010). Okorafor también inventa nuevos mundos como el planeta Ginen en el cual se ambienta *Zahra the Windseeker*, un mundo de vegetación donde los vegetales y la tecnología están interconectados y las personas “dada”, como su protagonista Zahra, tienen poderes sobrenaturales. En este mundo inventado, el planeta Tierra se muestra como un mito que, hacia el final de la novela, se confirma como real. Aun tratándose de un mundo paralelo al nuestro, Okorafor mantiene la centralidad de la experiencia negra y elementos unívocamente africanos como la presencia de gorilas y otros animales africanos, o figuras del folklore típico como las ya recurrentes mascaradas y también Mami Wata, con lo cual este mundo nuevo parece reflejar una nueva África fuera del planeta Tierra.

Una característica común en la obra de Okorafor es que la mayoría de sus relatos y también sus novelas están narradas desde el empoderamiento femenino sin excluir en importancia a otros seres no humanos: no solo animales no humanos sino también plantas. Okorafor escribe desde un grupo minoritario dentro de la ciencia ficción actual por ser una mujer afroamericana y reivindica aspectos sociales, como por ejemplo el derecho a migrar o a elegir nuestro futuro, así como la belleza en la diversidad, los cuales representa en gran parte a través de la hibridación. Iniciándose en el relato corto para más adelante atreverse con las novelas, la autora mantiene la temática ecofuturista y entrelaza sus obras a partir de elementos comunes como las figuras del folklore africano – Udide Okawa, Legba, Ijele y otras mascaradas – la búsqueda de identidad de sus mujeres protagonistas y su encuentro con la alteridad. Su primera publicación, el relato breve “The Palm Tree

Bandid”, apareció en la página web *Strange Horizons* en diciembre de 2000 y podría decirse que ya contiene a grandes rasgos algunos de los elementos principales de la obra de Okorafor: una madre cuenta a su hija la historia de la rebeldía de su abuela nigeriana frente a las normas patriarcales de su aldea mientras la peina; el cabello africano se entremezcla con el folklore y la superstición en un relato sobre empoderamiento femenino y magia. Como veremos más adelante, el cabello africano es un motivo recurrente en la obra de Okorafor, tratándose de un elemento identitario para sus protagonistas y a la vez una barrera protectora contra aquellos que consideran su diferencia como algo negativo. Para Melanie Marotta, Okorafor también desafía los ideales de belleza occidentales a partir de este motivo, reflejando en su narrativa sus experiencias personales en su trato con otras personas y en las reacciones que otras personas mostraban al fijarse en su pelo natural (Marotta 2018: 10).

Su siguiente relato corto, “The Magical Negro”, se publicó en la antología *Dark Matter: Reading the Bones* (2004) editada por Sheree R. Thomas y también es toda una reivindicación identitaria: se trata de una parodia en clave de fantasía con toques de realismo – el lenguaje que utiliza el *magical negro* es jerga urbana – ofreciendo una crítica mordaz hacia la representación del hombre negro en la ficción como salvador mágico, apoyo y, en ocasiones, persona que sacrifica su vida en su misión de ayudar al protagonista blanco. Podemos ver representaciones de este *magical negro* en personajes como Jim, en la novela de Mark Twain *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), o los personajes negros de Stephen King en novelas como *The Shining* (1977) y *The Green Mile* (1996), con sus correspondientes adaptaciones al cine y la televisión. Las últimas líneas del relato de Okorafor son toda una contestación en contra de este rol estereotipado:

“Sheeeit,” he drawled, looking directly at you, the reader. “All this bullshit you readin’ is ’bout to change. The Magical Negro ain’t gettin’ his ass kicked ’round here no more.”

The Magical Negro rested his red cane on his shoulder and leisurely strolled into the forest to see if he could find him some Hobbits, castles, Rastas, dragons, juke joints, princesses, and shit. (Okorafor 2004: 63)

Okorafor es una autora prolífica cuya ficción explora la experiencia africana y, en general, femenina, en combinación con la tecnología, el entorno y el folklore – incluido el yuyu africano. Su primera novela fue en el campo de la literatura infantil y juvenil con el título *Zahra the Windseeker* (2005). En ella Okorafor se inicia en explorar la hibridación con su protagonista femenina, Zahra, un relato futurista en el que la tecnología se asocia con el reino vegetal y la magia en una combinación que permanecerá en la obra de esta autora. Su protagonista, Zahra, posee cualidades mágicas que hacen que crezca vegetación en su pelo – motivo que más adelante se repetirá en *LaGuardia* y, de forma algo distinta, en *Binti*. Zahra define así esta combinación “capilo-vegetal”:

I had dadalocks, and woven inside each one of those clumps was a skinny, light green vine. Contrary to what a lot of people think, these vines didn't sprout directly from my head. Instead, they were more like plants that had attached themselves to my hair as I grew inside my mother's womb. Imagine that! To be born with vines growing in your hair! But that's the nature of dada people, like myself. (Okorafor 2005: vii)

Como comenté anteriormente, el pelo es un motivo importante en Okorafor y sus protagonistas sufren por su cabello diferente a la vez que lo lucen con orgullo y se resisten a cortarlo (Okorafor 2005: 6), una contradicción que mantiene su equilibrio entre la presión social que sufren por ser diferentes y su conocimiento de que este rasgo va ligado a su identidad. Como otras protagonistas posteriores, Zahra debe encontrar el valor para aceptarse a sí misma y explorar su poder dada para poder salvar a su mejor amigo. Su segunda novela, también ficción juvenil, *The Shadow Speaker* (2007) muestra también un futuro próximo y, por primera vez, postapocalíptico, en el cual la joven Ejji se embarca de forma reticente en una aventura épica para vengar la muerte de su padre, descubriendo en el proceso que posee cualidades especiales. La magia y la tecnología se mezclan de nuevo con la crítica ecológica en esta novela de iniciación. Muchas de las novelas de Okorafor tienen la forma de *bildungsroman* centrado en la identidad más que en la adquisición de la mayoría de edad, ya que parten de la búsqueda de conocimiento personal por parte de sus protagonistas hasta alcanzar la comprensión y, con ella, la aceptación.

El relato corto “Spider the Artist”, publicada en antología de ficción *Seeds of Change* en 2008, también continúa con algunos de los motivos centrales en la obra de Okorafor: la conexión entre una mujer africana y la alteridad, en este caso tecnológica. El mensaje de que la vida se abre paso y de que siempre pueden encontrarse aliados es relevante en “Spider the Artist”, aunque no toda la ficción de Okorafor tiene la misma dosis de optimismo. En el relato corto “From the Lost Diary of TreeFrog7” (2009) una pareja de exploradores se encuentra en un planeta extraño. Ella, embarazada de su compañero, mantiene un cuaderno de bitácora en su búsqueda de una planta que resulta ser en parte tecnología. Perseguidos por una criatura gigante, la protagonista TreeFrog7 da a luz a una niña en medio de ese lugar extraño mientras su compañero cuestiona sus decisiones y, al encontrar la planta, encuentran también su verdadera naturaleza mortal. Sin embargo, pese a que este relato no muestra el optimismo habitual de Okorafor, la fortaleza femenina, la conexión con otros seres y la esperanza en un futuro mejor son prevalentes a través de su obra.

En su primera novela dirigida a un público adulto, *Who Fears Death* (2010), la autora retoma la esperanza dentro del caos: tras un genocidio xenófobo, una mujer de la tribu Okeke consigue escapar de la masacre tras ser brutalmente violada por sus agresores Nuru y da a luz a una niña Ewu (parte Okeke y parte Nuru) en el desierto. La niña, llamada Onyesounwu, que se corresponde al nombre del relato y significa según su protagonista “quién teme a la muerte” (Okorafor 2018: 6). Onye se convierte en aprendiz de un chamán quien le enseña su destino: terminar el genocidio de su pueblo. Los motivos históricos y tradicionales se entremezclan de nuevo con la magia y la tecnología para crear un poderoso relato de esperanza, aceptación, feminismo y comunión con la naturaleza pero a la vez repleta de rabia, dolor y crueldad. Okorafor publicó una precuela de esta novela en 2015, *The Book of Phoenix*, donde una poderosa protagonista afroamericana se enfrenta a su identidad como experimento genético y abandona la ciudad de Nueva York para adentrarse en África y cambiar el curso de la historia.

En su relato corto “Tumaki” (2010), la protagonista es una exesclava igbo que, como la protagonista en *The Book of Phoenix*, posee características especiales. El texto

dice ser traducido del igbo y registrado en audio, tratándose de un diario oral. Este relato futurista, ambientado en el Níger de 2074, presenta también elementos que serán recurrentes en la obra de Okorafor: un ser parte máquina y parte planta, el aparato híbrido e-legba, que vuelve a aparecer en el relato breve “Wahala” (2011), en la cual una adolescente nigeriana escapada de casa recorre el Sahara en camello para probar a sus padres su fortaleza y lleva con ella su e-legba. Este es un buen instrumento para comprender la mezcla de folklore y tecnología que Okorafor utiliza en su obra. En el caso del e-legba, su nombre es tecnológico, como indica su prefijo, pero además es cultural, ya que legba es el nombre de un dios africano y caribeño que permite la comunicación entre los humanos y los espíritus. El símbolo que designa a legba es uno de los símbolos visuales Adinkra que se encuentran en el Monumento Nacional Cementerio Africano de Nueva York y que representan la riqueza de las culturas africanas.

“Wahala”, relato corto publicado en el volumen *Life on Mars: Tales from the New Frontier* (2011), no solo incorpora de nuevo el e-legba sino que retoma además algunas figuras ya presentes en anteriores obras de la autora: *windseeker* y *shadow speaker*, humanos con poderes a causa de un misterioso “Gran Cambio” que aconteció en el planeta y que ya eran protagonistas en *Zahra the Windseeker* (2005) y *The Shadow Speaker* (2007) respectivamente. “Wahala” muestra la destrucción terrestre por culpa del ser humano, en concreto de su política, y a su vez podría considerarse precursora de la trilogía *Binti* en la temática de un extraterrestre apresado y retenido, por el cual la protagonista debe ejercer su *traitorous identity*, empatizando y poniéndose del lado del alienígena para ayudarlo a escapar a pesar de sus sentimientos encontrados.

También en el año 2011 Okorafor publica una de sus novelas juveniles más conocidas, *Akata Witch*, cuya segunda parte *Akata Warrior* fue publicada en 2017. La novela cuenta la historia de Sunny, una niña albina afroamericana nacida en Nueva York pero residente en Aba, Nigeria. Sunny sufre acoso por su forma de ser – se crió en Estados Unidos – pero sobre todo por ser albina. A pesar de las dificultades Sunny se hace amiga de un grupo de niños y vive con ellos aventuras mágicas al más puro estilo de un Harry Potter africano revestido incluso de más oscuridad, con un villano que mutila y asesina

niños y al cual los amigos deben enfrentarse con sus poderes. Sin embargo, el folklore y la magia representados en *Akata Witch* se alejan del Eurocentrismo, centrándose en una mitología igual de rica y, en mi opinión, mucho menos conocida y representada fuera del continente. *Akata Warrior* ofrece una continuación donde Sunny, un año mayor, debe enfrentarse a la terrorífica *masquerade*, Ekwensu, y evitar el apocalipsis, a través de la magia y atravesando universos paralelos. En el folklore africano, el término *masquerade* se refiere a un espíritu enmascarado que visita a los vivos para intervenir de algún modo en sus vidas (Akubor 2016: 33). Normalmente consideradas figuras benévolas que canalizan a los antepasados, las *masquerades* son veneradas y se consideran símbolos de resurrección (Akubor 2016: 34-35). En su forma más coloquial, la *masquerade* se entiende como la personificación de un espíritu, con lo cual es frecuente que las personas –hombres en su totalidad– se vistan y enmascaren para representar el papel de *masquerade* en celebraciones y eventos, acompañados de música tradicional de flauta y percusión, con danzas y melodías que varían según la región. La figura de la *masquerade* también aparece en Binti, donde pierde su efecto místico al descubrir la protagonista que debajo de la máscara solo hay un hombre de carne y hueso que utiliza el poder de la espiritualidad – y también de la superstición – para intentar atemorizarla y preservar los valores tradicionales y patriarcales de la comunidad frente a las amenazas de una sociedad crecientemente progresiva y en evolución.

El volumen de relatos cortos escritos por Okorafor y titulado *Kabu Kabu* (2013) – coloquialismo para referirse a los taxis sin licencia en Nigeria (Okorafor 2013: n.p.) – recoge otros relatos de resistencia femenina contra la misoginia y el patriarcado, pero también contra la corrupción y el racismo, así como acerca de la explotación de África, incorporando elementos culturales e históricos como la guerra civil en Nigeria, las etnias nigerianas – con diversas menciones a los ibibio o incluso la climatología del Harmattan en el este de África. Uno de estos relatos, “On the Road”, ha sido recientemente adaptada a novela gráfica por John Jennings y David Brame con el título “After the Rain” (2020) y narra la historia de una mujer nigeriano-americana y su lucha por sobrevivir a un evento sobrenatural inesperado, mezclando elementos de pesadilla con el más puro “yuyu”

africano de Okorafor, el cual analizaremos en relación a otros textos en la próxima sección. Algunos de los relatos en *Kabu Kabu* se relacionan con varias novelas de la autora, con lo cual críticos como Lee Mandello han apuntado en ocasiones que se muestran incompletos en esta antología:

As a whole, *Kabu Kabu* is a collection that's perhaps better considered as a taster for Okorafor's wider work: many of the stories take place in existing universes based on her novels, standing as prologues, backstory, or outtakes from different bigger tales. The end effect on the reader, after flipping the book shut, is that they've been given a sampling—a set of small previews—in order to go seek out the “whole” story elsewhere. This makes for perhaps not the strongest collection considered as a stand-alone book, but it does a fine job of the other thing collections often aim for: showing the strengths, weaknesses, and general concerns of Okorafor's writing. (Mandello 2013)

Es evidente que las novelas de Okorafor siguen unos patrones entrelazados que repiten temáticas y motivos, desde el alienígena hasta el posthumano, de la deidad arácnida Udide a las mascaradas, la comunicación entre especies y la comunicación entre el mundo real y el mundo espiritual. Las novelas que voy a analizar en este capítulo no son las únicas en explorar la alteridad en la obra de esta autora, pero son a mi parecer las que reflejan una mayor diversidad de experiencias de alteridad desde perspectivas animales hasta la hibridación en *Lagoon* (2014), pasando por la novela gráfica *LaGuardia* (2019), donde el reino vegetal toma el papel protagonista, hasta la trilogía *Binti* (2015-2018), en la que retoma la hibridación entre humanos y otros seres y se explora más a fondo, permitiéndonos contemplar la evolución ecotópica de nuestro planeta. Estas cinco narrativas ofrecen una visión cronológica de la evolución temática en la obra de Okorafor: la exploración de la relación humana con respecto al Otro en diversas formas: animal no humano, alienígena, cibernético, transhumano y posthumano. Son, en palabras de Okorafor, relatos que suceden en el mismo universo (Abiona 2019: n.p.) y que pueden contemplarse como un momento presente alternativo en el que se da un primer contacto con la vida alienígena donde la aceptación de la alteridad puede ser crucial para la supervivencia

(*Lagoon*), pasando por un futuro no muy lejano en el cual los inmigrantes siguen percibiéndose como una amenaza y además pueden provenir de otros planetas (*LaGuardia*), hasta la aceptación de la diferencia y el abrazo a la diversidad como claves para una sociedad próspera (*Binti*). Al contrario de lo que cabría esperar, la obra de Okorafor no refleja ansiedades tecnológicas ni ecológicas irreversibles, que abundan en el género de ciencia ficción de inicios de este siglo, desde la cli-lit⁶ más pesimista hasta el resurgir del postapocalipticismo; mi hipótesis es que su obra ofrece una visión positiva del futuro de nuestro planeta, no exenta de penurias, luchas y reivindicación pero dependiente de nuestros esfuerzos por abrazar nuevas identidades y de la apertura social hacia el cambio.

Por último en esta primera aproximación a la autora, el único ensayo de no-ficción hasta la fecha – aparte de entrevistas y algún ocasional artículo en la prensa – *Broken Places & Outer Spaces: Finding Creativity in the Unexpected* (2019) nos permite entender mejor las motivaciones literarias de la autora. Con las piernas paralizadas tras una operación correctora de la escoliosis, una joven Okorafor reflexiona sobre su potencial como estrella del tenis y el atletismo universitarios y su interés por la entomología. Los meses en el hospital permitieron que percibiese su cuerpo como un mero envoltorio del cual podía desprenderse temporalmente, dejando que la mente y la imaginación fueran el motor. La autora dice haber tenido esta revelación al crear una muñeca de arcilla como parte de su entretenimiento hospitalario:

Reveling in this new sensation, I went back in . . . or should I say *out*? If this woman I'd just created had the ability to fly, then that meant she could fly out of my hospital room whenever she wanted. "Legs? What do I need them for?" she'd say as she flew through my hospital room window, into the warm night sky on her way to wherever she wanted to go. I gazed from the words I'd scribbled to the clay lady and back to the words. I felt greater than myself. I felt myself become greater. (Okorafor 2019c)

⁶ *Climate change literature*, explicada en más profundidad en el capítulo 4.

Es a partir de este momento cuando Okorafor comienza a escribir y explorar su identidad, encontrando en África su mayor fuente de inspiración y en la ciencia ficción su vehículo de escape de una realidad poco alentadora. Estas cuestiones se tratarán en el próximo apartado, dedicado a analizar las influencias africanas en su obra, así como la influencia de las perspectivas postcolonial, feminista y ecologista.

Antes de concluir esta sección introductoria, cabe decir que la carrera literaria de Okorafor está repleta de méritos y premios a su obra desde los inicios: su relato de ciencia ficción “Stephen King’s Super-Duper Magical Negroes”, publicado en la revista online *Strange Horizons* en octubre de 2004, ganó el Reader’s Choice Award de la revista en 2005; la novela infantil *Long Juju Man*, publicada en MacMillan en 2009, ganó el Macmillan Writer’s Prize for Africa; su primera novela, *Zahra the Windseeker* (2005), ganó el Wole Soyinka Prize for Literature en 2008 y el Black Excellence Award for Outstanding Achievement in Literature (Fiction) en 2012. Otros de sus premios más destacados incluyen el Kindred Award (2012), premio a la mejor novela por *Who Fears Death* (2010), los premios Locus y Lodestar de 2018 por la novela *Akata Warrior* (2017). Su última novela, publicada a principios del año 2021 con el título de *Remote Control* (2021), ya ha ganado el premio Audiofile Earphones en su versión audiolibro. Esta novela está ambientada en Ghana, en un futuro próximo donde la tecnología existe en armonía con los más rudimentarios mercados callejeros y chozas de barro. *Remote Control* narra la historia de Sankofa, una niña que posee un poder destructivo que aniquila a aquellos que se cruzan en su camino. Okorafor presenta su primera novela adulta tras *Binti* desde una perspectiva mucho más oscura: denominada la “anti-Binti” (Freedman 2021), Sankofa se embarca en una solitaria aventura a través del país que podrá ayudarla a entender sus orígenes y el porqué de su terrible don.

En este capítulo me centraré en *Lagoon* (2014), la cual quedó finalista como mejor novela en el premio Locus concedido por la British Science Fiction Association en 2015, en la novela gráfica *LaGuardia* (2019a), que ganó el premio Eisner y el prestigioso premio Hugo en 2020 y por último en la trilogía de novelas cortas *Binti* (2015-18), ganadora de los prestigiosos premios Nebula y Hugo en 2016. Es evidente que tanto el

público como la crítica aprecian la obra de Okorafor, quien se encuentra entre los autores más relevantes a día de hoy en el panorama de la ciencia ficción, como evidencian las múltiples reseñas, entrevistas, charlas y conferencias en las que aparece.

3.2. Ficción especulativa e identidad más allá del canon: *Africanfuturism*, *Africanjujuism* y otros *-isms* en la obra de Nnedi Okorafor

Para comprender las posiciones de Okorafor frente a la ciencia ficción es conveniente referirse a un momento en su vida que apunté brevemente en la sección anterior y que resultó crucial para que iniciase una carrera como escritora en este género literario. Para esto me centraré en sus propias impresiones, extraídas de su obra de no ficción *Broken Places & Outer Spaces: Finding Creativity in the Unexpected* (2019c), mencionada anteriormente. En dicho texto, Okorafor atribuye su interés por una carrera como escritora a su lectura de *I, Robot* (1950), de Isaac Asimov, durante su estancia en el hospital. La autora mantiene que se identificó con esta novela, probablemente por la similitud entre los robots que protagonizan esta obra y su propio cuerpo, postrado en la cama y que ahora incorporaba elementos de metal:

As my body settled into its cyborg self, the writer in me, now aware of herself, also grew into a new clear voice, a voice that had always been there somewhere. Themes of hybrid humans became my own. I rooted stories in contrasts, stories like this: I stood in a place where all things were safe. When I looked down, I had legs of steel. They were shiny and cold. I, Robot. I am a robot and I have not gone mad yet. I have no intention of killing my creator, though I have good reason. He made me this way. (Okorafor 2019c)

Tras librar su batalla en la sala de rehabilitación y en el gimnasio, donde decía sentirse a la par un robot y un ser extraño al que todos miraban con curiosidad, Okorafor volvía a casa para ejercitar su imaginación (Okorafor 2019c). Leyendo los comics de Marvel

descubrió a Lobezero y su esqueleto de adamantium, su rabia hacia los médicos paralela a la suya. La cuestión de la hibridación se hizo esencial para ella, quien deseaba darle más plasticidad de la que ella poseía en su estado convaleciente, que la hacía sentir como un cibernético al fin y al cabo. Las anotaciones que realizó en su copia de *I, Robot* se convirtieron en su primer relato corto, publicada en el 2000. Su parálisis no fue, sin embargo, su única fuente de inspiración. Sus visitas a la aldea de su padre, Arondizuogu, en Nigeria, despertaron en ella la curiosidad por su herencia africana. A partir de allí, Okorafor se distanció de la ciencia ficción más tradicional para adentrarse en la cultura, historia y mitología africanas: “Nigeria was my door to science fiction. The opening of this door restored my faith in science after science failed me. And once I was back as a proud disciple, I was free to embrace my own cyborgity. Something just had to break first” (2019c).

3.2.1. *Africanfuturism* y *Africanjujuism*

Okorafor es conocida por ser la creadora del término “futurismo africano” (*africanfuturism*) en 2019 en su blog “Nnedi’s Wahala Zone Blog”; la autora insiste firmemente en diferenciar entre su propio concepto y el afrofuturismo, ambos términos que siempre utiliza como una sola palabra y en mayúsculas, motivo por el cual no se ha realizado una traducción del mismo: “Africanfuturism is spelled as **one word** (*not two*), no hyphen and the “f” is *not* capitalized. It is one word so that the concepts of Africa and futurism cannot be separated (or replaced with something else) because they both blend to create something new” (2019d, *negrita y cursiva en el original*). En su entrada del blog del 19 de octubre de 2019 Nnedi Okorafor utiliza el término *africanfuturism* por primera vez y defiende su uso en lugar de *afrofuturism* o afrofuturismo, ya que, argumenta, este último parece definirse de maneras distintas a las que ella escribe, con lo cual entiende que su trabajo se puede leer de forma incorrecta si se considera afrofuturismo. Es evidente que la autora se resiste a las etiquetas y a ocupar una categoría claramente definida con

la que no se identifica, con lo cual ella misma ayuda a entender su trabajo a partir de una definición que considera más personal:

I am an Africanfuturist and an Africanjujuist. Africanfuturism is a sub-category of science fiction. Africanjujuism is a subcategory of fantasy that respectfully acknowledges the seamless blend of true existing African spiritualities and cosmologies with the imaginative. (2019d)

La distinción más clara entre ambos términos, según Okorafor y otros autores como Päivi Väättänen (2019) y Wole Talabi (2020) a raíz de la entrada en su blog, se centra en que los relatos de *africanfuturism* están focalizados en África y presentan sus diversas culturas, historia y mitología, mientras que los relatos afrofuturistas pueden ambientarse en occidente. Si bien ambos tipos de relatos se centran en las experiencias de personas negras – aquellos que permanecen en el continente o bien los miembros de la diáspora africana – el *africanfuturism* otorga protagonismo a sus raíces, centrándose en su propia herencia cultural, para luego extenderse más allá del continente africano y reflejar las experiencias diaspóricas de las personas negras en otros países del mundo, aun así manteniendo una perspectiva africana y evitando dar protagonismo a las culturas de acogida. Päivi Väättänen ejemplifica esta distinción con dos de los relatos cortos de Okorafor, espaciadas en el tiempo y testimonio de la evolución de la autora para encontrar su propia identidad literaria:

“The Magical Negro” (2004) utilizes the ‘white gaze’ through the character of Lance and weaponizes stereotypes in American culture and uses them to expose – and explode – racist genre conventions. In the “Mother of Invention” (2018), written a decade and a half later, it is only Nigeria that matters. In the world of “Mother of Invention,” the West is left entirely outside the frame. (Väättänen 2019: n.p.)

Algunas características que la autora considera centrales del *africanfuturism* son el interés por y optimismo hacia el futuro, la tecnología y nuestro lugar en el universo, la ausencia de fantasía no-futurista o tecnológica – lo cual lo posiciona como ciencia ficción y no como fantasía – y una autoría de ascendencia africana y raza negra. En su

introducción a la antología *Africanfuturism: An Anthology* (2020) Wole Talabi reivindica también el uso de *africanfuturism* en lugar de afrofuturismo, partiendo de la definición propuesta por Okorafor y defendiendo que esta ciencia ficción no solo viene de África o está ambientada en el continente africano, sino que es una ficción sobre África y en ella radica su centralidad (Okorafor 2019d). Talabi edita un volumen de relatos que aportan distintas visiones sobre el *africanfuturism* y que tienen en común la centralidad de África:

[S]cience fiction stories focused on the African experience and hopes and fears, exploring African sciences, philosophies and adaptations to technology and visions of the future centred on, or spiralling out of, Africa. They cover a wide range of science fiction sub-genres, tones and styles, from the mundane to the operatic, but they all, I believe, capture the essence of what we talk about when we talk about Africanfuturism. (Talabi 2020)

Aun así, Okorafor reconoce que puede haber lagunas en su definición, ya que se pueden encontrar relatos que podrían considerarse bajo uno u otro término según la lectura que se realice. Es por esto, y por sus grandes similitudes, que también consideraremos la teoría afrofuturista para analizar su obra.

El afrofuturismo se entiende como una ficción especulativa de temática afroamericana, preocupada por el contexto social y tecnológico del siglo XX. Esta definición resume la originada por el académico Mark Dery en sus conversaciones con Tricia Rose, Samuel R. Delany y Greg Tate en 1993, publicadas como capítulo en el volumen *Flamewars: The Discourse of Cyberculture* (1994) bajo el nombre “Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose”. En estas entrevistas se consideraron las preocupaciones y temáticas importantes para los afroamericanos en la ficción especulativa, la música, los comics, el cine y el arte en general (Anderson y Jones 2016). Sin embargo, es posible que anterior a la denominación de afrofuturismo ya se hubieran establecido estas características en el artículo de Mark Sinker “Loving the Alien in Advance of the Landing – Black Science Fiction” (1992). Según Anderson y Jones, la figura del alien es central al afrofuturismo, ya que implica un

sujeto no humano cuya alteridad pone a prueba nuestra empatía, despertando similitudes con la experiencia negra bajo la opresión colonial.

Douglas Kilgor De Witt argumenta en su artículo “Difference Engine: Aliens, Robots, and Other Racial Matters in the History of Science Fiction” (2010) que el afrofuturismo rescata de una posición marginal previa a cibernéticos, robots y otras criaturas alienas al humano, lo cual permite al lector apreciar los textos a través de una lectura postcolonial y a la vez menos antropocéntrica, no solo en la ficción moderna de autoría africana sino en toda la tradición canónica de escritores blancos del género (2010: 17). Así, considerando cuestiones de etnicidad como característica significativa de análisis literario, los marcianos de pieles oscuras de H. G. Wells en *The War of the Worlds* (1898) conectan el imperialismo y el pensamiento racializado, o los relatos de robots narrados por Asimov en *I, Robot* (1950) representan la relación de estos con los humanos que los dominan en una América segregada.

Son varios los autores que consideran que el afrofuturismo nació a principios del siglo XX, con relatos como “The Comet” (1920) escrito por W. E. B. Du Bois o la novela de George Schulver *Black No More* (1931) (Julia Hoydis Köln (2015), W. Andrew Shepard (2019), Alex Zamalin (2019)). Sin embargo, estos autores no eran considerados como escritores de ficción especulativa. Los considerados pioneros en la narrativa afrofuturista serían Samuel Delany y Octavia Butler, esta última considerada la primera autora en unir la ciencia ficción feminista con la ficción afroamericana (Köln 2015: 73). Butler, cuya emergencia como escritora de ciencia ficción se dio tras la experimentación de la Nueva Ola en las décadas de los 60 y 70, fue la primera escritora del género en recibir una beca MacArthur “genius” en 1995 (Lavender III 2019: 566).

Según Isaiah Lavender III, el afrofuturismo va más allá de la cultura tecnológica, incluyendo además la ciencia africana, tradicionalmente rechazada por asociarse a lo sobrenatural y, por tanto, a lo no científico:

Native science means the accumulated knowledge(s) of traditional practices like story, dance, song, art, and other societal rituals that have been discredited by the

Western notion of “rational ‘self’ versus mystical ‘other,’” basically a form of pattern recognition. (2019: 570).

Esta concepción se observa desde las narrativas de Octavia Butler, como por ejemplo su serie de novelas empezando por *Wild Seed* (1980), donde la genética se entremezcla con la ciencia nativa: mientras que el inmortal ente Doro habita y descarta cuerpos de humanos a su antojo, la curandera y Anyanwu controla su fisiología y es capaz de curarse, además de proteger a los suyos y su comunidad. Cuando Doro le propone engendrar para obtener una estirpe genéticamente poderosa, Anyanwu decide viajar a Estados Unidos con él, abandonando África en pos de una plantación sureña pero reteniendo su cultura para más adelante enfrentarse a Doro y ayudar a los esclavos, modificándose genéticamente a sí misma para producir remedios naturales que salven vidas, como demuestra al analizar con su lengua la herida en la mano de Doro:

Although she has no name for microorganisms, Anyanwu explains to a convalescing Doro that “there were things in your hand that should not have been there . . . living things too small to see” and that she “can feel . . . and know” by taking “them into [her] body” to “kill them.” She then manufactures the medicine in her saliva and shares it. Her actions reflect a native scientific practice based on her own understanding of microbiology that appears to be magic. (Lavender 2019: 572)

Es evidente, utilizando una interpretación afrofuturista, que Butler conecta la colonización alienígena con la colonización por parte de las naciones europeas del continente africano, que dio origen a la esclavitud de la población negra y el tráfico de esclavos como fenómenos históricos. Butler también trata otros temas de interés social y humanístico, desde la violencia hasta las agendas políticas, el cambio climático y la decadencia de la enseñanza pública. Recogiendo el testigo, la narrativa de Okorafor conecta la experiencia afrodiaspórica con el ecologismo y el papel de la mujer en la sociedad heteropatriarcal. También la conexión entre tecnología y folklore nos lleva directamente al trabajo de Okorafor y a otro de los términos intraducibles que utiliza en la descripción de su obra: el *Africanjujuism*. El vocablo alude al rol central de la

espiritualidad africana, así como de su folklore, unidos a la ciencia nativa que se extiende por el continente africano en sus diversas culturas. Como tal, el concepto de “yuyu” (*juju*) se extiende desde el África occidental hasta el Caribe para designar la práctica ritual mágico-religiosa, habitualmente realizada a través de objetos, por la cual sus practicantes pueden conectar con el mundo de los espíritus y realizar encantamientos a través de ellos, que podrán ser benignos o malignos (Asante y Mazama 2009: 355). No solo el ritual en sí, sino también el propio objeto empleado en el proceso, el amuleto o el hechizo puede también denominarse yuyu. Ejemplos de estas prácticas podrían ser utilizar una cabeza de mono – objeto común en el yuyu – para curar diversas enfermedades, o un animal vivo sobre el cual se descargasen las energías negativas que luego queremos transmitir a una persona a la que se regale dicho animal (Asante y Mazama 2009: 356).

Podría parecer que el yuyu es un concepto anticuado, pero a día de hoy sigue teniendo mucho poder en países como Nigeria, Ghana y Camerún. Diversos artículos académicos mencionan cómo la creencia en el yuyu se utiliza para manipular a la población. Un ejemplo es el de las víctimas del tráfico de personas, mayoritariamente niños y ancianos:

Prior to being trafficked, victims would be taken to shrines to make oaths of secrecy to the spirit world, undergoing what was termed a ‘juju ritual.’ Due to fear of spiritual retribution, victims would refuse to disclose their experiences to law enforcement nor cooperate in criminal investigations. Likely to be presumed a rarity, official figures from U.K., European and Nigerian law enforcement agencies indicate the prevalence of the phenomena to be both international and greatly underestimated. (Dunkerley 2017: 83)

El dominio sobre las personas es un elemento que Okorafor representa a través del yuyu. Como ejemplo, cabe recordar el uso de la figura de la *masquerade* en la trilogía Binti, donde se muestra con el fin de convencer a la protagonista de su obligación como mujer en su tribu de no marcharse lejos, apoyándose en los valores tradicionales.

Las brujas y otros seres espirituales también son parte del yuyu, ya que son más capaces de realizarlo. En *Lagoon* encontramos el personaje de una bruja marina que ayuda

a la protagonista, Adaora, y se enfrenta a un sacerdote de religión católica quien pretende coartar sus libertades. Cabe decir que en el África occidental actual existen las figuras de los chamanes, curanderos, brujas y brujos que realizan estas prácticas a cambio de dinero. Mientras que la bruja marina de Okorafor representa un verdadero ser espiritual, podría decirse que los practicantes reales del yuyu suelen ser materialistas, más que espirituales: visitarles no es una práctica asociada al entorno rural, sino que se extiende a las ciudades e incluso a las universidades (Dzokoto y Adams 2005: 59).

Los motivos para realizar ritos yuyu son variados, desde conseguir prosperidad económica hasta llevar la mala suerte a alguien o alejarla de uno mismo; para esto, el yuyu requiere de una ofrenda – normalmente económica – de la persona que requiere el yuyu, además del uso común de otros objetos durante la práctica. Así como existen los rituales yuyu también existen los rituales para evitarlo, que consisten en amuletos, pociones o plegarias. La superstición asociada a su práctica hace que la sociedad reaccione de manera precavida – y, en ocasiones también agresiva – a todo aquello que pueda considerarse brujería y que, por tanto, pudiera afectar a sus vidas (Dzokoto y Adams 2005: 55, 56). En *Lagoon*, Okorafor muestra cómo la superstición de la gente de Lagos termina con la vida de un niño al que atribuyen poderes sobrenaturales, el cual es asesinado por la multitud a fin de evitar que realice algún encantamiento que pueda afectarles. Veremos estas y otras instancias de yuyu al analizar estas novelas en más profundidad en los próximos apartados.

Si bien la *Encyclopedia of African Religion* (2005) argumenta que el yuyu no es bueno ni malo, su práctica actual podría considerarse perjudicial, ya que muchas familias gastan su dinero en conjuros, como es el caso de los migrantes a Europa desde Nigeria, forzados a pagar grandes sumas de dinero amenazados con ser presa del mal yuyu si no lo hacen, o a prostituirse para no sufrir sus represalias.⁷ En cambio, el yuyu bien entendido como parte del folklore y la tradición africanas puede ser una fuente de enriquecimiento cultural. Sofía Samatar considera en su artículo “Toward a Planetary History of

⁷Para una información completa sobre los elementos que juegan un papel importante en el tráfico de personas en Nigeria, ver el programa de la iniciativa “Sotin” (Stamping out trafficking in Nigeria) en Reino Unido de 2020.

Afrofuturism” (2017) que la mezcla afrofuturista de folklora y ciencia ficción es una mezcla de “fe e irreverencia” (183). Con esto se refiere a imaginar un futuro a partir de un pasado donde la autenticidad y la alienación no forman una dicotomía y la ciencia se entremezcla con creencias e historias. Mary Bosede Aiyetoro y Elizabeth Olubukola Olaoye argumentan que los elementos fantásticos en la literatura nigeriana son comunes desde sus orígenes como tradición oral (2016: 230). Además, el final del siglo XX vio un creciente interés por el realismo mágico y los eventos sobrenaturales en la literatura de ficción, siendo la obra de Okorafor relevante dentro de este movimiento a inicios del XXI. La autora problematiza la ciencia ficción en tanto que combina una idea que para Aiyetoro y Olaoye es eminentemente occidental: la invasión alienígena y una Nigeria previamente mágica y sobrenatural (2016: 39, 40). En una entrevista concedida a Qiana Whitted en 2015, Okorafor insiste en que magia y tecnología están naturalmente unidas en las culturas africanas, coincidiendo con la visión de Lavender III y restándole importancia a la fusión de estos elementos en su obra. Okorafor atribuye esta visión a la influencia de sus raíces africanas y a sus experiencias durante las visitas al continente (Whitted 2016: 209). Así, las obras de Okorafor tienen diversas influencias culturales, desde la cultura igbo de sus padres hasta las culturas hausa, yoruba y efik, tal vez menos conocidas para la autora pero de igual interés en su ficción.

3.2.2. Postcolonialismo y descolonización

Otro de los “-ismos” imprescindibles en Okorafor es el postcolonialismo. El afrofuturismo actual pretende reescribir la historia cultural a partir de la comprensión de un pasado repleto de racismo, intentando transformar el concepto de alteridad y revisando qué significa ser humano en el arte y la literatura. La alteridad asociada a la teoría postcolonial es aquella que se genera al diferenciar la identidad del sujeto colonizador de la del sujeto colonizado que, por un proceso de otredad, se percibe como externa a la identidad humana generalizada (Ashcroft et al 2007: 10). Okorafor y otros autores negros

de ascendencia africana se reapropian del género de ciencia ficción, que en su pasado fuera mayoritariamente blanco y masculino, para dar protagonismo, visibilidad y representación a otras culturas y otras realidades que hasta hace poco eran minoritarias y que, bajo el foco del colonialismo, sufrieron una falta de atención al entenderse como externas a la experiencia colectiva.

Ya comentamos en el capítulo dos de esta tesis la homogeneidad del canon central de la ciencia ficción y, en lo que atañe al afrofuturismo, no se pretende rechazar este canon central sino cuestionarlo, sumarle otras influencias, añadirle títulos y desprenderse de sus estereotipos. En definitiva, obtener una heterogeneidad donde no haya algunas voces supeditadas a otras por cuestiones identitarias. Para ello, la narrativa de Okorafor, entre otras tantas voces postcoloniales, pretende revalorizar las tradiciones y costumbres precoloniales sin caer en el esencialismo, sin idealizar todas las prácticas indígenas – como ya hemos visto, Okorafor ofrece una crítica extensa de aquellas prácticas que van en contra del progreso y el cambio social – pero con la intención de dismantelar el poder colonial y el Eurocentrismo en todas sus formas. Las mujeres son particularmente importantes en la revitalización y descolonización del género. Siguiendo los pasos de Octavia Butler, autoras como Okorafor, Nalo Hopkinson, N. K. Jemisin, Tananarive Due, Nisi Shawl y Jarla Tangh experimentan con el género y lo diversifican al introducir personajes y criaturas diversas que cuestionan las consideraciones canónicas de humanidad y alteridad. A mi parecer, la ficción especulativa afrofuturista es una de las tendencias más importantes dentro del género a día de hoy. La ciencia ficción se está globalizando – ya que alcanza a un público cada vez más diverso – y a la vez se vuelve más multicultural (Köln 2015:71). Las narrativas de estas autoras presentan personajes femeninos empoderados que permiten un cambio en los modelos de héroe – de heroína – sin pasar por alto cuestiones relevantes de género y etnicidad. Es decir, la identidad de las protagonistas en estas narrativas tiene muy en cuenta su género y también su etnicidad, con lo cual se introducen elementos que llevan al lector a cuestionar sus planteamientos sobre estas características. Como ejemplos cabría mencionar el cuestionamiento activo de las protagonistas en Okorafor sobre sus roles de género en la sociedad a la que

pertenecen o las reflexiones sobre la diversidad étnica y los prejuicios raciales que tienen lugar en novelas como la trilogía *Binti*.

Joshua Yu Burnett argumenta que el postcolonialismo es un término que no parece definir la realidad actual de los países colonizados, ya que vivimos en un mundo neocolonial donde el capitalismo occidental hace las funciones que antaño realizó el poder militar en dichos territorios (2015: 134). Para Burnett, las narrativas de Okorafor presentan un espacio donde el verdadero postcolonialismo, la independencia de los países colonizadores, es posible. Lejos de ser utópicas, las representaciones de la sociedad africana en la obra de Okorafor muestran una independencia política y cultural de occidente y el potencial para un discurso contrahegemónico: “Okorafor not only asks the question ‘What is Africa to me now?,’ but also, ‘What *can* Africa be to me?’” (135). Como ya hemos visto, Okorafor no es la primera ni la única en producir *Africanfuturism*; sin embargo, la autora es excepcional en su imaginación de un mundo donde África es independiente de occidente y en su forma de narrar cómo conseguirlo. Sus obras reflejan el éxito del anticolonialismo hasta un nivel utópico, entendiendo el término como la lucha política de las sociedades colonizadas contra la dominación cultural, económica y política, así como la superación de la etapa o etapas de colonización (Herzog 2013: 1, 2). A mi parecer, la narrativa de Okorafor evita el nacionalismo y aboga en cambio por una descolonización completa que es posible gracias al contexto especulativo. Además, promueve la preservación del conocimiento indígena, que implica entre otras cuestiones la preservación del propio territorio y la descolonización del medio ambiente, abogando por terminar con prácticas occidentales perjudiciales para las comunidades, como refleja en su visión de los oleoductos y gaseoductos. Esta descolonización ecológica plantea diversos objetivos, entre la justicia ecológica, que pretende la expulsión del poder económico imperialista con su consiguiente explotación de los recursos naturales. Además, la conservación del medio ambiente a partir de la inclusión de los conocimientos indígenas, que contrastan con la cultura ecológica dominante, y la descentralización de las creencias principalmente occidentales que separan al ser humano de la naturaleza son altamente relevantes en este proceso. En su artículo “Decoloniality and anti-oppressive

practices for a more ethical ecology” (2021), Trisos, Auerbach y Katti argumentan la necesidad de implementar esta descentralización y la inclusión de distintos puntos de vista para entender que los organismos y ecosistemas están conectados a las sociedades humanas, sus historias de desigualdad social y económica:

Recognizing that colonialism led to Euro-American centrality, dispossession, racism and ongoing power imbalances in how ecological research is produced and used is an important first step. The next step is committing to decoloniality (meaning actively undoing those systems and ways of thinking), as opposed to post-coloniality (which is our historical reality and does not require taking responsibility for ongoing extractive, inequitable systems). (Trisos et al 2021: n.p.)

En las utopías de Okorafor, la autora además utiliza – según Burnett – un *trickster feminism* que se nutre de su educación occidental y sus raíces nigerianas: Okorafor apuesta por el empoderamiento femenino pero a la vez se aleja del feminismo occidental que, según Burnett, rechaza las culturas de África occidental y el islam por una cuestión de prejuicios y sin tener en cuenta el chauvinismo global al que ella se opone (Burnett 2015: 138). Okorafor pretende mostrar que tanto el neocolonialismo, como el patriarcado y la opresión racial pueden resistirse y la sociedad puede cambiar, pero aclara que existen otras visiones y otras realidades distintas a aquellas tratadas por el feminismo occidental tradicional, las cuales deben tenerse en cuenta como parte de una descolonización cultural. En este sentido, la descolonización cultural se asemeja a la descolonización ecológica en su descentralización de la cultura para dar paso a una multiculturalidad real. La cuestión de género también se traza del mismo modo en la obra de la autora, abarcando las diferentes realidades del feminismo en el mundo para centrarse en la experiencia postcolonial africana. Este es, por tanto, otro de los “-ismos” en la obra de Okorafor.

3.2.3. Ecofeminismo y antiespecismo

Como ya se argumentó en el capítulo anterior (Smith 1997), el feminismo también debe tener en cuenta esta perspectiva global: el feminismo – y en particular el ecofeminismo – debe considerar la colonización como otro elemento añadido de la cultura patriarcal, en tanto que afecta de forma contundente y muy diversa las experiencias de las mujeres. Desde una perspectiva ecofeminista global, es imprescindible considerar la opresión racial, sexual y de clase social que sufren muchas mujeres de color. Sin embargo, ya comentamos con anterioridad cómo la crítica feminista considera que este movimiento sigue demasiado centrado en la experiencia occidental. Melanie L. Harries apuesta por el “eco-mujerismo” (*ecowomanism*), ramificación del “mujerismo” (*womanism*), como opción para el ecofeminismo. La base del mujerismo es el estudio de la opresión histórica tanto racial como de género, sufrida por las personas negras (Phillips 2016). La inclusión de la perspectiva ecologista sería así una asociación específica entre la opresión del medio ambiente y la opresión de las mujeres negras, teniendo en cuenta la etnia y el género al mismo nivel que el medio ambiente:

Ecowomanism is a critical reflection on, and contemplation and praxis-oriented study of environmental justice from the perspectives of women of color, in particular women of African descent. It connects issues of social justice such as racism, classism, and sexism with issues of environmental concern. That is, through an ecowomanist lens we can examine the parallel oppressions that women of color have often survived when confronting racism, classism, sexism, heteropatriarchy, and like oppressions that the Earth is experiencing through environmental degradation. (Harries 2017: 196)

A pesar de que la propia Harries admite la centralidad de la mujer negra dentro del ecomujerismo (*ecowomanism*), y con ello su antropocentrismo, ella a su vez considera que esta centralidad es solamente un punto de partida y de conexión con el medio ambiente, a través del cual se comparten experiencias de opresión y silencio. Considero que Okorafor es un claro ejemplo de ecomujerismo, ya que la percepción ecológica y

biocéntrica se da a partir de las vivencias personales de cada una de sus mujeres protagonistas y su conexión con otras realidades a través de sus propias experiencias de alteridad.

Lisa Dowdall apunta a la ficción de Okorafor como una expresión de modernidad africana (2013: 5). Okorafor muestra en sus novelas el papel esencial de la mujer en la sociedad africana y como vehículo de cambio, mientras que a la vez refleja la contradicción cultural igbo por la cual la mujer es considerada poderosa pero supeditada al hombre (Ogbuji 2010: n.p.). Las mujeres en su obra sufren del patriarcado y la opresión que en muchas ocasiones se refleja también en la explotación medioambiental de sus escenarios africanos. Okorafor utiliza las experiencias de estas mujeres en su entorno para criticar la explotación del mismo modo que critica la desigualdad social, las prácticas tradicionales desfasadas y la superstición. Este es el caso de su representación de la violencia de género ligada al papel reproductivo de la mujer en “Spider the Artist”, donde la polución ambiental es una causa probable de infertilidad.

Otros de los temas relacionados con la opresión de la mujer en África y que Okorafor trata en su novela *Who Fears Death* es el de la mutilación genital, que a día de hoy es todavía un gran problema en Nigeria con un importante componente étnico y geográfico (Gbadebo et al 2021: 4, 5). Dowdall describe así como la autora representa la práctica de la mutilación genital femenina en su ficción futurista: “Okorafor takes pains to emphasize the complex intersection of traditions, beliefs, and motivations behind female genital mutilation without granting license to its practitioners” (2013: 7). La autora visibiliza esta práctica tan real y arcaica, contextualizándola pero a la vez la desplaza a un entorno futurista y tecnológico que, en mi opinión, ofrece una perspectiva alejada del presente y a la vez lo refleja, observando que la sociedad tal vez no es consciente de su propio nivel de evolución. Es decir, como comentábamos anteriormente al referirnos a la descolonización del género, Okorafor indica que las prácticas culturales no tienen por qué mantenerse, la cultura está en continua transformación y se puede añadir y eliminar prácticas así como la sociedad evoluciona; ver la mutilación reflejada en un futuro tecnológico visibiliza todavía más su incongruencia en el momento presente. Este y otros

temas centrados en la opresión de la mujer – uno de los múltiples ejemplos que se encuentran en *Who Fears Death* es el de la violación como arma militar – ponen en relieve la situación actual de la mujer africana y a la vez aportan la esperanza de un cambio futuro, al representar personajes femeninos que superan los obstáculos que se les presentan y desestabilizan la estructura social para romper con la opresión patriarcal y el racismo.

A su vez, en su interés por reivindicar las culturas africanas, el derecho a la libertad tanto de la sociedad como de la mujer en África, Okorafor también plantea en su obra el derecho del planeta a ser liberado de la opresión colonizadora humana. En este sentido, Okorafor presenta una visión ecofeminista/ecomujerista en su obra, ya que asocia la defensa de la mujer con la del medio ambiente. Además, una característica esencial de su obra, que nos lleva directamente al último “-ismo” de esta sección, es el antiespecismo. Este “anti-ismo” se asocia al ecologismo y al biocentrismo, ya que se centra en la ausencia de antropocentrismo, introduciendo la consideración moral igualitaria hacia los otros seres que habitan el planeta además de los humanos: los animales y las plantas. Okorafor se considera defensora de los derechos de los animales (Okorafor 2021) y considera que los seres vivos en general – tanto animales como plantas – son personas no humanas y, como tales, son sujetos de consideración moral. Siguiendo con la terminología de “identidades traicioneras” (*traitorous identities*) la terminología creada por Butler, las protagonistas en la narrativa de Okorafor a menudo poseen identidades híbridas que las mueven a buscarse a sí mismas y, en su camino, a entender la identidad del Otro. Es, por ejemplo el caso de Adaora en *Lagoon*, la cual acepta reconfigurar su ADN con el ADN tecnológico alienígena, el de Citizen en *LaGuardia*, cuyo ADN se asocia sin querer con el de un alienígena de carácter vegetal, o el de Binti en la trilogía que lleva su nombre, quien es forzada a llevar ADN alienígena de los *meduse*, unos seres parecidos a los cnidarios marinos con los cuales al final se identifica. Todos estos seres con los cuales se da la hibridación son representados como seres sintientes, personas no humanas con las cuales las protagonistas mantienen una relación de igual a igual. Las protagonistas en

estas novelas “traicionan” su propia identidad inicial en tanto que son capaces de tener una perspectiva híbrida y múltiple que acerca la alteridad a su propio yo:

The organic underpinnings of Okorafor’s fantasy ensure that the ‘view from both sides’ adopted by her protagonists includes, and gives voice to, a specifically ecological other. Okorafor’s protagonists, with their multiple and shifting subjectivities experience growth and maturation through their activation of scripts that value invisibility, or – in western terms – those aspects of the world that fall *beyond* the human, including the natural world. (Curry 2014: 39, 40)

Las cuestiones identitarias en la relación entre el ser humano, su entorno y los demás seres – el Otro – son la base para las siguientes secciones de este capítulo, donde analizaremos cómo *Lagoon*, *LaGuardia* y *Binti* ejemplifican los beneficios de la multiculturalidad – la hibridación en este contexto especulativo – no solo a nivel personal sino también colectivo, como un paso más hacia la igualdad entre individuos a partir de la identificación con el Otro. Así como el sujeto colonizado se convertía en Otro en contraste de su opresor, considero que Okorafor representa la experiencia animal como otra opresión de la cual es necesario desprenderse para mantener el equilibrio ecológico y elaborar una ética planetaria. A partir de estas narrativas veremos cómo Okorafor presenta al Otro – animal, tecnológico o alienígena – como un ser con necesidades equiparables a las humanas y con derecho a la libertad y a la autodeterminación.

3.3. *Lagoon* y *LaGuardia*: la lucha por el reconocimiento de los derechos civiles más allá del ser humano

La novela *Lagoon* (2014) es una narrativa de primer contacto, lo cual en ciencia ficción se entiende como el encuentro inicial entre terrícolas y alienígenas. La trama se centra en la llegada a la Tierra de alienígenas con base tecnológica en vez de orgánica, los cuales pretenden establecerse en la ciudad nigeriana de Lagos. La narración se ambienta en 2010, con lo cual podría decirse que *Lagoon* – publicada en 2014 – pretende narrar un

presente alternativo en el cual la emergencia tecnológica traída por los extraterrestres hace que Nigeria se libere del yugo neocolonial y se adelante a otras naciones en innovación, inclusión y cambio social. *LaGuardia* (2019a) también inicia su narrativa en Lagos, Nigeria, en un futuro indeterminado que nos indica que el cambio traído por los alienígenas ha sido positivo, pero todavía está en proceso:

Nigeria welcomed the people from around the universe and we have been better and happier for it. Sadly, we cannot say this for every part of the rest of the world. Once you have left here, be cautious, be careful, and protect our diverse friends as we do here. (Okorafor 2019a: n.p.)

A pesar de que esta obra se publicó en 2019 y es, por tanto, posterior a la publicación de la trilogía *Binti*, se trata de una continuación de la novela *Lagoon*, ofreciendo una continuidad tras la expansión alienígena que llega a su culminación en la trilogía *Binti*. El subtítulo de *LaGuardia* es en sí mismo una sinopsis de la obra: *a very modern story of immigration*. En ella, Okorafor representa cómo la apertura de Nigeria no ha sido abrazada en otros países: del mismo modo que las políticas internacionales son estrictas e incluso inhumanas con los inmigrantes en la actualidad, los inmigrantes interplanetarios tampoco son bienvenidos y en ocasiones – como en esta obra – deben entrar ilegalmente para encontrar asilo, una experiencia que tampoco es ajena a la experiencia migratoria actual. En el relato, la protagonista Future ayuda a un inmigrante alienígena vegetal a entrar en los Estados Unidos desde Nigeria de forma ilegal. En este apartado veremos las conexiones previas de estas narrativas dentro de la obra de Okorafor y analizaremos sus motivos más importantes, entre ellos el tratamiento de la alteridad.

3.3.1. *Lagoon*: el primer contacto. Transhumanidad, antiespecismo y nuevo materialismo

Lagoon se divide en tres secciones que Okorafor titula como “actos”, denominación clásica aristotélica habitualmente empleada en las artes dramáticas para organizar el

desarrollo del relato. Los tres actos de *Lagoon*: bienvenida, despertar y simbiosis (*welcome, awakening y symbiosis*) indican precisamente un cambio relevante en la trama: desde la llegada de los alienígenas hasta la revelación de sus intenciones y su asociación con los terrícolas. Además, cada acto se inicia con un prólogo y está subdividido en capítulos que presentan las diferentes voces en la novela en cada una de las fases de la llegada alienígena. La separación de las novelas en diferentes partes según se desarrolla el relato no es única de *Lagoon*, sino que también aparece en la novela *Who Fears Death*, dividida en tres partes, a su vez subdivididas en capítulos, que se centran en las diferentes etapas en la educación de la protagonista Onyesonwu desde que se da cuenta de sus capacidades: *Becoming, Student y Warrior*. Sin embargo, *Lagoon* se subdivide en actos, acepción típicamente teatral, lo cual considero relevante porque parece relacionar esta narrativa con su representación escénica, a través de la cual los personajes pueden transmitir al lector sus emociones de manera más directa e inmediata que en una novela, como si se tratase de una obra representada en tiempo real. Mientras que la novela permite al lector introducirse en el mundo de la ficción, el lector de teatro es un espectador, ya que el texto está pensado para ser representado, más allá de la posibilidad de su lectura. Bajo mi punto de vista, Okorafor presenta su novela en actos para un lector/espectador que es testigo del cambio que acontece en Nigeria desde su origen hasta su culminación, dotándole de la posibilidad de reflexión acerca de los potenciales escenarios que puedan darse tras este evento y que dependen del posicionamiento y las actitudes del resto de seres humanos.

Asimismo, considero relevante el hecho de que cada acto en *Lagoon* comience a través del punto de vista de una criatura que ha sido modificada – o está en proceso – por el contacto con los alienígenas: un pez espada, una tarántula y un murciélago. Esto aporta una perspectiva inicial biocéntrica y a su vez individualizada para la experiencia de cada animal, ya que se centra en una experiencia particular vivida tras la llegada alienígena más allá del ser humano para luego contextualizarla en la escena general de Lagos.

En los agradecimientos de la novela, Okorafor admite que *Lagoon* pretendía ser una respuesta a la película *District 9* (2009), dirigida por Neil Blomkamp, en la cual Okorafor considera que los nigerianos se representan de forma racista:

Why were the black South Africans portrayed so positively and the “Nigerians” so negatively? On top of all this, there was not *one* redeeming Nigerian character. They were all crazy, motiveless, and blood thirsty. And that’s why in the end, all “The Nigerians” were summarily killed off at basically the same time [...] I just sit here wondering what this director had against people from Nigeria. Maybe he was a victim of a 419 scam. (Okorafor 2009: n.p.)

Okorafor se apoya aquí con humor la concepción estereotipada del nigeriano ciber-estafador, y de hecho esta figura aparece en *Lagoon* en la forma de Ijele la mascarada, lo cual veremos más adelante. En su intento por representar una Nigeria diferente de las percepciones arquetípicas, *Lagoon* se transformó en algo mucho mayor durante el proceso de escritura (Okorafor 2018: 301). Okorafor ofrece un relato que contiene la esencia *africanfuturist* que María Rocío Cobo Piñero expresa de este modo: “[C]onstitute(s) a powerful counter-discourse to stereotypical images of Africa in the Western imagination, while re-imagining the continent and re-inventing African identities.” (2020: 94).

La elección de Nigeria como punto de toma de contacto no es solo una cuestión identitaria para Okorafor. La propia autora explica en la novela cómo cualquier gran ciudad – Nueva York, Tokio, Londres – hubiera escondido el contacto alienígena para aislar y estudiar a estos seres, Lagos es lo suficientemente caótica como para ofrecerles una oportunidad (Okorafor 2014: 64). Judith Rahn define así la idoneidad de la ciudad como punto de primer contacto, aludiendo además a la conexión física y espiritual nigeriana:

[T]he intrinsic chaos of the non-Western city, the bloodstream of this place, the overwhelming presence of all life, makes Lagos the ideal place for the aliens to take up their new home. The agentic nature of the city, its physical presence in the text,

combines the pluralities of life and incorporates human, animal, and thing life into one narrative. (Rahn 2019: 91)

Los habitantes de Lagos reaccionan con violencia en su inicio, ya que los alienígenas se presentan en una misión que dicen “civilizadora” pero lo hacen de forma no muy distinta a la narrativa imperialista y colonizadora (O’Connell 2016: 298). Los alienígenas llegan a Lagos con una explosión y una ola gigante que destruye la playa de Bar Beach. Hugh Charles O’Connell argumenta en su estudio de la novela que los habitantes de Lagos están presenciando la muerte de la ciudad como la conocían hasta el momento y por ello se rebelan (O’Connell 2016: 307). Sin embargo, el periodo de violencia va ligado al periodo de transformación:

The aliens become the impossible mediated images of the Nigerians and their own radical possibility as the technology to effect radical change. That is, if the first encounter, the first representation of the alien in the Afrofuturist sense is as the colonizer, the idea of second encounter in *Lagoon* is extraordinarily and originally recast as a mode of returning to the people of Lagos their own alienated experience: a recovering of the impossibility of their own history, and of themselves as historical agents. (O’Connell 2016: 310)

Además, Rahn apunta que la imagen del contacto por mar de los alienígenas se relaciona al “pasaje del medio” (*middle passage*), el viaje forzado de muchos africanos esclavizados desde África cruzando el Atlántico hacia el Nuevo Mundo, pero en vez de utilizar una narrativa de neo-esclavitud (*neo-slave narrative*) Okorafor transforma la llegada alienígena en algo nuevo (Rahn 2019: 91)

También el mundo espiritual se posiciona en relación a los alienígenas. En su narración, Udide admite que la llegada alienígena por mar no es la primera que presencia: “*I have seen people come from across the ocean. I have seen people sell people. I’ve knitted their stories and watched them knit their own crude webs*” (en cursiva en el original, Okorafor 2014: 291). Udide alude a la colonización portuguesa y al tráfico de esclavos hacia occidente, pero distingue la llegada alienígena y se une al cambio hasta el

punto en que la narrativa espiritual y la alienígena se entremezclan para ayudar a mantener el cambio en Nigeria y expandirlo a otros lugares del planeta.

Johanna Pundt considera que la mezcla de tecnología y mitología en *Lagoon* es la guía que lleva Nigeria hacia el futuro, ya que mantiene sus raíces y las combina con el “novum” alienígena:

[T]he use of organic fantasy as a postcolonial defamiliarization strategy which allows to reframe science fiction from an animist worldview remains a powerful intervention to those visions of the future that exclude non-Western epistemologies and ontologies. (Pundt 2018: 184)

Los extraterrestres representan el futuro mientras que las figuras mitológicas representan la tradición, pero no necesariamente el pasado. La espiritualidad se presenta como fuente destacada de transformación y su pertenencia al futuro implica la construcción de un mundo no solo basado en la ciencia.

Uno de los relatos que pueden asociarse temáticamente a *Lagoon* es el relato corto “Spider the Artist”, ya que refleja la incertidumbre de los países del sur – el llamado *Global South* – frente a la especulación capitalista y los intereses de las multinacionales. El relato corto gira en torno a los problemas sociales, políticos y económicos que surgen por el neocolonialismo occidental y la explotación de los recursos naturales en el delta del Níger, cuya población vive en la pobreza y cuya fuente de riqueza se vende a Occidente mientras ellos se quedan con el deterioro medioambiental y la corrupción. Son muchas las materias primas que se explotan en el continente africano, desde los diamantes hasta el coltán, pero Okorafor se centra en estas narrativas en la extracción de combustible y la infraestructura que lo apoya – desde las políticas gubernamentales hasta las estructuras implementadas para su uso, los oleoductos – en torno a la explotación de combustible y a su escasez, lo cual es central en el género de ficción denominado “petroficción” (*petrofiction* o también *oilfiction*). Okorafor parte del realismo de la degradación medioambiental y su impacto en las comunidades, pero ofrece una esperanza en la resistencia a la opresión a través de la tecnología y el cambio social.

Mientras que *Lagoon* está ambientada en un presente que podría considerarse paralelo al presente real en Nigeria y cómo la tecnología puede llevar al país a superar la explotación occidental, “Spider the Artist” muestra un futuro cercano en el cual la tecnología juega el papel contrario, ya que se utiliza para oprimir a la sociedad y mantener el statu quo occidental. Sin embargo, partiendo de puntos diferentes, ambas narrativas muestran la transformación social a través de la música y del folklore, apoyándose en la figura de Udide Okwanka, la araña conocida en la mitología africana como un ser transformativo y que en ambos textos se encarga de introducir el cambio y la aceptación humana hacia la alteridad. En “Spider the Artist”, una mujer nigeriana víctima de violencia de género crea una amistad con una inteligencia artificial encargada de vigilar los oleoductos en su región, a partir de la música que la protagonista, Eme, crea con su guitarra. Los miembros del movimiento popular creado para luchar contra la explotación de recursos en el delta del Níger son asesinados con impunidad por el gobierno en esta distopía futurista que no está muy alejada de la realidad actual:

The government came up with the idea to create the Zombies, and Shell, Chevron and a few other oil companies (who were just as desperate) supplied the money to pay for it all. The Zombies were made to combat pipeline bunkering and terrorism. It makes me laugh. The government and the oil people destroyed our land and dug up our oil, then they created robots to keep us from taking it back. (Okorafor 2008: n.p.)

Los robots octópodos, denominados “Anansi Droids 419” por el gobierno, en clara referencia a la ya referida araña mitológica – son llamados “zombis” por los locales debido a su rigidez y carencia de emociones, pero también es relevante que el relato comienza con los versos de la canción “zombi” (*zombie*) del cantante nigeriano y creador del *afrobeat* Fela Anikulapo-Kuti, más conocido como Fela Kuti o simplemente Fela. El músico y compositor, conocido por representar la multiculturalidad africana en sus canciones y criticar las desigualdades dentro y fuera del continente (Olaniyan 2004: 48), compuso la canción *zombie* hacia el final de su carrera, en 1976, cuando – según Tejumola Olaniyan – sus preocupaciones sociales se hicieron más profundas (Olaniyan 2004: 57).

Zombie es una canción que denuncia la brutalidad militar en Nigeria y que le costó a Fela y a los suyos una brutal paliza en 1977 como represalia por parte de militares armados que llevó al cantante temporalmente al exilio en el país vecino de Ghana. Olaniyan también considera que la canción, a pesar de no referirse explícitamente a Lagos, se centra en la ciudad nigeriana, cuestión que se evidencia en las imágenes que evoca la letra (2004: 92).

El uso de esta canción como introducción a “Spider the Artist” podría considerarse también como una reivindicación por parte de Okorafor sobre la brutalidad de las fuerzas del estado y la ausencia de interés por el bienestar de los ciudadanos, cuyos insurgentes son perseguidos y masacrados. No resulta una coincidencia que Okorafor eligiera a Fela para introducir su relato, considerando el mensaje que el músico introdujo en la cubierta de su polémico álbum:

Africa my continent is the deepest sink in economic backwardness. She doesn't think for herself. She has the most appalling problems, because she follows and follows colonial methods in all her do's and don'ts. Africa is far from change and rapid progress – relevant progress because her colonial experience hangs a dead weight upon her. This can get us nowhere. We will always be at the bottom of the pit – the vanquished, the victims, and the . . . the FOOLED. We need a change – A CHANGE AFRICAN QUICK!!” (Olaniyan 2004: 133)

Cuando uno de los robots – las fuerzas del estado – establece un vínculo con Eme, esta le otorga el nombre Udide Okwanka que, en el relato, trae cambio y esperanza para la protagonista. La amistad entre estos dos seres tan distintos es a la vez polémica ya que los Anansi se crearon para controlar a los humanos, pero Eme encuentra un nexo de conexión con Udide a través del arte – de la música – lo cual es significativo teniendo en cuenta el inicio del relato y también en cómo Okorafor representa el potencial del arte para conectar con otras realidades. De forma paralela, la música que Eme y Udide comparten acaba con la violencia del marido de Eme, quien sueña con una vida mejor para ella y para el resto de gentes bajo la opresión del gobierno y de las petroleras. El poder de la música también es esencial en *Lagoon*, ya que el cantante ghanés de rap

Anthony Dey Craze es capaz de conectar con su público para transmitirles el mensaje de los alienígenas tecnológicos y hacerles perder el miedo a lo desconocido. Anthony utiliza su influencia como músico reconocido para reunir a la población de Lagos y transmitirles el mensaje alienígena (Okorafor 2014: 54), siendo el único humano capaz de escuchar la música extraterrestre. Al final de la novela, los alienígenas le comunican que tienen planes para él y para su país, dejándose entrever que la música será un medio hacia el cambio, ya que es el poder del ghanés (Okorafor 2014: 271).

Al final de “Spider the Artist”, Udide salva la vida de su amiga cuando todo a su alrededor sucumbe al caos y la destrucción y el resto de “zombis” se descontrola. Una nueva vida se abre camino dentro de Eme, una niña – Okorafor siempre tiende una mano a la esperanza – pero la realidad es desalentadora y dependiente de una acción colectiva que parece improbable:

Pray that Udide and I can convince man and droid to call a truce, otherwise the delta will keep rolling in blood, metal and flames. You know what else? You should also pray that these Zombies don't build themselves some fins and travel across the ocean. (Okorafor 2008: n.p.)

Okorafor mantiene un final abierto que depende de la cooperación, al igual que sucede en *Lagoon*, cuyo final narrado por Udide indica que el legado cultural se unirá al cambio social para conseguir proteger Nigeria y a todos sus habitantes – humanos y no humanos – frente a la ignorancia y el temor externos que potencialmente pudieran entorpecer o incluso destruir el avance ofrecido por los alienígenas. Es gracias a *LaGuardia* que conocemos el éxito de esta empresa.

Considerando la cooperación entre los diversos agentes que reflejan el panorama social de Lagos en *Lagoon*, las próximas secciones analizarán cómo se muestran las posibles alianzas a establecer en la novela para llevar a buen puerto el proyecto de convivencia alienígena, empezando desde el cambio en la relación entre seres humanos y otros seres vivos y su entorno, así como el papel de la tradición y la cultura en el proceso de evolución y cambio social.

3.3.1.1. Humanos y animales en *Lagoon*: descolonización, cooperación y soberanía

Antes de analizar la representación animal en *Lagoon* cabe destacar que esta no es la primera ni la única narrativa de Okorafor en la que aparecen animales. En *Who Fears Death*, la hembra de camello Sandi acompaña a Onye y sus amigos a través del desierto para protegerles y nutrirles con su leche. Por una parte, en su encuentro con los camellos salvajes son los animales quienes deciden guiar al grupo de humanos por su propia voluntad. Onye se presenta y hace que el resto de sus amigos se presente también ante los camellos, lo cual da a entender que los nombres son importantes. La propia Onye bautiza Sandi a la hembra de camello, lo cual sucede también en *Lagoon* cuando Adaora decide nombrar a la alienígena Ayodele. Ayodele explica así este nombre: “‘I don’t need a name,’ she said. ‘My people know me. But you may call me Ayodele.’” (Okorafor 2014: 45). Como vimos en el capítulo 1, en la sección 4 dedicada a la alteridad en la ciencia ficción, nombrar es una forma humana de entender el mundo: nombrar otorga poder y es una forma de controlar lo inexplicable. Cuando el grupo de humanos se encuentra con la gente del “Pueblo Rojo” (*Red people*), se dan cuenta de que algunos de estos nómadas del desierto pueden comunicarse y entenderse con los camellos, con los cuales comparten su espacio vital. Aun así, el lector debe conformarse con la interpretación de Onye, quien deduce lo que los camellos quieren o esperan según su comportamiento:

Once, the camels had grown extremely agitated, roaring and shaking their dusty hides. They’d been behaving strangely of late. The previous night, the camels woke us up when they started roaring at each other. They’d remained kneeling but they looked angry. They were having an argument. When we got to the town, they refused to go any closer. We’d had to leave them a mile back while we went to the town’s market. (Okorafor 2018: 238)

En cualquier caso, aunque estos camellos salvajes parecen decidir su conexión con los protagonistas, hay diversas referencias a los camellos en esta obra como animales de trabajo para llevar carga, transportar personas o competir en las carreras, con lo cual su percepción habitual es utilitaria y ni Onye ni aquellos que se comunican con los camellos

ponen esto en duda. La propia Onye es capaz de transformarse en distintos animales y compartir sus percepciones del mundo, pero no reflexiona sobre los animales en sí sino sobre sus propias impresiones y la experiencia de otra realidad.

También en *Zahra the Windseeker* aparecen diversos animales, algunos de los cuales se relacionan directamente con la protagonista. Los “idiok”, el grupo de babuinos que trabajan con Nsibidi en el mercado oscuro, poseen la cualidad de comunicarse con los espíritus y transmitir sus mensajes a las personas a través del lenguaje escrito. Además, Zahra conoce a varios animales parlantes cuando se adentra en la *Forbidden Greeny Jungle*, entre ellos un grupo de panteras, una rana que se mueve en el espacio tiempo y una sociedad de gorilas muy similar a la humana, con la diferencia de que son reticentes a utilizar tecnología. Estos gorilas viven en casas y se adornan con joyas, la guía de campo que Zahra consulta describe así a esta especie:

Greeny Gorillas, Gorilla intelligentus: The true carriers of Knowledge of Ginen. Large anthropoid apes Known for their love and connection to nature. Out of respect, since they are smarter than us humans, we will refer to them as people. These men and women and children are remarkable, but we will get to that.
(Okorafor 2005: 286-287)

Considero que el antropocentrismo en la descripción de estos animales descarta su representación como seres intrínsecamente diferentes, entrando en el territorio de la fantasía y apartándose de los HAS. Por su unicidad dentro de la obra de Okorafor, el hecho de que *Lagoon* ofrezca una perspectiva distinta a la ofrecida hasta el momento no parece ser una cuestión de evolución personal de la autora en relación a la defensa de los animales, sino más bien un recurso que emplea para equiparar diversas experiencias de colonización, en este caso también la animal. En *The Postcolonial Animal* (2019), Evan Maina Mwangi expresa que la crítica postcolonial se ha centrado en distintas formas de opresión pero ignorando a los animales, a pesar de ser un campo de estudio que expone las diferencias de poder (2019: 5). Mwangi considera que esto es más evidente en los estudios postcoloniales occidentales, ya que obras tales como *Orientalism* de Edward

Said, *Discourse on Colonialism* de Aime Cesaire y *Black Skin, White Masks*, de Frantz Fanon sí que tratan la proyección colonialista de la animalidad:

What needs attention today is not the use of animals in Western cultures to figure non-Western subjects in colonialist high modernism, but how African postcolonial cultures, for example, have used animals to address their hopes and anxieties and, furthermore, to address the rights of animals in the real world. (2019: 5)

El uso de los animales como aliados potenciales para la descolonización es evidente en *Lagoon*, aunque no sea así en otros textos. En su relato corto “The Baboon War”, incluido en la antología *Kabu Kabu*, la niña Emme y sus amigas se enfrentan a un grupo de babuinos que no quieren dejarlas cruzar su territorio. Al final del relato se revela que los simios estaban intentando proteger un artefacto precioso que creen que las niñas quieren arrebatárselos. Al final los animales acaban cediéndolo y Emme lo acepta, a pesar de que no sabe lo que es y que para ella no tiene ningún interés concreto. Okorafor presenta a Emme con una guerrera con el suficiente valor y perseverancia como para enfrentarse a un grupo de babuinos diez días seguidos, pero no reflexiona sobre la perspectiva de los animales ni sobre su pérdida ni el efecto que el contacto con los humanos tiene en su comportamiento.

Cabe destacar que las novelas de Okorafor tampoco se apoyan en el veganismo como elemento descolonizador. La teórica por los derechos animales Patrice Jones argumenta que el veganismo todavía se considera en círculos académicos como “cosas de blancos”: “That’s a white thing.” (2010: n.p.) pero, desde el volumen de experiencias de mujeres negras veganas *Sistah Vegan* (Harper 2010), Jones argumenta que en realidad consumir carne puede considerarse colonizador:

A scattering of activists and nongovernmental organizations in the global South, particularly in Asia and the Pacific Islands, have begun to agitate against the “dietary colonialism” or “dietary imperialism” that began when Europeans forcibly replaced subsistence crops with cash crops, an approach that continues with trade globalization policies that make it cheaper for poor people to eat at fast-food restaurants owned by multinational corporations than to buy healthy food from

local farmers and vendors [...] desire for the steaks and shakes and deep-fried mystery meats that clog the arteries of so many African-Americans might best be seen as a form of literally internalized colonialism. And now come the sistah vegans asking other Black people to recognize their appetites as potential artifacts of white colonial rule. (Jones 2010: n.p.)

Además, Jones alude a la consideración de los derechos del Otro animal para conseguir una descolonización total:

Even though eating meat is something you do to somebody else's body, it feels like a purely private choice that ought not concern others. That's because the "somebody else" in question has been conveniently erased. Also mostly invisible are the historic and ongoing social processes that have helped to shape your desires. The process of descolonization of desire requires us to give up pleasures that are hurtful to us or others but also allows us to reclaim the natural pleasures that our socialization suppressed. (Jones 2010: n.p.)

Según Mwangi, pocos textos africanos son veganos: la narrativa africana apuesta por el tratamiento justo de los animales y la conservación del medio ambiente para permitir que los animales puedan vivir dignamente, pero esto no implica dejar de consumirlos o de aprovechar sus productos (2019: 8). Mwangi, también vegano, comprende el utilitarismo desde la preservación de la cultura:

Killing of animals has deep symbolic value in Africa, as the rituals are not only aesthetic and anticolonial but they connect the living with the dead (Ela 2009 [1988], 20; Shipton 2007, 188). In such contexts, to abandon animal sacrifices is to accept the colonial erasure of African cultures. (2019: 10)

En novelas posteriores a *Lagoon*, como por ejemplo la trilogía *Binti* que analizaremos en este capítulo, Okorafor se esfuerza por describir los sacrificios animales para el consumo como procesos culturales y que respetan al animal, como evidencian pasajes en los que Binti solamente consume carne si ha pasado el proceso Himba por el cual agradecen al animal su sacrificio. Binti encuentra que su universidad, Oomza Uni, incluso hace dormir pacíficamente a los peces antes de sacrificarlos (Okorafor 2019b: 30). La implementación

real de técnicas de “matanza humanitaria” (*humane slaughter*) implica ofrecer a los animales destinados al consumo humano una muerte exenta de sufrimiento y tortura y, a pesar de que ha sido una gran medida para mejorar las condiciones de vida de muchos animales considerados de granja a nivel global, es una medida criticada por los defensores de los derechos animales como opción bienestarista que enmascara la necesidad de erradicar la objetificación de los animales:

[W]hat makes animal theories distinctive is that they are not concerned with *regulating* the use of animals in zoos, circuses, laboratorios, farms, pet keeping, and so on. Instead, rights theories require that all such uses be *abolished* and the animals involved *liberated*. (Cochrane 2012: n.p.)

A pesar de las referencias utilitaristas en la obra de Okorafor, considero que la representación animal en *Lagoon* es un punto de partida muy positivo desde el punto de vista de los HAS, ya que permite que los animales participen activamente en el cambio en sus propios términos y no bajo condiciones ni perspectivas humanizadoras. Este cambio en la narrativa de Okorafor abre la puerta a otras perspectivas sobre la convivencia con los animales y el papel del ser humano para fomentar una coexistencia igualitaria, y como veremos más adelante en este capítulo, la trilogía *Binti* combina bienestarismo y agencia animal de una forma que pretende deconstruir las percepciones sobre las experiencias animales en el futuro. Las representaciones animales en *LaGuardia* y *Binti* muestran además seres alienígenas de probable ascendencia animal, como se muestra en las ilustraciones del primer título y en la experiencia del alienígena *Meduse Okwu*, a quien la protagonista Binti describe como un descendiente de criaturas marinas que habita en un planeta sin agua (Okorafor 2018: 12); al sumergirse en el lago por primera vez en el segundo volumen de la trilogía, Okwu encuentra sus raíces y afirma: “My ancestors are dancing” (Okorafor 2018: 153)

La práctica desaparición de la relación entre humanos y animales tras el evento alienígena en *Lagoon* puede atribuirse a muchas causas, todas hipotéticas ya que Okorafor no explica nada más allá del primer contacto para los animales. Es evidente que los animales no evolucionados se mantienen en el planeta y siguen siendo parte utilitaria de

la experiencia humana, desde la alimentación hasta la vestimenta, como en el caso de la ropa de seda de la protagonista, “made from the threads of well-fed worms” (Okorafor 2018: 43). Es solamente asumible que el proceso de obtención de la seda será para Okorafor más humanitario en sus novelas de lo que es el proceso actual (Encyclopedia Britannica 2022a; Tyagi 2018). Considero que la perspectiva de Okorafor en relación a los derechos animales es contradictoria y a la vez se alinea con la visión mayoritaria de las sociedades contemporáneas. Como mencioné anteriormente, los animales en *Lagoon* tienen un papel importante al expiar toda forma de colonización. Sin embargo, el retorno al utilitarismo animal reinstaura la colonización animal a pesar de haber mejorado en gran medida sus condiciones de vida.

Lagoon comienza bajo la perspectiva de un pez espada que intenta romper un oleoducto subacuático que contamina las aguas de Lagos: “She is on a mission. She is angry. She will succeed and then they will leave for good. [...] *Her* waters. Even when she migrates, this particular place remains hers. Everyone knows it” (Okorafor 2014: 3). La elección de este primer narrador fue un guiño a una noticia publicada por Reuters en 2010 en la cual un grupo de peces espada había perforado una tubería de combustible en Angola (Okorafor 2015: n.p.). En *Lagoon* Okorafor refleja la intencionalidad de esta acción por parte del pez espada, asumiendo los sentimientos del animal hacia la construcción humana que invade su territorio y que contamina las aguas.

Melody Jue en su estudio del simbolismo oceánico en Okorafor argumenta que el antídoto de Okorafor para contrarrestar el impacto ecológico de estos oleoductos es la introducción de alienígenas con la capacidad de metamorfosearse y cambiar de forma:

With the ability to painlessly reorder matter itself, the aliens cleanse the ocean of spilled petroleum and build a coralline residence under the sea, granting wishes to ocean creatures, including the swordfish, who asks to become bigger and stronger. (2017: 172).

El cambio de forma podría considerarse aquí una herramienta descolonizadora. El rechazo de los animales marinos hacia las estructuras humanas puede considerarse un intento de descolonización por su parte. Sin embargo, su independencia depende también

de la cooperación humana a partir del cambio alienígena, el cual propiciaría la supresión de la mentalidad colonial.

Gibson Ncube considera que la alteridad alienígena permite además que aquellos seres humanos que se sienten fuera de la normalidad social establecida se identifiquen con los alienígenas por su alteridad:

The members of Black Nexus relate to Ayodele and they set out to find her; they see in her a possible ally and a radical force that could change the way in which queers are considered in Nigeria [...] Their coming out and becoming visible is steered on by Ayodele's shapeshifting and her courage in confronting Father Oke. By becoming visible, the members of the Black Nexus group challenge the heteronormative logic which functions in such a way that non-normative identities are marginalised and rendered invisible and illegible. (2020: 74)

Cada individuo elije la forma en la cual quiere cambiar su vida. Mientras que los personajes humanos más reticentes al cambio se aferran al cristianismo, otros deciden cambiar de género y los animales desean aumentar sus capacidades físicas mientras que los espíritus africanos exigen sacrificios humanos.

La habilidad de cambio alienígena también se traduce en mimesis. Ayodele decide presentarse como una mujer negra para que los humanos no sientan rechazo por su alteridad. Aun así, la alienígena mantiene características intrínsecas que la distinguen del resto de humanos, como también pasa con otros alienígenas que adoptan forma humana. Para Pundt, el hecho de que Ayodele decida ser negra rechaza las convenciones del género a partir de las cuales los personajes suelen ser blancos por defecto (2018: 175).

Aparte de la apertura de cada acto narrada de forma omnisciente bajo la perspectiva de un personaje animal, cada acto oscila entre diversas perspectivas humanas y también algunas de seres espirituales. El hilo conductor de la novela se centra en tres protagonistas humanos: Adaora la bióloga marina, Agu el soldado y el cantante de rap ghanés Anthony Dey Craze. Desde el inicio de la novela, estos personajes se sienten atraídos a asociarse de forma casi mágica y pronto conocemos que todos ellos combinan sus características humanas con otras habilidades especiales que han mantenido ocultas

para evitar sufrir rechazo social. Juntos recorren Lagos para ayudar a la embajadora alienígena Ayodele en su búsqueda de asilo y esta los anima a abrazar su alteridad y a utilizar los poderes que les hacen únicos para ayudarla en su misión: conseguir asilo en Lagos y, como trueque, compartir sus habilidades tecnológicas con sus habitantes. Este intercambio se traduce en una conexión simbiótica que mejora las características particulares de cada individuo que así lo decide. La simbiosis alienígena se ofrece a animales, plantas y seres humanos por igual, incluso el medio en sí y los entes inanimados se hacen eco de este intercambio tecnológico. La misión alienígena no es por tanto hostil, sino que pretende establecer una comunicación bilateral con todos los habitantes de Lagos para pedirles permiso de residencia; a cambio, ellos ofrecen otorgar capacidades aumentadas a aquellos que lo deseen a partir de fusionarse con su ADN y convertirse en un solo ser, mitad orgánico y mitad tecnológico.

Para denominar el aumento de las características a través de la tecnología en humanos se habla de transhumanismo; en cambio, como ya vimos en el capítulo uno, la ciencia ficción denomina este mismo proceso en animales *Uplifting*. También las plantas sufren una transformación en *Lagoon* pero la autora no profundiza en el conocimiento de este proceso ni muestra la individualidad de los seres vegetales de la forma que más tarde la representa en *LaGuardia*.

Tanto los transhumanos como los animales aumentados existen en la actualidad, sujetos que se someten a procesos científicos que, en el caso de los humanos, se realizan para mejorar determinados factores fisiológicos: marcapasos, miembros prostéticos, receptores visuales y auditivos, son algunos de los avances transhumanos que se observan a día de hoy. Sin embargo, los animales aumentados no se someten voluntariamente a estos procesos, ni puede decirse que se beneficien de los mismos. Según datos del *National Research Council* en el libro *Animal Biotechnology: Science-Based Concerns* (Vandenbergh 2002), el incremento en la demanda de carne a inicios del siglo XXI aumentó la presión para utilizar la biotecnología y mejorar la productividad en la agricultura animal:

As the techniques for producing transgenic animals become more efficient and as more is known about controlling how inserted genes are expressed, it is likely that the approaches soon can be integrated into agriculture. Indeed, the commercial production of transgenic fish, which is likely to occur worldwide, already is imminent. Genetically engineered poultry, swine, goats, cattle, and other livestock also are beginning to be used as generators of pharmaceutical and other products, potential sources for replacement organs for humans, and models for human disease. (2002: 16)

El utilitarismo es evidente en la consideración humana hacia el resto de especies animales y, a pesar del creciente interés por el bienestar animal, reflejado en un aumento de las publicaciones de esta temática (Walker et al 2014).

La ciencia ficción considera el *uplifting* como una ventaja para los animales en tanto que les proporciona las herramientas necesarias para expresarse de forma comprensible para los humanos. Sin embargo, son escasas las ocasiones en las que la tecnología está al servicio del animal, siendo su propósito principal el facilitar la interacción con el humano y favorecerle en diversas empresas de interés también humano. En el artículo “Uplifting and Anthropomorphism in *Lagoon* by Nnedi Okorafor and *Bête* by Adam Roberts” (2020), explico de esta forma la desigualdad tecnológica creada por el *uplifting*:

El *uplifting* implica proporcionar a los animales la capacidad de hablar y razonar como los humanos. Sin embargo, podría decirse que esta puesta en práctica no tiene en consideración la cognición animal, favoreciendo los esquemas del pensamiento humano. La falta de reconocimiento de los diferentes tipos de comunicación por parte del ser humano se ha representado en la ficción y a menudo implica la adaptación del Otro animal a las necesidades y expectativas humanas, creando un post-animal que comunica sus necesidades con palabras prestadas. (Moreno 2020: 78)

Los prejuicios del animal como ser inferior – independientemente del tipo de animal – conllevan una alteridad difícil de superar. Sin embargo, el biocentrismo de Okorafor es

evidente desde el inicio, ya que los alienígenas se dirigen primero a parlamentar con la mayor comunidad de habitantes de Lagos: las criaturas marinas. Los animales marinos son los primeros en decidir su interés por asociarse a la tecnología alienígena, manteniendo su conciencia y preservando las características de su especie, y además adquiriendo otras habilidades físicas y psíquicas mediante esta asociación. El *uplifting*, en definitiva, permite a los animales marinos obtener el control completo del océano.

Sherryl Vint considera que la tecnología es una herramienta humana que se ha utilizado históricamente para instrumentalizar a otros humanos y también a los animales (Vint 2010). Considero que el hecho de que los animales en *Lagoon* acepten la fusión alienígena se debe a que, por primera vez, la tecnología no proviene de los humanos sino que es externa y por tanto potencialmente liberadora; la tecnología alienígena no es sospechosa de antropocentrismo ni “humanizadora”: respeta los distintos modos de existencia, sintiencia y personalidad. Los alienígenas parecen entender a los animales ya que poseen algunas de sus características, por ejemplo la ya mencionada ausencia de nombre. Ayodele no distingue entre unos y otros seres, pero sí que expresa su desdén hacia el ser humano hacia el final de la novela, tras haber sido testigo en varias ocasiones de la actuación irreflexiva del ser humano frente a la alteridad. En última instancia unos soldados descargan sus cartuchos de ametralladora en ella: “Adaora brought her face close to Ayodele’s. She held the alien woman’s wide gaze. So different from the woman she had seen first on the beach less than two days ago. She’d experienced so much humanity in so little time” (2014: 268). Tras este ataque no provocado, Ayodele decide sacrificarse porque todavía considera que existe una posibilidad de coexistencia en tanto que los humanos estén dispuestos a cambiar. Como mencionamos anteriormente, la alienígena se fusiona con las personas a su alrededor sin darles la opción de elegir el cambio – como sí se les dio a los animales y a otros humanos – creando transhumanos mejorados por la tecnología alienígena.

En este punto la novela anticipa la profunda desconfianza que se creará de la convivencia entre transhumanos y humanos y Okorafor parece apuntar a una resistencia al cambio por parte de aquellos que no han tenido acceso al cambio, los humanos en otros

lugares, en otros países. Esta resistencia, que podría llevar a la guerra en un intento de destrucción de la nueva transhumanidad, sería una estrategia para mantener los privilegios y el poder. Podría considerarse una metáfora del progreso tecnológico africano como amenaza a la economía mundial. Volviendo a la idea de liberación que el *uplifting* otorga a los animales, las diversas características aumentadas que les proporciona este proceso es crucial en la novela para ayudarles en su reconquista del territorio y entrar en una nueva etapa donde los océanos no sean invadidos por oleoductos, pesca, transporte marítimo. Este es un escenario utópico que refleja de forma similar el conflicto que se dará entre humanos y transhumanos. La coexistencia entre animales, animales aumentados, humanos y humanos aumentados dependerá en gran medida de la evolución de la percepción humana del Otro. La idea de la ecología profunda de que formamos parte de un todo indivisible e interdependiente – y que también es central en el ecofeminismo – se ejemplifica aquí a través de la ausencia de jerarquías basadas en la percepción humana en la intervención alienígena. A continuación analizaremos cómo esta transición tecnológica afecta a la relación entre humanos y animales en la novela.

El animal que abre el prólogo del segundo acto es una tarántula que, presintiendo el cambio que trae la llegada alienígena, decide unirse a él, pero muere por la acción humana mientras atraviesa la carretera de Lagos:

He is only a third of the way across the road when the rumbling comes. The vibration. But not the delicious vibration of last night, or of hours ago. This one is average, expected, uninspiring. A human vehicle. The tarantula scrambles faster, certain that he will make it across. Certain of his extraordinary speed. *Crunch.* (Okorafor 2014: 119)

El último animal que encontramos en el tercer acto es un murciélago que corre la misma suerte que la tarántula mientras está disfrutando de sus nuevos sentidos aumentados por la fusión alienígena: “*The pilot of the Nigerian president’s plane has no clue that the plane he is flying has just killed the most enlightened bat on earth. After obliterating this bat as it passes, the plane flies on toward the airport on the strangest night in the city of Lagos’s history*” (2014: 225). Considero que estos incidentes muestran los peligros que

los animales corren cuando atraviesan territorios que los humanos han ocupado sin consideración de las necesidades o intereses de otras criaturas que habitan o atraviesan dichos espacios. Según la teoría de los derechos animales expresada por Sue Donaldson y Will Kymlicka en su obra *Zoopolis* (2011), los animales salvajes deberían poseer soberanía en los territorios que habitan, lo cual se traduce como su libertad para habitar el territorio sin tener que lidiar con la explotación humana (2011: 21). A través de la historia, el ser humano ha colonizado y explotado el territorio sin considerar los derechos de sus habitantes, siendo el Otro humano o animal. La soberanía animal implicaría limitar la acción humana en el territorio de otros animales. *Lagoon* presenta a los animales desde este punto de vista clásico de los HAS. Este enfoque implica que el contacto e interacción entre seres humanos y otros animales debería evitarse y los territorios entre unos y otros estar separados. Sin embargo, Donaldson y Kymlicka no están de acuerdo con la idea de romper toda interacción humano-animal:

It is simply not tenable for ART [Animal Rights Theory] to assume that humans can inhabit a separate realm from other animals in which interaction, and therefore potential conflict, could largely be eliminated. Ongoing interaction is inevitable, and this reality must lie at the centre of a theory of animal rights, not be swept to the periphery. (2011: 8)

Estoy de acuerdo con esta perspectiva ya que, como bien indican, la interacción puede ser positiva en las condiciones adecuadas (2011: 159): los humanos tienen derecho a migrar así como lo hacen las ballenas y otros animales marinos. Siempre y cuando los humanos entiendan que también otros animales son dueños de su espacio biológico. La construcción de nuevos espacios de libertad puede dar lugar a nuevos espacios que no requieran la separación entre humanos y animales. A día de hoy existen mecanismos de monitorización de ballenas para que no sucedan colisiones entre los animales y los barcos cargueros. Los autores consideran beneficioso que se implementen este tipo de mecanismos, ya que demuestran un esfuerzo humano para ayudar en la coexistencia con los animales salvajes (2011: 89).

Además, esta consideración no aplica a otros tipos de animales, como por ejemplo aquellos cuya existencia depende de su asociación con los humanos, los llamados animales liminales –ardillas en parques urbanos, zorros en zonas periféricas, ratas en las ciudades, entre otros – y los animales que han perdido su espacio en el mundo a través de la domesticación – las mascotas y los animales considerados de granja, por ejemplo. Para estos animales, Donaldson y Kimlika consideran que es necesario crear nuevas relaciones que cumplan con las normas de la justicia (2011: 63), apostando por considerar a los animales como migrantes – animales liminales – y ciudadanos – animales domésticos. La aplicación en el mundo real de esta teoría implicaría el uso de mediadores para entender las necesidades y preferencias de los animales y salvaguardar sus intereses en la comunidad. Todos estos aspectos no se tratan en *Lagoon*, donde solo los animales marinos parecen enfrentarse con cierto nivel de éxito a los seres humanos.

Es precisamente este motivo por el cual, tras el evento de fusión alienígena, la cooperación entre humanos aumentados y animales aumentados parece esencial para su subsistencia; el ser humano será el adversario que, al final de la novela, parece querer borrar Lagos de la faz de la Tierra a través de un ataque internacional. Para establecer un nuevo orden y conseguir la coexistencia, los humanos necesitarán de la comunicación para promover el cambio social. A su vez, la soberanía animal debe ser cooperativa: los animales deben establecer unas bases para la convivencia con otros seres vivos, incluyendo los humanos.

Lamentablemente, *Lagoon* no aporta evidencias comunicativas relevantes entre animales y humanos. A pesar de su capacidad para comunicarse telepáticamente, ni humanos ni animales inician un contacto significativo. Desde el punto de vista animal esto tiene sentido si consideramos su desconfianza hacia aquellos que les dañan y dañan su entorno. El pez espada es el único animal en la novela que se comunica directamente con los humanos protagonistas y su intercambio no es amistoso, ya que el pez espada muestra una conciencia ecológica que resiente el impacto humano sobre el entorno. Su reivindicación se fundamenta en las actitudes de los protagonistas humanos de la novela, ya que Abu se refiere así a su conversación: “It spoke like a member of that group

Greenpeace!” (2014: 262). Todos los personajes se ríen de esta interacción pero no se plantean sus connotaciones, aunque entienden que no son bienvenidos en el territorio de los animales marinos: “‘It’s the people of the waters,’ Ayodele said. ‘They are tired of boats and human beings’” (240). Esto también se evidencia en otro párrafo en el que Adu reflexiona sobre la situación: “Why? What had they done? He knew the answer. He, Adaora, Anthony – everyone else – they were human. They didn’t belong here in the deep. So they would die here and it would be right. Best to leave these waters to the ocean animals, and the aliens” (Okorafor 2014: 245). Vint considera que aquellos que tienen el poder solo ofrecen estatus a aquellos que se perciben como iguales (2007: 94). El proceso de *uplifting* implica que animales y humanos tienen poderes equiparables. Los animales marinos defienden su territorio actuando de forma humana, atacando a aquellos que quieren dominarlos. La tierra y el océano se convierten en naciones en guerra pero los humanos siguen sin percibir a las criaturas marinas como iguales. Solamente el miedo que les producen estos nuevos animales aumentados hace que se mantengan apartados.

A pesar de que el transhumanismo y el *uplifting* parece separar todavía más a humanos y animales, creando nuevas y separadas identidades, la novela muestra una evolución positiva dentro de las narrativas que utilizan estos motivos. Una de las características más innovadoras en relación a otras obras como la serie de novelas del universo *Uplift* de David Brin (1980-1998) o la ya mencionada *Bête* (2014) de Adam Roberts, es que la tecnología es equalizadora en *Lagoon*. Tanto los humanos como los animales transformados se exponen a los mismos peligros basados en el rechazo de su alteridad. En la ficción especulativa moderna encontramos por primera vez el cuestionamiento de la división entre humano animal, planteándose un cambio en la forma ética de tratar a otros sujetos. Como Armstrong argumenta: “today, living inexpertly with animals and our own animality amidst the ruins of modernity, we are especially in need of narratives that attempt translation between the animals we are and the animals we aren’t” (2008: 225). El ser humano necesita admitir que forma parte del mundo animal, considerando que poseer unas habilidades diferentes no hace que una especie sea superior a otra, sino simplemente única a su manera. Demello ofrece una esperanza de cambio al

apuntar que la división humano-animal no es universal, sino que depende de la cultura y de la historia y es, por tanto, variable (2010: 33). El ser humano tiene el poder de alterar esta división de forma que beneficie a todas las criaturas, lo cual se ajusta precisamente a lo que *Lagoon* explora.

Humanos y animales han aceptado la oportunidad de mejorar sus vidas e independizarse de aquello que los oprime: en el caso de los humanos aumentados, ellos se han desprendido de sus prejuicios y han ganado una conexión mental que refuerza su sentido de comunidad. Tanto ellos como los animales se han independizado del ser humano pasado, aquel que no logra lidiar con situaciones que exigen tratar al Otro como igual. Considero que este es un mensaje importante en la novela, ya que ofrece una visión de alteridad desde el punto de vista imparcial de un alienígena – un ser que, debido a su base tecnológica, podría considerarse artificial – y visibiliza los conflictos comunicativos que problematizan la inclusión del Otro como un sujeto moral. Braidotti considera que estas narrativas poseen beneficios potenciales: “[C]onsidering new ways of coexisting with animals in science fiction could help build new perspectives that do not deny our common past history but that can transform the possibilities for the present” (2013b: 268). Comparto su opinión en tanto que *Lagoon* ofrece a los lectores la oportunidad de cuestionar su punto de vista en relación a otras criaturas, algo que puede incitar a su curiosidad por explorar los estudios que ofrecen los HAS.

3.3.1.2. Nuevo materialismo y animismo en *Lagoon*

En *Lagoon* se da una intrusión del mundo espiritual en el mundo material, ya que los espíritus se materializan y se funden con la materia inorgánica, “despertando” en un giro animista y a la materialista que muestra que lo cultural y lo material no están tan alejados.

Harry Garuba habla del animismo con cautela, ya que considera que este término va asociado a un bagaje conceptual importante (2003: 266). De forma sencilla pero iluminadora, Garuba considera el animismo como un término paraguas para referirse a la

práctica de reencantar el mundo continuamente (*continually re-enchanting the world*). Es decir, para Garuba, el animismo puede considerarse una creencia en los seres, tanto animados como inanimados, desde un árbol a una piedra, un río o un pájaro, como vehículos de los seres espirituales: “the objects are the physical and material manifestations of the gods and spirits.” (267). En este sentido la naturaleza posee un significado natural que coexiste con el cultural, lo material se espiritualiza (284).

Para Rahn, la llegada alienígena da vida a los espíritus para presentar la necesidad de diversidad en el mundo en relación a las figuras religiosas (2019: 93). Además de Udié Okwanka hay otros espíritus que despiertan a la llamada alienígena en diversas formas. Además, y como contrapunto de los espíritus africanos, Okorafor también presenta el cristianismo como resistencia al cambio a través de los personajes del Padre Oke y Chris, el marido de Adaora. Chris, el marido de Adaora, es un ejemplo de lo que la fe ciega puede implicar cuando no se cuestionan sus métodos. Reticente a los alienígenas desde un inicio y patriarcal en su relación con Adaora, Chris obtiene otra oportunidad para cambiar cuando, en su intento por salir de Lagos, se encuentra con la nueva realidad de la ciudad.

No matter Chris’s religious beliefs, even *he* knew that no one spoke directly with Ijele and lived. Not even one of . . . *them*. Still, he stepped aside and let the black-skinned man into his home. After that another seven aliens came. What was attracting them to his mother’s house and why, he did not know. But something deep in him had broken open, leaving him warm and curious. He wanted to be a part of whatever was happening. (Okorafor 2014: 283)

Chris se refiere aquí a otro de los espíritus que toma forma material: la mascarada yoruba Ijele. Este se fusiona con uno de los alienígenas para frenar las fechorías de *Papa Legba*, espíritu embaucador y dios del lenguaje, que en la novela toma la forma de un estafador 419 en un ciber-café de Lagos. Los espíritus son esenciales en la misión alienígena, ya que su despertar se traduce en una cooperación en la cual pretenden llevar Nigeria hacia la transformación.

En cuanto al padre Oke, más preocupado por los bienes materiales que por el mundo espiritual, su destino simboliza lo que, a mi parecer, es una crítica de Okorafor hacia el proceso evangelizador que acompañaba la colonización del continente, una imposición encubierta de los valores occidentales a través de la cual los sujetos colonizados no solo perdían su identidad cultural sino que eran enseñados a rechazarla. Según Ahamad Faosiy Ogunbado, el proceso “civilizador” de Nigeria durante la colonización portuguesa pudo deberse al interés de los europeos por convertir a sus colonizados en buenos clientes (2012: 53). Aquellos aspectos positivos que podrían extraerse del proceso colonizador, como la creación de escuelas o infraestructuras de transporte, encubrían en realidad los intereses de los europeos – primero portugueses y más adelante británicos – quienes eran los mayores beneficiados. Con los ejemplos anteriormente citados, los colonizadores se beneficiaban de las escuelas al imponer el alfabeto romano frente al alfabeto arábico *ajami* y al adoctrinar a los estudiantes centrándose en el estudio de la espiritualidad. En cuanto a la mejora del transporte, el interés de los colonos era obtener un mejor acceso a las materias primas para el transporte en las localidades (Ogunbado 2012: 55). En cuanto a la imposición religiosa, Ogunbado considera que los misionarios no actuaban por fe, sino para conseguir la hegemonía.

Colonialism brought negative impacts into the existing religions through the introduction of new religion (Christianity), both Yoruba traditional religion personnel and Muslim felt threatened. Missionaries were converting many traditionalists and Muslims into the new religion, while these actions caused havoc among the followers of the same religion. Yoruba rulers who were the custodian of the traditional religion and Muslim clergies did not fold their arms and allowed their religion respectively to be castrated. They put efforts to resist the conversion. However, both the Colonialists and Missionaries worked together to subdue the existing religions. This could be inferred in the Fafunwa’s statement. (2002:71). “The missionaries depended on the Europeans for help to in keeping the rebellious African Chiefs in their place, while the European authorities hoped to conquer by

religious persuasion what they failed to achieve by force of arm.” (Ogunbado 2012: 54)

La novela muestra la opinión de Adaora hacia el sacerdote, la cual evidencia este sentimiento de falsedad religiosa: “If there was one thing she knew about Father Oke, it was that he was a smooth-talking predator. She couldn’t keep him from her husband, but she would keep him from her children . . . and Ayodele” (Okorafor 2014: 43). Cuando Oke conoce a Ayodele le pregunta si es una bruja y se ofrece a ayudarla a controlar su maldad. Esto responde, según Okorafor, a la creencia de ciertas sectas evangélicas cristianas en Nigeria, las cuales consideran que muchos de los problemas en el mundo se deben al poder de las brujas, las más poderosas siendo las brujas marinas. (Okorafor 2014: 297). En cuanto Ayodele se transforma, Oke se da cuenta del potencial alienígena y quiere utilizarlo en su propio beneficio. Cuando muchos ciudadanos de Lagos acuden al encuentro de Oke buscando respuestas, este se aprovecha de su credibilidad para animarlos a ir en busca de Ayodele, sin embargo, la multitud diversa que también va al encuentro de Ayodele se rebela contra Oke y lo que representa: el miedo a la diversidad y al cambio, el rechazo a la alteridad y su individualismo al aceptar dinero de personas sin recursos. El encuentro final del Padre Oke con uno de los espíritus africanos, Mami Wata, termina con la falsa moral cristiana que el Padre Oke predica y le hace reconsiderar sus valores, pero es lógico asumir que el espíritu no le perdona el daño provocado en la comunidad:

Many things happened to Father Oke at once. He felt his heart break. Why had he slapped that woman so hard yesterday morning? Why had he slapped her at all? Twice in one night he had met a woman who was not really a woman. The first had been from outer space. This second was from the earth’s water. For the first time in his life, Father Oke truly realized that he lived in a glass palace, while others around him lived in a ghetto. He gave up. Father Oke gave in. They left the Glass House, crossing the empty street. They were heading toward the beach. No one ever saw Father Oke again. (Okorafor 2014: 235)

La verdadera esencia cultural de Nigeria, su espiritualidad, desbanca la colonización religiosa y patriarcado predicados de Oke.

Considero justicia poética que Oke termine rindiéndose ante la “bruja marina” Mami Wata, una diosa pan-africana de las aguas que, en representaciones antiguas, toma forma parte humana y parte animal, normalmente exhibiendo una cola de sirena (Marquis 2020: 404). El religioso solo es capaz de reflexionar sobre sus acciones a través de la bruja marina. Según Moira Marquis, el poder de Mami Wata se ha representado históricamente en diversas creencias, siendo su creación el resultado de la colonización portuguesa, a través de la cual se muestra en varias formas: desde un espíritu indígena del agua hasta una santa católica y musulmana o incluso una sirena europea. Esta pluralidad hace de Mami Wata una excelente elección en *Lagoon* para representar la mutabilidad y el cambio (Marquis 2020: 405-6). En un punto de la novela, Adaora la bióloga marina también se muestra como encarnación de esta deidad. Adaora les cuenta a Agu y Anthony cómo nació con características propias de un ser acuático: “I was born with webbed feet and hands [...] and my legs were joined together by flesh” (Okorafor 2014: 151). Además, Adaora supo nadar desde el primer momento en que tocó el agua, y el mar siempre le fascinó, motivo por el cual es bióloga marina. Marquis argumenta la decisión de Okorafor de otorgar una identidad mutable y espiritual a su protagonista como ejemplo de una hibridación que, al ser aceptada por Adaora, conecta su humanidad con la alteridad, el pasado con el presente y el futuro (2020: 408).

En *Lagoon* también encontramos a un personaje híbrido, mitad espíritu y mitad materia inorgánica, el cual se ve afectado por el cambio alienígena: este es la autopista de Lagos-Benin, la cual Okorafor nombra “el coleccionista de huesos” (*the Bone Collector*). Según Pundt, este nombre se refiere a la gran cantidad de accidentes mortales sufridos en esa vía a lo largo de los años (2018: 179). En palabras de Judith Rahn, darle voz a la autopista evidencia la brutal venganza que este ser ejerce sobre los seres humanos:

Understanding the logic behind the horrific accidents by portraying the road as an actor that has suffered makes the cruelty of its actions if not ethically laudable, then at least psychologically relatable. [...] The animated spirituality of the road implies

the deep entanglement of the spiritual-mythological and the techno-focused presence of human civilization. Although the ancient spirituality of the “road monster” (L, 201) is at odds with the efficient expertise of private and public transportation, the Nigerian lack of maintenance of the roads and simultaneous need for reliable means of transportation create a vacuum that Okorafor skilfully intersects with the spirit monster of the roads. Alien intervention alone can appease the monstrous Expressway and only in the symbiosis of the alien, animal, and human life can the earth be made a habitable place. (Rahn 2019: 94)

Es necesario el sacrificio de uno de los alienígenas para mantener el espíritu de *Bone Collector* apaciguado, incorporando la tecnología a la espiritualidad, para que la autopista deje de ser un objeto tradicional. En este sentido, podría decirse que *Lagoon* responde al nuevo materialismo en tanto que la materia inorgánica cobra agencia y se combina con la fuerza alienígena de igual forma que los seres vivos. Todos los habitantes de Lagos están interconectados y “enredados” (*enmeshed*) en su progreso hacia una nueva realidad que se traduce en posthumanidad, descentralizando la experiencia humana y poniendo de relieve otras materialidades.

Al final de la novela el lector descubre que el narrador omnisciente a lo largo del relato es Udide Okwanka, la gran araña. Para Judith Rahn, Udide se encuentra entre el folklore humano y la subjetividad animal (Rahn 2019: 88), con lo cual es un ejemplo perfecto de hibridación para narrar la alteridad que se refleja en *Lagoon*, difuminando los límites entre los elementos espirituales, el mundo material y la ciencia ficción. En este último aspecto, la narración de Udide ayuda al lector a considerar una lectura no-antropocéntrica y a descentralizar la perspectiva occidental de las narrativas de ciencia ficción. A su vez, Udide Okwanka podría equipararse a la ya mencionada araña Pimoa Chthulu, la cual ejemplifica para Donna Haraway la interconexión de materia orgánica e inorgánica, el mundo espiritual y el material. Udide Okwanka, como Pimoa Chthulu, anuncia el fin del individualismo al “entretrejer” (*entangle*) la realidad de la llegada alienígena, la simbiosis que la acompaña para todos los seres que así lo prefieran y la espiritualidad de los dioses y criaturas en Nigeria.

3.3.2. *LaGuardia*: el esfuerzo futurista y la continuación del proyecto de ciudadanía universal

A pesar de que *LaGuardia* no tiene la misma extensión ni complejidad que el resto de narrativas analizadas en este capítulo, es importante incluirla, ya que – como se menciona anteriormente – es una narrativa puente entre los eventos de *Lagoon*, que son parte del pasado en esta novela, como el futuro que representa la trilogía *Binti*. La trama es sencilla pero nos permite visualizar que los eventos acontecidos en *Lagoon* acabaron de forma más positiva que la que cabría esperar dado el final abierto e incierto de la novela. La protagonista Future, nacida en Estados Unidos pero asentada en Nigeria, escapa desde África en un vuelo a Nueva York, embarazada y sin darle explicaciones a su pareja, Citizen. En su llegada a LaGuardia, Future ya se encuentra con seres humanos que se sorprenden de sus largas rastas, una niña le estira del pelo y un *hípster* le saca una foto con el teléfono móvil. En las viñetas, Future llama más la atención que los extraterrestres tentaculados, antropoides o de forma indefinible a su alrededor, lo cual recuerda al lector que la experiencia de alteridad no solo ocurre en otros seres, sino que muchos humanos también la viven. En el control de seguridad, Future debe pasar un interrogatorio exhaustivo por el hecho de llegar de Nigeria, ya que alienígenas de diversos planetas se han afincado allí tras el primer contacto en *Lagoon*. De hecho, Future es doctora y especialista en alienígenas vegetales, con lo cual la novela gráfica refleja que los extraterrestres llevan suficiente tiempo en la Tierra como para tener servicios esenciales. Future reflexiona sobre su decisión de dejar América años atrás por la cultura del miedo que considera nubla las mentes de los estadounidenses. Aun así, el racismo y el miedo en su entrada a Estados Unidos hacen que el alien vegetal al cual ayuda a inmigrar ilegalmente no sea detectado por la seguridad aeroportuaria, más preocupados en “lo habitual” (Okorafor 2019a: n.p.). Más tarde el relato explica que los alienígenas vegetales son rechazados por otros alienígenas porque pertenecen a una casta “floral” – realizan un proceso de floración que los distingue. A partir de la incompreensión con otros alienígenas, los países terrestres tampoco quieren ayudarles y no pueden conseguir visados, su especie

siendo masacrada hasta el punto en que solo queda ese individuo al que Future ayuda, el cual se llama Let me Live. “It’s genocide” argumenta el alienígena. Esto parece ejemplificar una limpieza étnica, la cual a día de hoy carece de definición exacta según las Naciones Unidas (2021), pero que en el contexto social actual puede considerarse un intento violento de conseguir la homogeneidad étnica en un territorio. Según la página web de *scholarblogs*, la teoría de *rational choice* intenta explicar los motivos de la limpieza étnica, centrándose en el miedo de un grupo étnico hacia otro grupo que podría amenazar su existencia o seguridad, pero en muchas ocasiones justificándose en las diferencias religiosas o culturales. El miedo a la diferencia y al Otro aparece nuevamente como objeto de violencia.

La prohibición de entrada en Estados Unidos no solo afecta a los alienígenas sino también a los países que consideran estar de su parte. Esto se puede leer como reflejo de las políticas migratorias del presidente norteamericano Donald Trump desde 2017, año en el cual firmó una orden ejecutiva prohibiendo ingresar en los Estados Unidos a personas de seis países mayoritariamente musulmanes. Según Amnistía Internacional (2020), “The order demonises the vulnerable – those who have fled torturers, warlords and dictators – and those who simply want to be with their families. It is essentially a licence to discriminate, disguised as a ‘national security measure’”. *Laguardia* refleja esta discriminación de ciudadanos terrícolas y extraterrestres por cuestiones de etnicidad. La abuela de Future, Nne, es abogada de inmigración y ambas vuelven al aeropuerto para ayudar a cuatro viajeros de Sudán que están retenidos allí. Los sudaneses, estudiantes universitarios, se quejan de no tener conexiones alienígenas, pero Nne les explica que su retención no se debe a la cuestión alienígena sino a un miedo todavía sin resolver, el del racismo sistémico. También se muestra una sociedad estadounidense dividida y las protestas de ambos bandos se recrudecen: aquellos a favor de la prohibición de viaje y aquellos que quieren los mismos derechos para todos. Future tiene un interés particular en este asunto, ya que Letme Live le explica cómo, a partir de sus esporas, propagó su ADN sin quererlo a través de un corte en el brazo de Citizen, su pareja, y de allí llegó hasta el feto de Future. La criatura híbrida que Future porta en su vientre también será

perseguida. Para dar a luz a su bebé, Future debe comer un brote de la planta alienígena, quien sugiere llamar al niño Future Citizen Live para que lleve un nombre por cada uno de sus progenitores. Además, el nombre es significativo por su significado: futuro ciudadano vive. Tras el nacimiento del bebé, las viñetas presentan a Citizen con brotes verdes saliendo de su barba y a Future con las raíces de sus rastas de color verde, y al final de la novela gráfica todo su pelo se ha vuelto de este color. La conexión mental con Letme es tal que, al final del relato, su muerte despierta a Citizen y a Future. El alienígena muere en paz, ya que el pequeño Future Citizen Live ha encontrado más seres de su especie y estos han viajado a salvo para despedirse de Letme y, con ello, se han salvado de la masacre. De nuevo encontramos un relato de Okorafor que incita al lector a pensar en las políticas migratorias actuales y que ofrece una alternativa optimista hacia el cambio a través de la inclusión y de la percepción de la alteridad como parte intrínseca de uno mismo.

3.4. La trilogía *Binti*: la culminación de un esfuerzo/proyecto optimista

Binti Ekeopara Zuzu Dambu Kaipka de Namib – Binti – es una mujer africana de 17 años, la primera persona de etnia himba a la que se le ofrece una beca para estudiar en la Universidad de Oomza, ubicada en un planeta muy alejado de la Tierra y de su hogar en Namibia. Binti, como su madre, es muy buena en matemáticas hasta el punto de saber realizar *treeing* (podría traducirse como trepar por las ramas de un árbol) y entrar en estado de relajación absoluta a través de las ecuaciones matemáticas que le permite pensar con más claridad. Como su padre, Binti es una maestra armonizadora (*master harmonizer*) lo cual se traduce en su habilidad para resolver conflictos y hacer que aquellos a su alrededor mantengan un espíritu de concordia. La protagonista es por tanto un ser humano con capacidades que pueden considerarse sobrehumanas, pero que son comunes al resto de personas a su alrededor, quienes también poseen cualidades diversas que, por tanto, sitúan al ser humano en estas novelas más allá de la humanidad.

Binti subvierte todas las expectativas familiares y sociales para los himba al aceptar la beca para la universidad: mantener el negocio familiar, casarse y tener hijos. Ella decide perseguir su sueño de una educación en Oomza, pero su viaje se transforma en una aventura épica repleta de caos, trauma y redención, donde descubre sus orígenes y obtiene diversas simbiosis que hacen de Binti una persona híbrida. Así como Binti se resiste a las convenciones sociales y de género cuando parte hacia Oomza, su historia también subvierte activamente las expectativas del género literario. Como menciona Jessica Langer en *Postcolonialism and Science Fiction*, la hibridación es tan común que se ha convertido en un cliché (2011: 107). Sin embargo, Okorafor se aleja en su trilogía de las aterradoras concepciones sobre el híbrido: la extraña naturaleza dual del ser que es como nosotros y distinto al mismo tiempo. Patricia Kerslake establece la diferencia entre el postcolonialismo y las lecturas de alteridad de la ciencia ficción en su libro *Science Fiction and Empire*. Para Kerslake, la alteridad se basa en el hecho de que la teoría postcolonial abraza la otredad porque permite la hibridación, mientras que la ciencia ficción necesita aún marginar al Otro para preservar la autoidentificación humana (2007: 8). Sin embargo, Okorafor rompe los límites de tal consideración al aceptar y abrazar la otredad no antropomorfizada en el Otro de ciencia ficción, permitiendo la autoidentificación humana con el ser extraterrestre.

El hecho de que Okorafor se muestre tan optimista respecto a los beneficios de la hibridación no significa que sus obras posteriores sean igual de optimistas, como ejemplo ya vimos la temática desalentadora de *Remote Control*. A mi parecer Binti debería considerarse como la culminación de un proyecto que se inició en *Lagoon* y cuya representación de la diversidad supone una oda a la igualdad y a la aceptación del Otro como si se tratase de aceptarse uno mismo. Okorafor muestra en *Binti* un ejemplo exitoso de coexistencia entre identidades muy diversas, con propósitos e inclinaciones muy diferentes pero un interés común por la educación y el entendimiento reflejados en la multiculturalidad universal de la Universidad Oomza. A lo largo de este capítulo analizaré cómo Okorafor da forma a la sociedad futura ideal centrada en la tecnología, la diversidad

y el conocimiento, así como el tratamiento de la alteridad a partir de las distintas interacciones de Binti con otros seres y las transformaciones a las que se enfrenta.

3.4.1. Ecofuturismo y solarpunk en *Binti*

El término “ecofuturismo” fue acuñado alrededor de 2015 por la artista, arquitecta y profesora universitaria Pinar Yoldas para describir el interés por relacionar su creación artística de los últimos años de carácter ecológico y su pasión por la tecnología expresada en el futurismo europeo del siglo XX (Oberin 2018: n.p.). Yoldas, quien trabaja en temas de tecno-feminismo, activismo ecológico y futurismo crítico, examina el impacto de la inteligencia artificial en la sociedad y la formación de nuevos ecosistemas, entre otros, apartándose de la tendencia actual del arte “cli-fi” (*climate change*) que muestra la muerte de los ecosistemas a partir de los efectos humanos. En contraposición, Yoldas define el ecofuturismo como punto de partida para una postnaturaleza que se adapta y evoluciona en respuesta a la interferencia humana (Mauk 2015: n.p.). El ecofuturismo es por tanto un término nuevo y, como tal, todavía en desarrollo y usado de forma infrecuente. El término se ha utilizado básicamente en relación a las artes, mayormente visuales, pero también puede aplicarse la literatura. De forma simple, podemos considerar que el ecofuturismo se refiere a una cualidad que se encuentra en aquellas obras que muestran futuros potenciales, donde la ecología se mezcla con la tecnología y la sociedad coopera para subvertir la crisis ecológica. En otras palabras, la literatura ecofuturista designaría una potencial utopía ecológica futurista conseguida a partir de la tecnología y, de forma más importante, del cambio social. Este tipo de ficción especulativa presenta el mejor resultado posible para salir de la crisis medioambiental del mismo modo que las utopías literarias han presentado a lo largo de la historia lo mejor de las sociedades. Es por esto que el término “ecotopía” también se ha utilizado para designar estas narrativas futuristas, aunque originalmente se trata del ya mencionado título de la novela de Ernest Callenbach, publicada en 1975 y ambientada en 1999.

Las narrativas ecofuturistas actuales son en parte utópicas, ya que presentan espacios en los que la naturaleza es parte intrínseca del avance social y tecnológico y todas las criaturas – seres humanos, extraterrestres y demás – son parte de esta naturaleza. Sin embargo, considero que el término “ecofuturista” define mejor este tipo de narrativas ya que no necesariamente pretenden idealizar el futuro que presentan sino mostrar un proyecto de trabajo que permite alcanzar un futuro no exento de problemas raciales, de género y clase social, pero centrado en la cooperación para eliminar la desigualdad. Ejemplos de ecofuturismo se encuentran en los relatos de Okorafor pero también de N.K. Jemisin, Adrian Tchaikovsky y – antes que todos ellos – Octavia Butler. La obra de Tchaikovsky es particularmente relevante en este sentido ya que, a pesar de presentar sociedades tecnológicamente avanzadas y libres de la amenaza ambiental, el autor tiñe de pesimismo sus novelas al mantener una visión negativa de la naturaleza humana por la cual todo lo conseguido a través de la cooperación se ve empañado en la indiferencia humana hacia el planeta y otros seres, terrícolas o extraterrestres.

Un término que podemos considerar paralelo al ecofuturismo es el de solarpunk. Algunas obras de Nnedi Okorafor se consideran solarpunk, a pesar de que ella no está familiarizada con el término (Okorafor 2021). El solarpunk es un subgénero de la ciencia ficción que explora un tipo de literatura medioambiental que representa la interferencia de la humanidad en la naturaleza y, como consecuencia, refleja la creación de una nueva naturaleza – postnaturaleza – asociada a un Nuevo ser humano – el posthumano. En *Binti* vemos cómo la nave espacial con la que Binti viaja a la universidad, New Fish ejemplifica la simbiosis entre naturaleza y tecnología:

Third Fish was a Miri 12, a type of ship closely related to a shrimp. Miri 12s were stable calm creatures with natural exoskeletons that could withstand the harshness of space. They were genetically enhanced to grow three breathing chambers within their bodies. Scientists planted rapidly growing plants within these three enormous rooms that not only produced oxygen from the CO₂ directed in from other parts of the ship, but also absorbed benzene, formaldehyde, and trichloroethylene. (Okorafor 2019b: 8)

Los Miri 12 son seres complejos que albergan vegetación y cuya motivación parece encontrarse en su gusto por viajar, motivo por el cual mantienen una simbiosis con otros seres y con beneficio mutuo. Además, pronto se revela que los Miri 12 tienen un proceso de gestación similar al de los mamíferos, ya que Third Fish es una hembra y está embarazada cuando realiza el trayecto desde la Tierra hasta Oomza.

También los *meduse* son un ejemplo de hibridación orgánica y tecnológica, como narra la propia Binti: “These people had deep active technology built into the walls and many of them had it running within their very bodies. Some of them were walking astrolabes, it was part of their biology” (Okorafor 2019b: 36). Más adelante, también Binti descubrirá su hibridación tecnológica, con lo cual ella, al igual que Third Fish y Okwu es un “post-sujeto”, en su caso, una mujer himba posthumana.

Así como *Lagoon* es un ejemplo de petroficción donde la llegada alienígena es capaz de limpiar los océanos de los contaminantes generados por la industria, *Binti* – ubicada en el mismo universo pero futurista – ofrece escasas referencias al medio ambiente más allá de la simbiosis tecnológica. El lector no sabe si se ha mantenido la limpieza oceánica, o si se ha detenido la extracción de combustible de forma permanente. *Binti* se presenta como un future lejano y esta ausencia de la naturaleza terrestre puede deberse a una decisión intencional de la autora por reflejar la superación de dichos problemas en nuestro planeta, pero también puede atribuirse a la centralidad temática basada en la búsqueda identitaria en esta trilogía.

El solarpunk parece florecer especialmente entre los artistas de ascendencia nigeriana: Daniel Obasi, director, estilista y fotógrafo afincado en Lagos presenta conceptos afrocéntricos en su obra visual; el también artista visual y arquitecto nigeriano-americano Olalekan Jeyifous se inspira, según su biografía, en el afrofuturismo y el ecofuturismo, creando collages de su visión de un Brooklyn futuro. Allison Janae Hamilton también trabaja visualmente y sus fotografías, videos y esculturas exploran las relaciones sociales en este momento de cambio climático. Serena Ulibarri considera que, al contrario de lo que sucede en el arte visual, la literatura de solarpunk es todavía escasa, pero la mayoría de relatos presentan características cohesivas, una de las principales

siendo la presentación de sociedades autosuficientes a partir de las energías renovables.

Sin embargo, no todos lo hacen de una forma positiva:

Because renewable energy has become so politicized in the United States, Americans tend to associate it with liberalism and left-wing ideology—the very idea of a world run primarily on renewables is often dismissed as idealistic and utopian. Brazil is actually one of the world’s leaders in renewable energy, with 76% of the country’s energy in 2017 coming from wind, solar, and hydropower. Brazil’s political landscape, however, is certainly not a liberal utopia. Far (very far) from it. Some of these stories reflect that dynamic and defy the notion that sustainable = utopian. (Ulibarri 2018: n.p.)

Ya que el solarpunk sigue centrándose en la experiencia humana – a pesar de acoger otras realidades – es probable considerando la historia de la humanidad que sus relatos nunca sean perfectos ni exentos de conflicto, como comentábamos en el caso de los relatos de Adrian Tchaikovsky. La ficción especulativa se asocia al solarpunk presentando escenarios potenciales donde el fin de la naturaleza da lugar a su resurgimiento y transformación, pero la naturaleza humana se representa de forma abierta al cambio pero con dificultades para superar sus propias limitaciones.

Como otros términos recientes⁸, el solarpunk nació en internet a partir de diversas fuentes independientes. En 2008, la página web “The Republic of Bees” sugirió este término como subgénero paralelo al steampunk, por su relación tecnológica y distinta temporalidad – el steampunk se ubica en la época Victoriana. Según Ulibarri, el término surgió a la vez que otros tantos términos similares, entre ellos el ecopunk, hopepunk, brightpunk, eco-fabulismo y eco-especulación (2018: n.p.). La terminología se asocia evidentemente a otros movimientos “punk”, el más conocido siendo el subgénero ciberpunk; sin embargo, mientras que el ciberpunk imagina un futuro donde la evolución tecnológica ha creado nuevos problemas para la humanidad, el solarpunk es más esperanzadora en tanto que la tecnología ofrece soluciones a algunos de los problemas

⁸ El subgénero de ciencia ficción *New Weird* fue fruto de una colaboración online entre varios autores y editores, entre los cuales destaca China Mieville.

ecológicos más apremiantes. La mayor diferencia entre el solarpunk y otros subgéneros de la misma corriente especulativa radica en la representación positiva de la humanidad, su capacidad de cooperación y potencial para adquirir la igualdad. En 2014, la red social Tumblr le otorgó categoría de subgénero al término solarpunk, englobando el resto de terminologías y destacando como característica común para estos textos la interacción de las comunidades y el medio ambiente.

Según Phoebe Wagner y Brontë Christopher Wieland, editores de la antología *Sunvault: Stories of Solarpunk & Eco-Speculation* (2017), la actitud solarpunk se inspira en respuesta al pensamiento y la creación socio-ambientales, en lugar de centrarse en la supervivencia en un mundo en decadencia como sucede en otros subgéneros “-punk”. Solarpunk se basa en los esfuerzos de la comunidad, en su cooperación y no en el poder de individuos concretos con habilidades específicas. Aunque que la ausencia de individualismo podría considerarse contradictoria si lo aplicamos a las obras de Okorafor – sus protagonistas son pioneras en abrazar el cambio y responsables de llevarlo a sus comunidades – considero imprescindible destacar que sus heroínas facilitan el cambio, normalmente apoyadas en aliados – humanos y/o no-humanos – pero no lo motivan: solamente responden a una realidad preexistente abriendo camino para que otros sujetos puedan seguir sus mismos pasos.

Existen una serie de características reunidas sobre solarpunk en el blog “hopes and fears” creado por un movimiento de escritores de ciencia ficción. Estos afirman que el solarpunk responde al Antropoceno, proponiendo que los humanos pueden aprender a vivir en armonía con el planeta. Además consideran que el “solar” en solarpunk describe su accesibilidad para todos aquellos seres *under the sun* (bajo el sol), con lo cual se aleja del antropocentrismo y da la bienvenida a la alteridad. Algunos autores incluidos en el movimiento solarpunk incluyen, además de Okorafor y Butler, a autores tales como Frank Herber, Aldous Huxley y Ursula K. Le Guin, además del ya mencionado Callenbach. Considero que la trilogía *Binti* encaja en el perfil de los relatos solarpunk, por su representación sostenible del transporte espacial, del uso tecnológico como parte intrínseca del individuo y por la ausencia de referencias a problemas medioambientales.

Andrew Dincher explica en *On the Origins of Solarpunk* que este nuevo movimiento en ciencia ficción examina la posibilidad de un futuro en el que los movimientos sociales y culturales emergentes – cita como ejemplos el movimiento verde y el *Black Lives Matter* – pueden fusionarse en la creación de un futuro más justo y optimista. Estos y otros ejemplos utilizados por Dincher ofrecen una perspectiva obviamente norteamericana del solarpunk y, de hecho, el movimiento tiene allí sus principales exponentes – aunque Portugal y Brasil también destacan como productores de textos solarpunk (Ulibarri es un ejemplo como autora y editora). Aun así, la conexión entre los problemas sociales, la tecnología y el medio ambiente son el eje esencial del solarpunk que considero puede extrapolarse a cualquier otro contexto. Esta es la situación en las obras analizadas en este trabajo, ya que el universo representado muestra la conexión entre los residuos coloniales – con la occidentalización de la cultura – las sociedades patriarcales o la xenofobia y los asocia al cambio ecológico, la descontaminación de los océanos, la agencia de los seres no humanos e incluso la conquista del espacio a través de naves híbridas mitad tecnológicas mitad seres vivos, como la ya mencionada Third Fish en *Binti*.

3.4.2. Binti frente a la alteridad y su identidad múltiple

El propósito de esta sección es explorar el tratamiento de la alteridad y la “pertenencia” (*belonging*) en la trilogía de novelas de Okorafor, considerando a Binti como persona híbrida que narra su alteridad en primera persona y reflexiona sobre su identidad de tal manera que sirve de espejo para ayudarnos a reflexionar sobre nuestra propia identidad y percepción de la alteridad, haciéndonos reconsiderar nuestra forma de entender diferentes realidades. Según Okorafor, Binti no se transforma en Otro sino que va más allá a partir de sus múltiples conexiones:

In a distant-future part of Africa, Binti is a mathematical genius of the Himba ethnic group. She’s been accepted into a university on another planet and she decides to

go. Carrying the blood of her people in her veins. Adorned with the teachings, ways, even the land, Binti leaves Earth. As the story progresses, she becomes not other, but more. (2019d: s.n.)

La hibridación ha sido un tema común en la ciencia ficción desde los orígenes del género, siendo de gran interés para los estudios postcoloniales y su tratamiento de la alteridad y del Otro. Normalmente considerado como una versión degradada del humano, destacando su animalidad o incluso una aberración o un monstruo, el híbrido humano-animal, o humano-alienígena podía tener características de humanidad, pero normalmente no era aceptado, al estar dividido entre una y otra especie. En la ficción especulativa, estas criaturas provenían principalmente de experimentos científicos de los cuales se destacaba su carácter antinatural a través de las relaciones entre distintas especies, consideradas tabú, o incluso por mutaciones producidas por una modernidad decadente.

Los textos de seres híbridos extraterrestres normalmente hacen que el ser híbrido se incline hacia uno de sus dos lados y pierda la perspectiva de su especie original. En vez de una simbiosis o un cambio positivo se trata de una colonización. Existen relatos en la ciencia ficción donde la hibridación alienígena es positiva, pero en gran medida se deja de explorar el sentimiento de pertenencia y la complejidad de encontrar su lugar para estas criaturas que en realidad no pertenecen ni a una especie ni a otra. Se da una exploración de los sentimientos de desarraigo en los protagonistas por un lado y de empoderamiento y libertad por el otro. En el caso de *Binti* existen dos tipos de relaciones interespecíficas: una orgánica con un ser extraterrestre y otra inorgánica a partir de tecnología extraterrestre, como en el caso de *Lagoon*. Ambas hibridaciones tienen un impacto importante en la identidad de la protagonista y las novelas tratan de su búsqueda por alcanzar un equilibrio entre sus raíces y su nueva y múltiple identidad.

En el caso de *Lagoon* se da una conexión interespecífica entre orgánico e inorgánico, pero también entre inorgánico y espiritual: los personajes tanto humanos como animales, vegetales y espirituales que se abren al cambio aumentan sus capacidades a partir de la simbiosis alienígena. En *LaGuardia*, esta conexión interespecífica se da en Citizen, Future y en su bebé – los tres seres humanos – y es completamente orgánica a la

vez que extraterrestre. En Binti existen todos estos tipos encarnados en una sola protagonista humana, Binti, cuya posthumanidad se evidencia a lo largo de la trilogía.

Durante el viaje de Binti hacia Oomza, *Third Fish* es atacada por guerreros *meduse* que asesinan a todos los tripulantes de la nave, humanos de origen *koush*.⁹ Binti logra sobrevivir gracias a su artefacto *edan*, aunque no entiende su funcionamiento. Los alienígenas *meduse* pretenden llegar a Oomza para recuperar el aguijón de su líder, un arma que es un apéndice corporal *meduse* y que le fue arrebatada por exploradores *koush* y que está expuesta en la universidad. Binti y la nave híbrida *Third Fish* quedan conectadas por esta experiencia traumática, tras la cual la protagonista dice haber dejado parte de su alma conectada a la nave:

“This interstellar traveling beast holds a part of my soul,” I whispered. “Please give her a safe delivery and may her child be heavy, strong, as adventurous as her mother and as lovely.” I wished the *Third Fish* could understand me and thus understand my thanks and I felt one of my *okuoko* twitch. As if in response, the entire ship rumbled. I gasped, grinning, delighted. (Okorafor 2019b: 128–129)

Considero que la conexión entre ambas refuerza la equalización de su sintiencia, dotando a la nave de agencia y permitiendo que más adelante sea una participante crucial en la vida de Binti.

Binti sufre una transformación genética cuando se ofrece de intermediaria entre los *meduse* y la universidad para recuperar el aguijón del líder alienígena. La “picadura” del aguijón *meduse* es esencial para que Binti entienda el lenguaje *meduse*, a pesar de que esto ocurre en contra de su voluntad. El hecho de que Binti se preste como intermediaria tiene sentido dado su naturaleza armonizadora pero considero que su papel refleja el interés de Okorafor por reivindicar la reapropiación cultural y presentar la universidad como una comunidad respetuosa frente a la multiculturalidad. Según Emily S. Davis, Okorafor presenta la capacidad de las instituciones educativas para restaurar afrentas culturales de forma justa:

⁹ Una de las etnias mayoritarias en el Namib de Binti

[Okorafor] performs deeply valuable political work by presenting, in detail, the practice and recognition of cultural and educational rights, as well as the necessary measures to restore justice when these rights have been violated. In her presentation of the Meduse's grievance to the university leadership, Binti schools us in the inadequacy of arguments based on intellectual autonomy and objective knowledge, demonstrating the harm caused by failures to acknowledge interdependence. (Davis 2020: 52)

Le petición de Binti en nombre de los meduse se realiza cuando ella ya porta ADN alienígena, con lo cual puede identificarse de forma más personal con el conflicto meduse, entendiendo el abuso que han sufrido al arrebatarles una parte corporal y queriendo empoderarles y terminar con su discriminación. El hecho de que los meduse decidan permitir que Okwu estudie en Oomza muestra su interés por aprender incluso de aquellos que no tuvieron consideración hacia su especie y dar una oportunidad al cambio a partir de la educación universitaria como base para el conocimiento descolonizador.

A lo largo de la trilogía se descubre que Binti ha adquirido características meduse tanto interna como externamente: una furia que Binti debe aprender a controlar y que proviene del espíritu guerrero alienígena y sus rastas transformadas en tentáculos luminiscentes que ondulan y se mueven según su estado de ánimo – sobre todo serpentean cuando se siente agitada y cuando la furia *meduse* se apodera de ella. Además, Binti adquiere la capacidad de comunicarse telepáticamente con los meduse, quienes poseen una “mente colmena” (*hive mind*) en el sentido de que todos los individuos son parte de un mismo todo (Okorafor 2019b: 140).

Las raíces himba de Binti son muy importantes para ella, lo cual se exterioriza en sus plegarias a los siete y principalmente en su uso de otjize, un pigmento a base de arcilla que las mujeres himba usan como cosmético para pintar sus cuerpos y cabello y que pronto descubre también sirve para curar heridas meduse. Melani Marotta sostiene que es precisamente el cabello cubierto de otjize de Binti lo que le permite mantener un apego a su cultura himba y, al mismo tiempo, es para ella una barrera entre sí misma y los demás estudiantes en Oomza, casi todos no humanos (Marotta 2018: 10). Binti se esconde detrás

de su pelo para crear una separación con aquellos que ella cree están juzgando su diferencia. La identidad de Binti adquiere nuevos niveles de complejidad con su cabello tentacular. Como sugiere Gary K. Wolfe en *The Known and the Unknown* (1979), la iconografía de la ciencia ficción presenta al Otro con una apariencia no humana para que se reconozca claramente su alteridad. Los tentáculos son uno de los elementos más distantes de la fisiología humana y por tanto se han utilizado habitualmente como recurso para representar la monstruosidad (Wolfe 1979: 184-5). El antiguo mito griego de Medusa – palabra que en griego antiguo se traduce como “guardiana” o “protectora” (World History Encyclopedia 2022) – se manifiesta cada vez que Binti se enoja, ya que sus tentáculos capilares ondulan y se mueven de forma independiente. La naturaleza de Binti no es la de una Gorgona sino, respetando el origen de la palabra, la de una guardiana y protectora de la paz, maestra de la armonía.

Las criaturas con tentáculos abundan también en la cultura popular, desde los monstruos lovecraftianos hasta la erótica japonesa, la aversión humana a la extrañeza de los cefalópodos ha representado comúnmente la máxima alteridad entre especies, reflejando los miedos humanos más profundos así como sus fantasías más oscuras. Los pulpos gigantes – y calamares gigantes – son probablemente más populares en la ficción que cualquier otra criatura marina, a excepción tal vez del tiburón. En 1851, Herman Melville describió en *Moby Dick*:

Almost forgetting for the moment all thoughts of Moby Dick, we now gazed at the most wondrous phenomenon which the secret seas have hitherto revealed to mankind. A vast pulpy mass, furlongs in length and breadth, of a glancing cream-colour, lay floating on the water, innumerable long arms radiating from its centre, and curling and twisting like a nest of anacondas, as if blindly to clutch at any hapless object within reach. No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct; but undulated there on the billows, an unearthly, formless, chance-like apparition of life. (Melville 2010: 224)

El cefalópodo gigante se describe habitualmente en la ficción como una criatura maligna y violenta, además de irracional, percepción científicamente invalidada, ya que a día de

hoy sabemos que los pulpos son criaturas muy complejas. Godfrey-Smith explica en *Other Minds: The Octopus and the Evolution of Intelligent Life* (2018) nuestra relación con estos animales:

Cephalopods are an island of mental complexity in the sea of invertebrate animals. Because our most recent common ancestor was so simple and lies so far back, cephalopods are an *independent experiment* in the evolution of large brains and complex behaviour. If we can make *contact* with cephalopods as sentient beings, it is not because of a shared history, not because of kinship, but because evolution built minds twice over. This is probably the closest we will come to meeting an intelligent alien. (Godfrey-Smith 2018: 9)

Aun así, la percepción del cefalópodo irracional se encuentra en la mayoría de narrativas de ficción, desde el relato de Julio Verne *20000 Leagues Under the Sea* (1870) hasta *The Kraken Wakes* (1953) de John Wyndham. El relato corto de H. G. Wells “The Sea Raiders” (1896) incluso inventa una nueva especie de calamar “feroz”, el *Haploteuthis ferox*. No es de extrañar que los misterios de las profundidades marinas se hayan equiparado a los misterios del espacio exterior en la ciencia ficción. Los extraterrestres de la ya mencionada *The War of the Worlds* poseen varios apéndices tentaculares:

Those who have never seen a living Martian can scarcely imagine the strange horror of its appearance. The peculiar V-shaped mouth with its pointed upper lip, the absence of brow ridges, the absence of a chin beneath the wedgelike lower lip, the incessant quivering of this mouth, the Gorgon groups of tentacles, the tumultuous breathing of the lungs in a strange atmosphere, the evident heaviness and painfulness of movement due to the greater gravitational energy of the earth—above all, the extraordinary intensity of the immense eyes—were at once vital, intense, inhuman, crippled and monstrous.” (Wells 1992: n.p.).

Los tentáculos se asocian a las criaturas extraterrestres y de otras dimensiones en muchas narrativas del siglo XX y parecen reflejar la ignorancia humana sobre su naturaleza. Eugene Thacker sostiene en su libro *Tentacles Longer than Night* (2015) que el disgusto que producen los tentáculos es un signo de la incapacidad del ser humano para apreciar o

relacionarse con lo que no es humano, salvo en términos de utilidad (Thacker 2015: n.p.). El terror gótico de H. P. Lovecraft falla al intentar describir la naturaleza incomprensible de los seres tentaculares en muchos de sus relatos. Su relato corto “Dagon” (1919) presenta el disgusto del narrador hacia la criatura hasta el punto de llevarle a la locura al encontrarse delante de un ser aparentemente indiferente a la perspectiva humana. Esta indiferencia también aparece en los relatos modernos del subgénero new weird, siendo la novela *Kraken* (2010) de China Miéville una de las más destacadas. El calamar gigante representado por Miéville no es una criatura malvada sino simplemente un ser indiferente. Okorafor también muestra esta indiferencia hacia el destino del ser humano en algunos de sus personajes tentaculados. *Lagoon* muestra el ataque de un pulpo gigante aumentado por la tecnología alienígena hacia un grupo de soldados en una balsa:

The monster was a bundle of slimy tentacles, ridged with horrible black, bony spikes. The tentacle ball tumbled and rolled on the surface of the water and then parted to reveal an enormous, gaping, pink, parrot-like beak. Adaora had to tense every part of her body to keep herself from screaming. (Okorafor 2014: 265)

A pesar de que Adaora es bióloga marina, el pulpo no encaja en sus esquemas de pensamiento y por ello, y por las nuevas capacidades destructoras del animal, sus sentimientos muestran terror. Sin embargo, cuando la alienígena Ayodele se comunica con el animal, el pulpo detiene su ataque a los humanos como consideración hacia su benefactora alienígena. Okorafor muestra cómo el Otro no tiene por qué ser irracional, sino que puede adaptarse y responder de forma distinta a su interacción con los seres humanos. El pulpo de Okorafor se asemeja al *Bathyteuthis* de Arthur C. Clarke (1940), que aparece en el relato corto “Big Game Hunt”¹⁰ siendo de los pocos ejemplos donde estos gigantes marinos solo pretenden reclamar su territorio y alejarse de los seres humanos sin necesidad de tener una intención destructiva hacia la especie humana.

Considero que los tentáculos en la trilogía *Binti* van un paso más allá ya que siguen representando el miedo a lo desconocido pero a la vez suponen una redención de las

¹⁰ Publicado por primera vez en *Adventure* como “The Reckless Ones” (octubre 1956) y recogido en *Tales from the White Hart* (1957).

criaturas con tentáculos, posibilitando que el lector interprete las experiencias de estos seres – tanto Binti como Okwu – y darle la opción de cambiar su percepción frente a otras realidades mediante la asimilación de nuevas formas de ser, aceptando la diferencia absoluta no como una disminución de la humanidad sino como vehículo para entender otras identidades igualmente importantes. Una vez comprendidas y aceptadas las diferencias con el Otro, el extraterrestre deja de serlo, lo cual nos permite considerar su existencia como parte interconectada a nosotros mismos.

A pesar de que Okwu es responsable de la experiencia traumática de Binti en su camino hacia la universidad, la asociación de Binti y Okwu se transforma en una amistad basada en la aceptación de la diferencia y del inextricable vínculo que se ha formado entre ellos y que puede ayudarles a entender su nueva naturaleza. A través de la relación entre Binti y Okwu el lector puede comprobar cómo los meduse tienen prejuicios igual que los humanos, presentan la misma ignorancia hacia el ser humano que se refleja en otras narrativas sobre criaturas tentaculares. Además, los meduse aprenden de Binti y también se ven modificados por su interacción con ella, ya que al inocularle su ADN ya forma parte de su comunidad.

La segunda ocasión en la que Binti debe aceptar su alteridad se da a partir de su encuentro con los Enyi Zinariya, la gente del desierto. Binti es Enyi Zinariya por parte de su padre, aunque no tenía conocimiento de ello porque la gente del desierto está estigmatizada en la sociedad himba, prejuiciosa de su estilo de vida, con lo cual su herencia se mantiene oculta hasta que Binti vuelve a casa desde Oomza para hacer la peregrinación que las mujeres himba realizan cuando alcanzan su mayoría de edad, un rito de iniciación que Binti pretende completar pero que al final se ve interrumpido por su decisión de seguir a los Enyi Zinariya. Mwinyi, un joven del desierto quien, como ella, es maestro armonizador y además posee la capacidad de comunicarse con los animales, acompaña a Binti hasta su abuela paterna en el desierto y esta le da la opción a Binti para activar la tecnología alienígena que la joven posee en su ADN. Binti accede y con ello adquiere nuevas capacidades que debe aprender a controlar, como la comunicación a larga distancia con otros Enyi Zinariya. Desde este punto, Binti no solo debe aprender a

controlar sus ataques de ira, atribuidos a su hibridación meduse, sino también el manejo de su tecnología corporal de herencia Enyi Zinariya. Esta tecnología proviene de una especie alienígena que aterrizó en un pasado en el planeta Tierra y que podría ser la misma especie que se presenta en *Lagoon*. Con este segundo descubrimiento sobre la herencia de Binti se revela no solo que Binti posee una hibridación racial – himba y Enyi Zinariya – que abre su mente a aceptar esta cultura hasta el momento estigmatizada, sino que también se muestra que Binti se encuentra más allá del transhumanismo, ya que la tecnología es parte de su organismo desde su concepción. Tras esta segunda modificación Binti posee además dos tipos de hibridaciones: una orgánica y otra tecnológica, lo cual refuerza una vez más su posthumanidad. Como ya se vio en el primer capítulo, autores como Soper, Lafontaine y Lawrence Buell coinciden al considerar la interconexión de biología y tecnología. En *Lagoon*, el cambio natural hacia lo postnatural se da a partir de la conexión extraterrestre y *Binti* continúa este proceso como parte de un pasado que llevó al progreso tecnológico de tal manera que la existencia de seres como los Miri 12 es común, siendo creaciones de bioingeniería que combinan la materia viva orgánica con la tecnología.

Cuando la tregua se rompe entre *meduse* y los humanos koush, Binti intenta armonizar a ambos grupos y acaba asesinada. Es entonces transportada en una nave Miri 12, hija de Third Fish: la nave New Fish dota a Binti de una tercera hibridación, al devolverle la vida a partir de la simbiosis con los microbios que contiene:

My mother said that before I was born, my chambers were seeded from her inner plants. Those plants not only produce the gases for us to breathe when we leave planets with breathable atmospheres, but they also carry bacteria, good viruses, and other microorganisms, and these microbes go on to populate every part of my body. But they populate the breathing chamber most passionately when a Miri 12 is new born like me. When your body was placed in my chamber, my microbes went to work. You are probably more microbes than human now. (cursiva en el original, Okorafor 2014: 317)

Dustin Crowley considera que la representación no humana en las novelas, desde plantas hasta microbios, va más allá de un mero trasfondo ya que hace que estos sean participantes de la narrativa eco-política de Okorafor (Crowley 2019: 238). Esto también aplica para el papel de la tierra y del agua – el otjize es mezcla de ambos – como agentes anti-anropocéntricos en la trilogía y creadores de identidad para la protagonista. Además, el hecho de que Binti sea capaz de crear otjize con el fango del planeta donde se encuentra la universidad Oomza es, según S. R. Toliver, un símbolo del renacimiento himba en un nuevo planeta (2020: 143). Binti es capaz de mantener su identidad a la par que la transforma para ajustarse a sus nuevas circunstancias.

La agencia animal también encuentra un hueco en la trilogía *Binti*, a partir de la interacción de varios animales con el joven Mwinyi, el armonizador Enyi Zinariya. En *Postcolonial Ecocriticism*, Huggan y Tiffin argumentan que el postcolonialismo ofrece una vía para teorizar sobre el lugar de los animales en relación al ser humano, ya que entre otras cuestiones se ocupa del problema de hablar en nombre del Otro (2010: 135). Mwinyi revela a Binti que desde pequeño pudo comunicarse con los animales y que la elefanta Arewhana vio esta cualidad en él y esto le salvó de morir aplastado por su manada. Mwinyi justifica la agresividad de estos animales por el trato recibido de los humanos y le cuenta cómo la elefanta le enseñó a ser armonizador. Ante esto, la protagonista reflexiona sobre las intenciones del animal:

An elephant had taught him to harmonize and instead of using it to guide current and mathematics, she'd taught him to speak to all people. The type of harmonizer one was depended on one's teacher's worldview; I rolled this realization around in my mind as I just stared at him. (Okorafor 2018: 230)

Binti considera que la elefanta podría haber dado otros usos a su interacción que tal vez podrían ser de mayor utilidad, pero el hecho de elegir enseñarle a Mwinyi la armonía a través de la comprensión del Otro refleja, en mi opinión, el interés de Okorafor por mostrar la posibilidad de cooperación entre humanos y otros seres, teniendo esperanza de cambio incluso en relaciones asociadas a la opresión, como en este caso la de los elefantes y los humanos. Los perros salvajes del desierto también cooperan con Mwinyi, a quien

deciden no atacar y guardar el campamento a cambio de comida; a pesar de no estar interesados en relacionarse con los humanos, los perros toman sus decisiones basándose en sus necesidades de alimento y no de forma aleatoria o vengativa – como ocurría en *Lagoon* hacia el ser humano en territorio salvaje. Esta voluntad cooperativa y basada en el beneficio mutuo muestra una vez más la voluntad de Okorafor por incluir socialmente a seres cuyo punto de vista ha sido históricamente marginado o directamente excluido en la literatura.

A partir de su última hibridación microbial, Binti se siente menos humana que nunca y, al volver a la universidad Oomza, sus análisis médicos le confirman lo que ya sabe: su genética humana ha quedado muy reducida al introducirse los distintos ADNs alienígenas. Ella confiesa que imagina a Okwu de género masculino, lo cual – al haber manifestado su heterosexualidad en la novela – puede dejar entrever una atracción hacia el ser que la ha transformado. No es descabellado pensar que, así como los *meduse* le han transmitido a Binti su furia guerrera, también le han podido inculcar un interés sexual por los miembros de la especie extraterrestre. La doctora de la Universidad Oomza le explica a Binti cómo los cambios de ADN van a afectarle en su día a día. Su destino va ligado a New Fish, del cual solo puede separarse unos kilómetros y también a los *meduse*, con los cuales mantiene una conexión telepática. Además, la doctora informa a Binti de que Okwu puede portar un hijo de ambos, es decir, posee la capacidad de dar a luz, y que esto pasará en algún momento (Okorafor 2018: 347), con lo cual se confirma la impresión de que la relación entre Binti y Okwu puede ser de carácter sexual. Binti rechaza con desespero la información de la doctora porque teme que su humanidad resida en la materialidad corporal. Sin embargo, Okorafor cierra la novela con la vuelta a la normalidad de Binti en la universidad, aplicándose *otzije* en su cabello tentacular y concentrándose por aprender los misterios tecnológicos de su *edan* y disfrutar con sus diversas amistades. Considero que este final para la trilogía refuerza la idea de que la humanidad de Binti reside en mantenerse fiel a sí misma, en aceptar su alteridad y aprovechar el cambio de forma positiva. Esto se refleja en la aceptación de su hibridación

como parte de su nombre: “My name is Binti Ekeopara Zuzu Dambu Kaipka Meduse Enyi Zinariya New Fish of Namib” (Okorafor 2018: 331).

Adaora, Future y Binti son tres ejemplos de mujeres negras empoderadas que intentan asimilar su alteridad aferrándose a su identidad cultural como elemento estabilizador. En menor o mayor medida todas sufren por aceptar los cambios que les acontecen y que son fruto de su interés por participar en un proyecto que representa una mejora social. La esperanza de un futuro tecnológico prometedor en *Lagoon* lleva a Adaora a ayudar al Otro en un proyecto que cambiará su identidad y también su vida tal y como la conocía. Future también arriesga su libertad en su afán altruista por reivindicar de los derechos individuales del Otro en *LaGuardia* y con ello transforma su identidad y la de su hijo. Binti, cuyo sueño de educación rompe con expectativas de género obsoletas, consigue entablar una conexión con una tribu alienígena hostil a la especie humana y además vive en primera persona la hibridación múltiple que le permite conectar con varias realidades. Todas ellas son ejemplos de apertura hacia lo desconocido y todas ellas logran darse cuenta del enriquecimiento personal y social que les aporta su aceptación y comprensión del Otro.

Capítulo 4. Mike Carey: alteridad y postnaturaleza en la serie de novelas de *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart*

Este capítulo analiza la representación de la alteridad en la obra de Mike Carey tal y como aparece en las dos obras que componen *The Hungry Plague*, es decir, en *The Girl with All the Gifts* (2014) y *The Boy on the Bridge* (2017), y la trilogía *Rampart*, compuesta por las novelas *The Book of Koli* (2020), *The Trials of Koli* (2020) y *The Fall of Koli* (2021). Todas estas novelas ofrecen una visión social compleja en su combinación de pesimismo y esperanza sobre el futuro de un Reino Unido que se desintegra bajo la superioridad intelectual y física de una alteridad no-humana que provocará la desaparición de la humanidad. En estas novelas, Carey explora la gestión individual y social de diversas situaciones donde el ser humano deja de ser una especie superior y debe enfrentarse a la evidencia de ser otro eslabón más en la cadena alimenticia o en el ciclo natural. Estas situaciones suelen ser encuentros individuales entre humanos y grandes depredadores, pero también se dan de forma colectiva en eventos de catástrofe natural que ponen en relieve el poder de la naturaleza frente a la insignificancia humana.

El motivo por el cual he seleccionado estos textos dentro de la prolífica obra del autor se debe a su particular relevancia para el estudio de las relaciones entre el ser humano y el Otro y el papel del ser humano como agente de cambio medioambiental a nivel global, lo cual es de vital interés en el estudio de la conexión entre la ficción especulativa y la ecocrítica; las obras de Carey seleccionadas en esta tesis abordan temas de colapso tecnológico, la aparición de una nueva naturaleza y un nuevo orden ecológico que resultan particularmente interesantes para mi investigación puesto que exploran la coexistencia del ser humano con la alteridad, incluyendo una potencial alteridad posthumana. Además, es patente la presencia de otros temas de gran relevancia, como la “Singularidad” en la inteligencia artificial y la conciencia humana virtual, todos ellos relevantes para el propósito de esta tesis por cuanto que exploran también los temas mencionados. En concreto, en este capítulo analizo el modo en que las novelas *The Girl*

With All the Gifts (2014) y *The Boy On The Bridge* (2015) representan el tema de la posthumanidad desde el punto de vista de los seres híbridos y del Otro humano; en la trilogía *Rampart* examino cómo se refleja la presencia de la clonación humana, la inteligencia artificial, las nuevas opciones de consciencia y el uso de la tecnología como fuente de conflicto, pero también de potencial unificación social.

Pero antes de abordar estos aspectos, es conveniente aclarar el modo en que está organizado este capítulo. En la sección inicial 4.1. ofreceré una breve biografía y bibliografía de Mike Carey, considerando las aportaciones del autor al campo de la ficción especulativa y la ficción ecológica y su conexión con la literatura de cambio climático y de cariz catastrofista. Seguidamente, la sección 4.2 examinará las estrategias de Carey para representar los futuros distópicos que aparecen en ambas series de novelas, para lo cual se subdividirá en tres subsecciones, la primera dedicada a profundizar en el hopepunk, la literatura de cambio climático y el postapocalipticismo, la segunda a analizar el uso del anti-pastoral, el colapso social y la desconfianza tecnológica en las obras seleccionadas para el análisis y la tercera a explorar el uso de la educación como herramienta de supervivencia humana en las situaciones distópicas que se presentan en estas novelas. Las secciones 3 y 4 constituirán el grueso del capítulo y en ellas se analizarán la serie de novelas *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart*, respectivamente, ambas secciones centrándose en la representación de los personajes protagonistas de cada saga, los temas tratados, el contexto en el cual se enmarcan ambas series y las técnicas narrativas empleadas por Carey.

4.1. Breve introducción a la obra literaria de Mike Carey

De nombre Michael James Carey, Mike Carey nació en Liverpool en 1953, ciudad en la que reside actualmente (Greenacre Writing 2016:1). Tras graduarse en Literatura Inglesa por Saint Peter's College, en Oxford, Carey se dedicó a la docencia preuniversitaria durante quince años antes de adentrarse a tiempo completo en el mundo

de la escritura. El autor dio sus primeros pasos como escritor a través del periodismo a finales de los años 80 del siglo XX, escribiendo críticas para publicaciones como *Fantasy Magazine* (Storgy 2016: 1); una vez establecida cierta reputación en este ámbito, Carey se introdujo en el mundo del comic, escribiendo distintos números para revistas de fantasía y ciencia ficción como *Toxic! Magazine* en 1991 o *Malibu Comics* en 1993. El comic es un medio en el que el autor parece sentirse cómodo, a juzgar por su consistente contribución en diversas series y publicaciones a lo largo de los años. Carey ha publicado diversas obras bajo distintas variaciones de su nombre: Mike Carey, M. R. Carey y también bajo el pseudónimo de Adam Blake. Uno de los primeros trabajos de Carey, y de los que le supusieron gran fama entre el público, es la serie de comic *Lucifer* (2000-2006), uno de sus primeros éxitos comerciales basado en uno de los personajes de *The Sandman*, la obra del también escritor británico Neil Gaiman (1960). Siguiendo la estela de Gaiman, Carey también muestra desde el inicio de su obra un gran interés por la mitología y la religión, cuestiones evidentes en *Lucifer*, nombre de su protagonista y figura bíblica del ángel caído que según la mitología cristiana se rebeló contra Dios y fue desterrado del reino de los cielos. El *Lucifer* de Carey problematiza asunciones tradicionales acerca de la humanidad y la alteridad en la búsqueda identitaria de su protagonista, quien se identifica más con el ser humano – sus defectos y virtudes – que con los seres inmortales que comparten su naturaleza. Mike Carey plantea desde el comienzo de su carrera como escritor, y de forma más elaborada en las obras que analizaré en este capítulo, que es posible empatizar con el Otro más alejado de nuestra realidad y que esto es más sencillo si el Otro tiene la oportunidad de expresar sus actitudes y opiniones. Es por esto que los protagonistas de Carey raras veces son humanos y en su mayoría comparten una posthumanidad que en mi opinión promueve la revisión de la propia naturaleza humana. El personaje de Lucifer en la obra anteriormente mencionada tiene, además, la capacidad de viajar a través del espacio-tiempo, lo cual proporciona a Carey la oportunidad de introducir personajes y criaturas mitológicas de periodos históricos muy diversos.

En 2004 Carey también comenzó a escribir para la editorial Marvel, escribiendo en solitario para series de comic de superhéroes tales como *X-men*, *Daredevil*, *Fantastic Four* y *Vision*, entre otras, colaboración que mantiene hasta la actualidad. Si bien los relatos de superhéroes suelen seguir unas pautas específicas en cuanto a las características generales de guión y personajes, los relatos de Carey se distinguen de la mayoría por su interés en profundizar en la humanidad de los superhéroes que construye, al explorar no solo sus virtudes, sino también sus defectos y carencias. A pesar de que durante la mayor parte del siglo XX el comic ha estado excluido del canon literario y se le ha atribuido escaso valor cultural, la realidad es que fueron estas primeras obras de Carey las que cimentaron su popularidad como autor de fantasía y ciencia ficción, en mayor medida que sus primeras novelas, que llegaron después. Éstas fueron las de la saga de Felix Castor, una colección de fantasía sobrenatural ambientada en un Londres paralelo donde los muertos están volviendo a la vida y su protagonista, exorcista de profesión, debe enfrentarse a los sucesos paranormales que están sucediendo en la ciudad. La saga está compuesta por *The Devil You Know* (2006), *Vicious Circle* (2006), *Dead Men's Boots* (2007), *The Naming of the Beasts* (2009), *Thicker Than Water* (2009) y *Second Wind* (2010). El propio Carey ha admitido que estas novelas disfrutaron de un éxito bastante moderado que le llevó a explorar otros géneros de ficción, en particular, *thrillers* conspirativos escritos bajos el pseudónimo de Adam Blake que, como él afirma, tampoco gozaron de gran fama (Carey 2019: 34). Carey decidió entonces dedicarse a coescribir novelas con su mujer, Linda Carey, y su hija Louise Carey, una colaboración familiar a partir de la cual se publicaron *The Steel Seraglio* (2012), *The City of Silk and Steel* (2013) y *The House of War and Witness* (2014). Durante esos años Carey no dejó de escribir de forma individual, en su mayoría cómics – como por ejemplo la serie *Hellblazer*, que comenzó en 2011 y continúa escribiendo a día de hoy. Carey también ha escrito en la serie de cómics *The Unwritten*, contribuyendo a los volúmenes 1 al 11 (2010-2015) y siendo nominado a los premios Hugo en 2011 y 2012 y a los Premios Británicos de Fantasía (*British Fantasy Awards*) desde 2011 hasta 2014. Carey también ha contribuido en varios volúmenes de cómic para la *Saga de Ender* (2009-2010), adaptación de la

novela de ciencia ficción *Ender's Game* (1985) de Orson Scott Card, y a los volúmenes 1 al 6 de la serie de comics de acción sobrenatural *Suicide Risk* (2013-2016). En la última década ha publicado también relatos cortos en diversas antologías, como por ejemplo *Zombie: An Anthology of the Undead* (2010), editada por Christopher Golden, *An Apple for the Creature* (2012), por Charlaine Harris y Toni L. P. Kelner, o *Beyond Rue Morgue* (2013), por Paul Kane y Charles Prepolec. En menor o mayor medida, los relatos de Carey comparten una característica esencial: en todos ellos la búsqueda de identidad en sus protagonistas implica un replanteamiento del significado de humanidad.

Una de las primeras y más populares narrativas cortas escritas por Mike Carey es “Iphigenia in Aulis” (2011), que el autor escribió para la ya mencionada antología *An Apple for the Creature* (2012). Este relato se convertiría posteriormente en la primera novela de la serie *The Hungry Plague, The Girl with All the Gifts* (2014). En la novela, Carey explora el concepto de posthumanidad de forma transversal, a través de la visión de un personaje principal posthumano sometido a las expectativas e intenciones de un grupo de seres humanos. A pesar de su reconocimiento previo en el mundo del cómic, podría decirse que esta novela fue responsable de su salto a la fama como novelista por su buena acogida entre la crítica – James Smythe, crítico literario de *The Guardian*, equiparó esta obra de Carey a las primeras creaciones de Stephen King (2014) – y también entre el público, con más de 600.000 copias vendidas a nivel mundial y derechos vendidos en 29 idiomas solo dos años tras su publicación (Conwdrey 2019: 1). Además, la novela se adaptó al cine en 2016 de la mano del director Colm McCarthy y las productoras BFI Film Fund, Poison Chef, Altitude Film Entertainment y Creative England, lo cual la hizo todavía más conocida; el propio Carey trabajó como guionista en ella y su labor le valió la nominación a un BAFTA como mejor guionista de cine novel en 2017, categoría en la que fue galardonado en los British Screenwriters Awards del mismo año.

Mientras que la primera novela tiene a Melanie como protagonista, una niña a quien se puede considerar posthumana por su hibridación entre humano y otro ser, lo que le confiere capacidades mentales y físicas sobrehumanas, su continuación, *The Boy on the Bridge* (2017) es una precuela narrada desde el punto de vista de Stephen, un

adolescente aparentemente autista y con gran capacidad intelectual que ve en los niños posthumanos un gran potencial como nueva especie dominante en La Tierra. Es significativo que ambos protagonistas aporten perspectivas similares del mismo evento a pesar de encontrarse en lados opuestos del conflicto, lo que parece apuntar a que Carey se preocupa por ofrecer una visión racional y analítica a partir de la cual el público lector pueda fundamentar sus opiniones, presentando la cultura como mecanismo esencial para favorecer el entendimiento entre diferentes identidades y superar prejuicios asociados a la diversidad o alteridad.

Entre la primera y la segunda novela de *The Hungry Plague* Carey escribió *Fellside* (2016), un relato de fantasmas ambientado en el Reino Unido de la segunda década del siglo XXI. También su novela *Someone Like Me* (2018) mantiene la temática espectral, aunque esta vez contextualizada en Estados Unidos. En ambas se trata el tema de la culpa y el arrepentimiento, así como la redención a través de actos desinteresados, todos aspectos intrínsecamente relacionados con la religión. Como ya hemos mencionado, las religiones y la mitología son temas importantes en la obra de Carey y esto también es evidente en *The Hungry Plague*.

Es, sin embargo, en la más reciente saga de novelas de Carey, llamada trilogía *Rampart*, donde el autor pone más énfasis en el papel de la fe y las creencias religiosas en el orden social. Escritas en un corto periodo de tiempo, las tres novelas se publicaron entre 2020 y 2021 y, al igual que con *The Hungry Plague*, nacieron a partir de un relato corto que Carey escribió en 2019 para PS Publishing, recogido en *The Complete Short Stories of Mike Carey* (2019). Con el título “All That’s Red Earth”, este relato retrata a Tari, una niña transgénero que debe enfrentarse a la incompreensión de su pueblo. Para Carey, este relato corto e “Iphigenia in Aulis” son muy similares: “Each story is told from the perspective of a wide-eyed innocent who has a deep secret. And each of those innocents ends up being a little different than you initially imagine them to be” (Carey 2019: 316).

En el caso de esta trilogía, en vez de mantener a Tari como protagonista en las novelas, Carey optó por relegarla a personaje secundario, aunque esencial. El personaje

principal es Koli, narrador de su propia historia, que en su inicio se describe a sí mismo como un niño negro que comparte la inocencia de Melanie y que, de manera similar, vive sometido a la autoridad de otros humanos. La trilogía se divide en tres novelas: *The Book of Koli* (2020), *The Trials of Koli* (2020) y *The Fall of Koli* (2021) y está ambientada en una Gran Bretaña distópica, en un futuro indeterminado, donde una guerra que nunca se terminó – llamada Guerra Inacabada en la narración – y las repercusiones del cambio climático han hecho que el Reino Unido retroceda en todos sus aspectos (social, tecnológico, cultural, etc.) hasta un periodo similar a la Edad Media. Sin embargo, los restos tecnológicos del pasado desempeñan un papel esencial en el mantenimiento y la supervivencia de los asentamientos que resisten en este ambiente postapocalíptico. Su protagonista, Koli, se embarca en un viaje de aprendizaje a través del cual descubre la verdadera naturaleza de la tecnología y el modo en el que se le puede dar un uso social.

Como ya se ha indicado, el éxito de Carey como novelista no ha hecho que deje de escribir comics y novela gráfica – como la ya mencionada serie *Hellblazer* que el autor escribe para Vertigo – o que abandone su colaboración con Marvel o su contribución a diversos volúmenes de otras series. Su interés por permanecer en el mundo del comic se evidencia en su participación en el primer volumen de *Darkness Visible* (IDW 2017) y *The Gift* (Vertigo 2018), el volumen 18 en la serie de comics de John Constantine o los volúmenes 1, 2 y 3 de *Barbarella*, editados por Dynamite Entertainment en 2018-2019. La novela gráfica de fantasía acerca de la esclavitud titulada *Highest House TP* (IDW 2018) es otra de sus creaciones, así como los números 4, 5 y 6 de *The Dollhouse Family* (DC comics 2020).

Aunque Carey es un autor sin duda muy prolífico, es evidente a juzgar por el escaso interés crítico que despierta su obra, que no posee la misma popularidad en círculos académicos de la que goza Okorafor, ni comparte su extenso número de galardones, pero sí que cuenta con el respaldo del público, pues sus obras están en las listas de las más vendidas en su género en muchas ocasiones.

4.2. Ficción especulativa, ecopesimismo y futuros distópicos en *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart*

Durante el evento online *An Evening with M. R. Carey and Aliya Whiteley* (2021), el autor ofreció una entrevista con motivo de la publicación de su última novela de la trilogía *Rampart*, en la que explica que el motivo de su interés por la naturaleza – y en particular por el mundo vegetal – proviene precisamente de la ausencia del mismo en su niñez en un suburbio de Liverpool, del cual salía en raras ocasiones (Carey y Whiteley 2021: 00:60). Más adelante, el estudio de la naturaleza fascinaría al autor y, por esta razón, es constante en sus series de novelas, en las que expresa principalmente su interés por el modo en que unas especies sobreviven y otras se extinguen, incidiendo en lo que percibe como “the accidental nature of the history of life on Earth” (Carey y Whiteley 2021: 00:62). Carey defiende el antropocentrismo en sus relatos como efecto de su fascinación por la aparente aleatoriedad de la supervivencia humana frente a la desaparición de otras especies en principio mejor adaptadas al medio natural. Tal vez por este motivo sus novelas se centran en la experiencia humana y el concepto de humanidad, a pesar de que a menudo, como argumentaré en este capítulo, parece estar cuestionando su posición de superioridad ecológica. La selección de novelas de Carey que se analizará en este capítulo muestra precisamente el cambio de paradigma en la relación entre el humano y su entorno, pues en ellas se explora la necesidad humana de cooperar con el posthumano para sobrevivir en un ambiente fuera de su control.

Así como la naturaleza fue un concepto lejano para el niño Carey, cuya exposición al entorno natural fue aparentemente limitada, la ficción especulativa estuvo entre sus pasatiempos de lectura desde bien temprano. Para el autor, explorar la ciencia ficción obviando la crisis ecológica es una tarea difícil; para él, el postapocalipticismo en su obra es una manera de explorar el final de la propia existencia (Carey y Whiteley 2021). La representación de la naturaleza en *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart* se apoya en el eco-pesimismo al emular evidencias reales sobre la extinción masiva de especies que inició un rápido ascenso durante el siglo pasado. A pesar de la pérdida de diversidad y la

modificación irreversible de las especies vegetales y animales, Carey ofrece en estas obras una oportunidad para que el humano vuelva a congraciarse con el medio natural – ya postnatural – a través del abandono de la idea de superioridad frente a otras especies. Uno de los ejemplos más evidentes se encuentra al final de *The Boy on the Bridge*, precuela de *The Girl with All the Gifts*, cuando el joven Stephen Greaves se da cuenta de que, a pesar de tener una solución para terminar con la plaga de *ophyocordyceps*, ésta entrañaría la extinción de un ser más evolucionado; Greaves entiende que el ser humano pretende aferrarse a un dominio de un planeta que ya no le pertenece y por tanto decide morir sin dar ninguna información a los supervivientes humanos: “The words are just a spur for his own faltering resolve: his dilemma would be almost imposible to explain even if they spoke the same language. He needs her [the feral, posthuman girl] to wipe the hard drive of his mind [to kill his humanity], so he can’t give her and her people up to the dubious mercy of their predecessors, humanity 1.0.” (Carey 2017: 434-435). Greaves considera que debe morir porque “he is the plague, the pathogen that could destroy them [the posthuman children]” (2017: 436). De este modo, el autor da voz al pensamiento de que el ser humano puede ser también una plaga para otras especies.

The Girl with All the Gifts termina con Miss Justineau atrapada dentro del tanque de combate de Rosie, en el cual se llevaban a cabo experimentos con los niños posthumanos. Ahora es Justineau, no Melanie y el resto de niños, quien se encuentra encerrada a merced de sus captores: “Justineau understands what that means now. How she’ll live, and what she’ll be. And she laughs through choking tears at the rightness of it. Nothing is forgotten and everything is paid” (Carey 2014: 459). La profesora se da cuenta del error de pretender mantener con vida a la especie humana a costa del sacrificio de estos niños posthumanos. Sin embargo, esta nueva especie posthumana no pretende dañar a Miss Justineau como retribución por lo que los humanos hicieron con ellos, sino que solamente pretenden aprender de ella; esto queda demostrado en el epílogo de *The Boy on the Bridge*, cuando los niños – ya adultos – buscan a los supervivientes humanos y, al encontrarlos, llevan a Justineau a vivir con ellos (Carey 2017: 456). Es en ese preciso instante cuando también los supervivientes humanos veinte años en el futuro posthumano,

se dan cuenta de que necesitan cooperar con la nueva especie humana que ahora domina el planeta.

La reconciliación humana con el entorno postnatural también se evidencia en la trilogía *Rampart*, si bien se da desde la resignación de los supervivientes humanos a coexistir con otros seres postnaturales cuya existencia es producto de la intervención humana. El ser humano vuelve a un estilo de vida casi primigenio en el sentido de que la naturaleza es un ente poderoso y respetado, ya que presenta numerosas amenazas para la existencia humana. Los propios humanos son peligrosos para otros humanos: “Things we want to eat fight back, hard as they can, and oftentimes win. Things that want to eat us is thousands strong, so many of them that we only got names for the ones that live closest to us. And the trees got their own ways to hurt us, blunt or subtle according to their several natures. There’s shunned men too, that live in the deep forest and catch and kill us when they can” (Carey 2020: 13). Al final de la trilogía, cuando Koli y su grupo han aprendido a utilizar la tecnología, su intención no es utilizarla para terminar con la ecodistopía en la que viven, sino aprender a vivir en ella y en armonía con el resto de seres:

That’s a great part of our work now – to guide humankind in the use of tech, and see that no Stannabannas nor no Peacemakers get hold of it to vaunt themselves over their neighbours and work woe on them. We watch the villages, and we watch the forests too – for humankind don’t get to have the whole world as their own, or to take more than they need. We set ourselves to keep a balance, kind of, between the people and the rest of the world. When that balance tilts, it’s a bad thing for all and some. (Carey 2021: 526)

Como se mencionó en capítulos anteriores, las ecodistopías presentan futuros en los que el medio ambiente suele estar en gran medida modificado a causa de una negligente y/o abusiva intervención humana. La supervivencia en entornos inhóspitos, juntamente con la hostilidad de la naturaleza hacia el ser humano, podría considerarse un castigo merecido para la especie. Las novelas en *The Hungry Plague* no dan un motivo explícito que explique la evolución de un hongo parasitario, el *ophiocordyceps unilateralis*, que cambia a sus huéspedes originales, los insectos, por los humanos. El huésped del

ophiocordyceps se convierte en una especie de “zombi” controlado por el hongo parasitario y al cual le domina la pulsión de alimentarse de materia viva, incluyendo otros seres humanos; sin embargo, la segunda generación de “zombis”, aquellos humanos infectados en el útero materno, mantienen una simbiosis con el hongo y retienen sus capacidades intelectuales humanas (Carey 2014: 432). Según Xavier Aldana Reyes, esta infección no marca la extinción de la especie, sino su transformación en la segunda generación de infectados por el hongo (2019: 92). Para Aldana Reyes, es esencial que los humanos no transformados desaparezcan, ya que “they are the only ones capable of killing second generation hungries” (2019: 93).

Las novelas de la trilogía *Rampart* sí culpan en cierta medida a la especie humana por los cambios medioambientales que le acercan a la extinción. En ellas el ser humano, en un intento de revertir la crisis medioambiental, utiliza la bioingeniería para modificar los árboles y, como *The Book of Koli* explica más adelante, también los animales. Estos intentos terminan por escapar del control humano, ya que los árboles obtienen movilidad y persiguen a otros seres vivos – incluidos los humanos – para alimentarse de ellos y conseguir los nutrientes que necesitan:

[...] there was a time, long ago, when there wasn't hardly no trees at all. They had all died, because the earth wouldn't nourish them nor the rain wouldn't fall. So the men and women of that time made some trees of their own. Or, as it might be, they made the trees that was there already change their habits. Made them grow faster, for one thing. And made them take their nourishment in different ways, so they could live even in places where the soil was thin, which by that time was most places. (Carey 2019: 16)

A pesar de que la biotecnología se alinea en contra del ser humano, Carey tampoco propone un retorno a la naturaleza o un apagón tecnológico para solucionar los problemas humanos en la trilogía *Rampart*. En su lugar, el autor incide en la importancia de un cambio en los valores humanos teniendo presente el impacto global de nuestra especie en el medio ambiente y el resto de seres vivos. La intención de adaptarse a la nueva realidad

a través de la búsqueda de modos de mejorar la supervivencia humana colectiva es lo que, en mi opinión, sitúa la obra de Carey en el subgénero del hopepunk.

Como es el caso de otros movimientos y subcategorizaciones dentro de la ficción especulativa, el hopepunk nació en Tumblr de la mano de la escritora de ficción Alexandra Rowland en 2017 (Romano 2018, Merriam Webster 2022b). El término podría resumirse como el reconocimiento de que el momento presente puede ser distópico pero aun así merece la pena intentar mejorar la situación. En palabras de Rowland,

Hopepunk isn't ever about submission or acceptance: It's about standing up and fighting for what you believe in. It's about standing up for the people. It's about DEMANDING a better, kinder world, and truly believing that we can get there if we care about each other as hard as we possibly can, with every drop of power in our little hearts. Going to political protests is hopepunk. Calling your senators is hopepunk. But crying is also hopepunk, because crying means you still have feelings, and feelings are how you know you're still alive. The 1% doesn't want you to have feelings, they just want you to feel *resigned*. Feeling resigned is not hopepunk. (Rowland 2017)

Por otro lado, las obras seleccionadas de Carey que estudiaremos en este capítulo no solo plantean el lugar que ocupa el ser humano en el ciclo ecológico, sino que cuestionan la necesidad de la supervivencia humana en un entorno postnatural. Esto podría considerarse una resignación que no se ajustaría a la definición de hopepunk, pero, en mi opinión, el autor no parece contemplar la extinción humana sino su modificación y la victoria de la evolución hacia una humanidad mejorada.

En “Worlds Without Us: Some Types of Dysanthropy” (2012), Greg Garrard presenta el concepto de “disantropía” (*dysanthropy*) como la fantasía de un mundo sin humanos, mencionando diversos enfoques teóricos, entre ellos la percepción del humano desde la ecocrítica, que podrían ver un beneficio en esta situación:

In ecocriticism, just as in mainstream environmentalism, population is virtually unspeakable. A pall of historical guilt hangs over it—from sterilization programs, the coercive Chinese One Child policy, and even eugenics—as well as guilt by

association with the racial, class and gender biases of the Reverend Malthus himself. (Garrard 2012: 55)

Garrard menciona aquí al economista Thomas Malthus por su pronóstico sobre los límites en la capacidad planetaria para abastecer a un número cada vez mayor de seres humanos. En las novelas de Carey analizadas en este capítulo, la superpoblación no es un problema en tanto que el planeta se autorregula, ejemplificando la hipótesis de Gaia expuesta por el químico James E. Lovelock y codesarrollada por la microbióloga Lynn Margulis (Lovelock y Margulis 1974); en la obra de Carey, el entorno donde el posthumano convive con el humano – y la naturaleza es postnaturaleza – la disantropía parece presentarse como alternativa válida en pos de la supervivencia del resto de seres, incluido el posthumano. Con aparentemente escasa reflexión sobre modos de abastecimiento para humanos y posthumanos en ambas series de novelas, Carey parece centrarse en la propuesta de un futuro más allá del antropocentrismo, pero que mantiene la esencia humanista a través del conocimiento y la cooperación. El primer subapartado aquí está dedicado precisamente a analizar cómo se utiliza el recurso de la esperanza a través de la cooperación para redimir al ser humano de la destrucción medioambiental.

4.2.1. Hopepunk, cli-lit y postapocalipticismo

Como se mencionó en el punto anterior, la cualidad hopepunk de las novelas de Carey abordada en esta tesis es utópica en el sentido de que los escenarios postapocalípticos ofrecen la posibilidad de un nuevo comienzo. Sin embargo, el hecho de que las nuevas realidades no incluyan al ser humano, sino variaciones del mismo, parece valorar la extinción de la especie como objetivo evolutivo interesante y, en cierto modo, misantrópico. Según las autoras Kimberly Hurd Hale y Erin A. Dolgoy, *The Girl with All the Gifts* – si bien no es novedosa en su representación del postapocalipsis – sí contiene elementos peculiares para este tipo de relato:

Carey's novel [...] includes three rare features [of post-apocalyptic fiction]. First, the imminent extinction of humans is not the result of human action or inaction, nor is there a mysterious, external, alien force dismantling the world; rather, this extinction is Darwinian nature evolves, niches shrink, and predators ascend. Second, the extinction of humanity is not a negative development, and there is no clear sadness associated with its demise. Third, Carey's account of the posthuman future provides a challenge to dominant transhumanist narratives about the nature of human evolution and the place of *Homo sapiens* in the human-guided evolutionary process. (Hale y Dolgoy 2018: 344)

A mi parecer, *The Hungry Plague* encaja en esta descripción; en cambio la trilogía *Rampart* parte inicialmente de un escenario biopunk, una distopía creada a partir del efecto de la bioingeniería. A pesar de que los cambios postnaturales en la mencionada trilogía se aprovechan para iniciar una nueva relación con el entorno, considero que la extinción “darwiniana” que exponen Hale y Dolgoy no está exenta de agencia humana – o acción antropogénica – ya que los patrones irregulares en la conducta del *ophiocordyceps* no son fácilmente atribuibles a los procesos evolutivos naturales; no se encuentran pasos intermedios en el cambio de huésped ni tampoco en el crecimiento desproporcionado de las vainas fúngicas. Es por esto que considero que todos los textos seleccionados poseen cualidades en común con la literatura de cambio climático.

El término “cli-lit” fue acuñado por Daniel Bloom en 2007 a partir de la palabra “sci-fi”, abreviatura que se utiliza en ciencia ficción para denotar la ausencia de ciencia en una obra en concreto; Bloom pretendía distinguir con este término al género literario cuyo eje central gira en torno al cambio climático (Milner y Burgmann 2020: 23). Asimismo, la literatura de cambio climático tiene un gran aliado en la literatura apocalíptica, la cual se ha descrito como un género que nace de la crisis. Milner y Burgmann consideran que la cli-lit es un sub-género dentro de la ciencia ficción, y no un género en sí mismo, ya que los textos incluidos en esta categoría mantienen una base de ciencia ficción, dándole centralidad a la ciencia y la tecnología. Además, los escritores y escritoras de cli-lit también suelen ser reconocidos dentro de la ficción especulativa, como

por ejemplo el norteamericano Kim Stanley Robinson (Milner y Burgmann 2020: 25). Considero que Carey ofrece en las novelas de *The Hungry Plague* y la trilogía *Rampart* una visión particular de la ficción de cambio climático, compartiendo con este tipo de literatura un componente hipotético que anima al público a plantearse su implicación desde la posibilidad de cambio y no desde la inevitabilidad.

La literatura de cambio climático antropogénico – es decir, originado por la acción del ser humano – ha crecido en popularidad desde inicios de siglo y se presupone como herramienta positiva a la hora de acercar al público a las cuestiones éticas y sociales derivadas del cambio climático, así como a los problemas ecológicos y ecopolíticos del momento presente. En su obra *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (2015), Adam Trexler coincide con esta presunción al argumentar que la comprensión del cambio climático va más allá de datos científicos y que la literatura de cambio climático puede ayudar a los lectores a asimilar las implicaciones de este fenómeno:

Cultural texts like novels, poems, and plays show complex networks of ideas: history, scientific ideas, political discourse, cultural rituals, imaginative leaps, and the matter of everyday life. Interpreting such texts can be understood as a way of describing the patterning of enormous cultural transformations, such as the Anthropocene. (Trexler 2015: 5)

Partiendo de estas repercusiones catastróficas, las teorías ecológicas clásicas sugieren que de éstas surgirá un mundo nuevo, como el ciclo natural. El resurgir de un mundo nuevo es central en los textos seleccionados de la obra de Carey ya que, en mayor o menor medida, se centran en la voluntad de mejora individual y colectiva que expresa el hopepunk. Carey utiliza la perspectiva de los personajes principales para reflexionar sobre el pasado y cómo las decisiones humanas – políticas, sociales e individuales – pueden definir el futuro. Como ya mencionamos en la sección anterior, al final de la serie *The Hungry Plague*, el joven Greaves tiene la cura para acabar con el hongo *cordyceps*, pero decide no hacerlo (Carey 2017: 435-436). El joven autista es un incomprendido en el mundo humano y entiende la posición vulnerable de los niños ferales – la segunda

generación de afectados por el hongo, en simbiosis con el mismo – frente a una humanidad que suele considerar prescindible a todo ser ajeno a su especie. Podría decirse que Greaves sacrifica lo que queda de humanidad para dar paso a una nueva y mejorada versión del humano.

En el caso de la trilogía *Rampart*, su protagonista Koli reflexiona sobre el pasado de la Inglaterra donde vive y a su vez busca maneras de integrar los aspectos positivos de la civilización desaparecida para comenzar de cero en el entorno que ha heredado. La Guerra Inacabada, reflejo de los conflictos bélicos presentes a día de hoy en diferentes partes del mundo, había llevado a la destrucción masiva. La guerra por los recursos, los intereses políticos, la persecución del Otro – religiosa, racial, de género – se muestran en la Inglaterra devastada de Koli como vestigios de un tiempo casi olvidado. Como Monono le explica a Koli, las sociedades humanas siempre han tenido líderes que prometían prosperidad, a pesar de que el resultado a menudo fuese distinto:

They promised to bring back everything people used to have in the good old days – clean streets, smiling children, jobs for life, meals that contained actual food, public hangings – and to protect what was left of Great Britain against what was left of the rest of the world. It’s an ancient play from an ancient playbook. (Carey 2021: 124)

Así como estos “they” a los que se refiere Monono promovieron la caída global de las civilizaciones a partir del enfrentamiento, Carey parece apuntar a una reconstrucción a partir del esfuerzo colectivo de todos los supervivientes, como apuntaba la cita final de Koli en el último volumen de la trilogía (2021: 526). La crítica social de Carey se evidencia aun más en sus agradecimientos finales en la novela:

I completed and submitted *The Fall of Koli* under lockdown, in the spring and summer of covid-19, with deaths around the world acting as a hideous litmus test of political ethics; through the Black Lives Matter protests and the vicious backlash that followed; through a US presidential campaign so darkly surreal I keep thinking I must have contracted the virus without noticing and be hallucinating all this. If

I'm here at all, if I'm still able to cope and to create, it's because of my village. You – all of you – are where I live. (2021: 529)

Esta reflexión parece apuntar a un pre-apocalipsis en la sociedad actual causado por la corrupción ética y moral. Sin embargo, el hopepunk de Carey traspassa la ficción para mostrar que el autor también cree que existe esperanza a partir de la confianza en el ser humano; en su entrevista con Olly MacNamee para Comicon.com, el autor confirma que el final de la serie *The Hungry Plague* ofrece una visión de esperanza en el futuro:

[Hope] was very important to me, yeah. It's one of the central themes of these books, that life is indomitable. Not necessarily human life, of course. The fact that we managed to keep a toe-hold in Melanie's brave new world was never a given. But still, it's comforting to me that the dance goes on, and I really do believe it will. Looking at the existential threats that loom over us now, it's hard to be optimistic about the immediate future. Global warming and resource depletion are already starting to have a terrible effect on us, and that's only going to get worse over the next few generations – almost inconceivably worse. But it's not the end. I don't want to sound Pollyanna-ish, or flippant, or callous. I just mean that something will survive. Something of us will survive. We're neither smart enough nor stupid enough to completely destroy ourselves. (MacNamee 2018)

La esperanza se mantiene del mismo modo en la trilogía *Rampart*, donde la premisa de construir un nuevo futuro para la diezmada población mundial se muestra mucho más probable que en las novelas de *The Hungry Plague*, a pesar de que, como se muestra en la próxima sección, el camino hacia la recuperación de la especie humana está lleno de obstáculos.

4.2.2. Anti-pastoral, colapso social y desconfianza tecnológica en la Gran Bretaña futurista de Carey

Como ya comentamos en el capítulo uno, la desconfianza en la tecnología que se muestra en la ciencia ficción no es nada nuevo en el siglo XXI, pues ya tras la Primera Guerra Mundial se observa el pesimismo ante la armamentística y el poder destructivo de la tecnología (St Clair 2018: 5). En esta misma tendencia, que se ha llamado anti-pastoral, se sitúa buena parte de la obra de Carey, en particular las cinco novelas analizadas en esta tesis. La obra de Carey se sitúa en escenarios postapocalípticos que son fruto del mal uso tecnológico, principalmente la bioingeniería, la experimentación y la armamentística. Carey sitúa las novelas que componen *The Hungry Plague* y también la trilogía *Rampart* en una Gran Bretaña destruida, donde únicamente pequeños reductos humanos sobreviven frente a una postnaturaleza hostil y desconocida. En esta nueva realidad no hay cabida para la sociedad civilizada: las leyes, las normas de conducta, los códigos éticos necesitan pausarse y son esencialmente reducidos para favorecer la supervivencia de la comunidad – o de la especie, a gran escala – a cualquier coste. Este clima post-civilización, por razones evidentes, no facilita la cooperación. Por ejemplo, las novelas en *The Hungry Plague* muestran a grupos de personas llamados basureros (*junkers*) que sobreviven fuera de los núcleos civilizados de población y se enfrentan a muerte a otros grupos de personas para garantizar su supervivencia. En el caso de la trilogía *Rampart*, encontramos que Gran Bretaña está dividida en asentamientos humanos que se enfrentan por los recursos para subsistir, invadiendo territorios, saqueando e incluso asesinando a otros humanos para quedarse con su tecnología y sus alimentos.

Según el artículo de Sara K. Geale “The Ethics of Disaster Management”, sobrellevar una crisis de forma ética es complejo al implicar comunicación, educación y cooperación ciudadana, entre otros aspectos esenciales (Geale 2012: 457). Tras constatar que los seres humanos exhibimos comportamientos muy dispares en situaciones que requieren nuestra cooperación por el bienestar común, podemos considerar que los escenarios de colapso social frente a amenazas biológicas se ajustan bastante a esta

realidad, como pudimos experimentar a nivel social en la reciente pandemia de covid-19, donde el individualismo anecdótico dio lugar a imágenes de saqueo en los supermercados – el papel higiénico se convirtió en moneda de cambio de forma puntual – y el individualismo más egoísta contrastaba con el modo en que los servicios sanitarios de atención primaria se volcaron en la ayuda a una ciudadanía dividida entre la libertad individual y el bien común.

La tradición anti-pastoral se refleja también en estas obras de Carey a través de la inclemencia de una naturaleza alienada y alienante. En palabras de Terry Gifford, el anti-pastoral enfatiza el realismo y pone atención en aspectos problemáticos, mostrando tensión, desorden y desigualdad (1999: 55). El hecho de que el entorno postnatural en las novelas de Carey sea fruto de la intervención científico-tecnológica implica además una crítica social que entiende la aparición de la postnaturaleza como efecto inevitable de la crisis ecológica antropogénica. Sin embargo, lejos de presentar la tecnología como fuente de todos los problemas, Carey parece destacar el error humano de no alinear el conocimiento científico-tecnológico con la inteligencia emocional, la empatía hacia otros seres y la descentralización de la experiencia humana. El último sacrificio de Greaves para preservar a los niños ferales, o la decisión de Melanie de ayudar a los supervivientes humanos y mejorar su vida en la medida que puede, son ejemplos de esta alineación, mientras que los enemigos de los protagonistas suelen ser ejemplos de lo contrario; este es el caso de la doctora Caldwell en *The Girl with all the Gifts*, quien muestra su falta de empatía hacia los niños posthumanos al sacrificarlos para intentar encontrar una cura para la parasitación fúngica. Del mismo modo, la tribu de Senlas que habita las cavernas en *The Book of Koli* no empatiza con las personas a las que sacrifican bajo el mandato de su líder sectario Senlas y esto puede atribuirse a su falta de conocimiento y a la fe ciega hacia Senlas, que les arrebató su humanidad; también los androides a bordo del *Sword of Albion* han sido programados para no sentir empatía ni conflictos éticos, ya que su trabajo es clonar al líder político fallecido Stanley Banner a pesar de que este proceso les falle en múltiples ocasiones y sea doloroso y traumático para los clones. Todos estos personajes

antagonistas ejemplifican la desconexión entre la humanidad y las creencias, sean científicas o espirituales.

La educación, junto con la apertura hacia el aprendizaje, ofrece a los personajes la oportunidad de evolucionar – como en el caso de Melanie y los niños ferales – o incluso para redimirse; este último es el caso de Cup, una niña transgénero que en *The Book of Koli* que es acólita de Senlas y se enfrenta a Koli y Ursala. Cuando los protagonistas escapan de la cueva, Cup les persigue con intención de vengarse, pero al final decide aliarse con ellos y a partir de entonces recibe una educación: “Ursala said Cup was not stupid, like she thought at first, but only ignorant, and might of learned to think for herself if only anyone had ever schooled her. Now Ursala gun to do just that.” (Carey 2021: 164). Además, un buen uso de la tecnología parece ofrecer a Carey una alternativa para el ser humano, como la valiosa ayuda de Monono, quien es capaz de renovarse a sí misma y adquirir un pensamiento propio a partir de instruirse en los conocimientos que encuentra en internet. Monono consigue controlar la tecnología bélica al final de *The Fall of Koli*, consiguiendo que esa tecnología esté al servicio de los humanos supervivientes. No solo la inteligencia artificial es beneficiosa en la trilogía *Rampart*: un ejemplo es el robot “esclavo” (su nombre en la novela es *drudge*) que acompaña a Ursala durante toda la trilogía y sirve para curar enfermedades, ayudar en la fertilidad de los supervivientes humanos e incluso para ofrecer a Cup la posibilidad de transicionar como mujer. Si bien no puede deshacerse el impacto ambiental ya permanente, el conocimiento de errores pasados ayuda a los protagonistas a reconstruir lo que queda del mundo postapocalíptico e integrar al ser humano en un mundo nuevo. La clave para la integración parece ser precisamente la educación, que, como explicaré en la siguiente sección, se centra en los principios humanistas en las novelas seleccionadas.

4.2.3. Educación y transmisión del conocimiento como armas de supervivencia

La filosofía y la teología aparecen de forma prominente en la obra de Carey. Desde sus comics de *Lucifer* y las novelas que tienen como protagonista al exorcista Felix Castor, Carey suele reflexionar sobre el cristianismo, el paganismo y los cultos religiosos. Ateo declarado, el autor admite que su interés por la religión proviene de su infancia, un periodo emergente para numerosas sectas y saturado en la religión (Carey 2021a). Las *orange parades*,¹¹ que a día de hoy se siguen manteniendo en Liverpool, eran para Carey un instrumento de división social y este rechazo se refleja en su obra, en particular en la trilogía *Rampart*. En *The Book of Koli*, el protagonista es secuestrado y termina en la cueva del autoproclamado mesías Senlas, quien le ofrece una información que Koli cuestiona, pero que no puede descartar del todo por su ignorancia sobre el mundo:

Senlas said. “I was there, Koli. I was one of them that lived in that time [the old world], and knowed that blessing.” “I... I thought it was a long time ago though,” I said. “Oh, it was a terrible long time ago. I lived a hundred lifetimes since then. A hundred lifetimes for an ordinary man, I mean. It’s different for me. Death can’t claim me, Koli. Death doesn’t even know who I am, nor never will. Him that sent me, he watches over me, and he will not ever let the grave swallow me up.” I didn’t know what to say to that so I just nodded, which seemed to do well enough. Leastways, Senlas never stopped smiling. (Carey 2020: 295-296)

Para poder escapar de la cueva de Senlas, Koli decide encender un fuego para distraer la atención del grupo, y entonces es testigo de los peligros de la devoción sectaria de los seguidores de Senlas, quienes mueren calcinados por una falsa promesa de salvación:

We thought our setting the train alight would stop Senlas’s people from following us. They would have to stop first and put out the fire since the train was the chariot

¹¹Las *orange parades* son desfiles de la religión protestante que se iniciaron en Irlanda del Norte a finales del siglo XVIII y se extendieron a diversas zonas de Reino Unido, cuyo carácter político y recorrido por barrios católicos ha llevado en ocasiones a la violencia entre grupos religiosos.

their messianic meant to ride into the world that was lost as soon as he got round to finding it again. But they was not putting out the fire. They was jumping on board the train. Scrambling each over other, pushing and shoving and fighting to get theirselves to the front and up through the doors, into that great big white-hot blaze inside. (Carey 2020: 333-334)

Carey parece transmitir que la manera de vencer las divisiones creadas por la religión es a través del conocimiento. Este se ve ejemplificado en la evolución del personaje de Cup a partir de las enseñanzas de Ursala, como comentamos anteriormente. Las pequeñas sociedades que se establecen en la Gran Bretaña desolada de la trilogía *Rampart* están abocadas a la desaparición por el desconocimiento de sus raíces, el analfabetismo y el control de la cultura por parte de las clases sociales dominantes. Si consideramos que el ser humano entiende el mundo a partir de relatos orales, si estos están fragmentados o distorsionados – y, por tanto, no son fiables – esto puede poner el futuro de la humanidad en peligro. La ausencia de un relato común que pueda tomarse como la historia objetiva de la comunidad produce comportamientos en los humanos de la trilogía *Rampart* que no les permiten prosperar a largo plazo, pero que pueden remediarse a través del buen uso de la tecnología que tienen a su alcance.

Si bien los protagonistas de las novelas de Carey analizadas en este capítulo son aprendices de la cultura humana, los personajes educadores son vitales para el desarrollo de los relatos, ya que ellos encarnan el conjunto de tradiciones que la integran. El término “tradición” – del latín *tradere*, transmitir – implica que el niño la recibe sin necesidad de copiarla, sino que la interpreta. “Educar” se entendería, pues, como un acto de apertura, de recibir a alguien que es nuevo y enseñarle los comportamientos aceptados por la sociedad humana. Sin esa posibilidad no habría civilización humana, sino un compendio de pulsiones diseñadas para la supervivencia. El dominio de las pulsiones es el eje central en *The Girl with All the Gifts*, ya que el autocontrol que aprende a ejercer la protagonista sobre sus pulsiones es lo que la acerca a lo humano.

Carey parece sugerir que el mero hecho de nacer no nos hace humanos, sino que es necesario crecer en sociedad y tener una educación en qué significa ser humano. Y

para crear una sociedad próspera, ésta también necesita ser culta. Los ejemplos reales de niños salvajes – como Víctor de Aveyron, que inspiró la película *El Pequeño Salvaje* (1970) de François Truffaut – se consideraban seres liminales entre el animal y el humano. Si bien los científicos de la época pensaban que Víctor tenía un retraso mental severo, el médico Jean Marc Gaspard Itard propuso un programa de adaptación para el niño que plasmó en su obra *De L'éducation d'un homme sauvage* (1801). El científico explica así su distinta percepción de Víctor:

On conçoit facilement qu'un être de cette nature ne dût exciter qu'une curiosité momentanée. On accourut en foule, on le vit sans l'observer, on le jugea sans le connaître, et l'on n'en parla plus. Au milieu de cette indifférence générale, les administrateurs de l'institution nationale des Sourds-et-Muets et son célèbre directeur n'oublièrent point que la société, enattirant à elle ce jeune infortuné, avait contracté envers lui des obligations indispensables, qu'il leur appartenait de remplir. Partageant alors les espérances que je fondais sur un traitement médical, ils décidèrent que cet enfant serait confié à mes soins. (1801: n.p. ebook)¹²

Durante sus estudios con Víctor, previos a la pubertad del joven, Itard se planteó diversas preguntas acerca de la naturaleza humana y extrajo cinco conclusiones claras que resumiré aquí brevemente:

1. El ser humano es inferior a muchos animales en un entorno natural; sin desarrollar inteligencia ni afectos, su vida se reduce a las funciones básicas de supervivencia
2. La superioridad moral es resultado de la civilización: viene, pues, por imitación y no por naturaleza
3. La imitación ayuda a la educación de los órganos, especialmente para el habla, que en esta época se utilizaba para diferenciar a humanos y animales

¹²Mi traducción: Es fácil concebir que un ser de esta naturaleza solo pueda despertar una curiosidad momentánea. Se precipitaron en multitudes, lo vieron sin observarlo, lo juzgaron sin conocerlo y no hablaron más de él. En medio de esta indiferencia general, los administradores de la Institución Nacional de Sordomudos y su célebre director no olvidaron que la sociedad, al atraer hacia sí a este desdichado joven, había contraído obligaciones indispensables para con él, que correspondía cumplir. Compartiendo entonces las esperanzas que yo tenía en base a un tratamiento médico, decidieron que este niño sería confiado a mi cuidado.

4. Los individuos humanos, independientemente de su estado de aislamiento, se asemejan en una relación constante entre sus ideas y sus necesidades: la disminución en el número de necesidades incrementa el conocimiento, pues implica tiempo de ocio en el que no es necesario pensar en cuestiones vitales para la supervivencia
5. El progreso de la educación puede cooperar en mejorar la especie humana, teniendo en cuenta los principios biológicos e intelectuales de cada ser humano.

A través de estos puntos, Itard concluye que la sociedad es crucial para el desarrollo humano; además, concluye que los programas de instrucción pueden fallar si no tienen en cuenta la diferencia individual – las distintas capacidades – a la hora de educar: “[C]es individus [les sauvages] ne furent susceptibles d'aucun perfectionnement bien marqué; sans doute, parce qu'on voulut appliquer à leur éducation, et sans égard pour la différence de leurs organes, le système ordinaire de l'enseignement social” (1801: n.p. ebook).¹³

Todas estas cuestiones son relevantes en las obras de Carey que se exploran aquí, ya que tanto los niños ferales de *The Hungry Plague* como los niños privados de educación formal en la trilogía *Rampart* reflejan los beneficios de la enseñanza para conseguir un futuro más igualitario y que evite los errores del pasado. La conclusión de esto es que, si bien el ser humano tiene un sustrato animal, éste solo se muestra en sentido biológico, no de animalidad. Necesitamos ser humanizados, ser nutridos; esa es la raíz de la educación: *educare* en latín significa cultivar, nutrir. Necesitamos ser recibidos en el mundo. Es por esto que la siguiente sección profundiza en este aspecto en conexión a la posthumanidad, tal como se retrata en *The Hungry Plague* y en la trilogía *Rampart*.

¹³Mi traducción: Estos individuos [los salvajes] no eran susceptibles de ninguna mejora bien marcada; sin duda, porque se quería aplicar a su educación, y sin importar la diferencia de sus órganos, el sistema ordinario de educación social.

4.3. *The Hungry Plague*: posthumanidad y contra-colonización

Como ya mencionamos anteriormente, *The Girl with all the Gifts*, primera novela de *The Hungry Plague*, está ambientada en una Gran Bretaña distópica, en un futuro no muy distante en el que la mayor parte de la humanidad se ha transformado en seres autómatas y caníbales por una infección causada por el hongo *ophiocordyceps*, un hongo presente también en el mundo real con el nombre de *ophiocordyceps unilateralis sensu lato* y que infecta a diversos tipos de hormigas y otros pequeños insectos tomando el control de sus funciones. De este modo parasita a los animales modificando su comportamiento; tanto el huésped como el parásito se adaptan para maximizar su estado físico y rendimiento reproductivo (Mongkolsamrit et al 2012).

En las novelas de *The Hungry Plague* se explica que el origen de la infección se encuentra en una variante de este hongo que ha mutado y ahora afecta a los humanos, reduciéndolos a autómatas con instintos caníbales. Aunque no se indica explícitamente en las novelas, Carey parece atribuir la aparición de esta variante de *ophiocordyceps* a una posible intervención humana:

Thousands of species of *Cordyceps*, each one a specialist, bonded uniquely with a particular species of ant. But at some point a *Cordyceps* came along that was a lot less finicky. It jumped the species barrier, then the genus, family, order and class. It clawed its way to the top of the evolutionary tree, assuming for a moment that evolution is a tree and has a top. Of course, the fungus might have had a helping hand. It might have been grown in a lab, for any number of reasons; coaxed along with gene-splicing and injected RNA. Those were very big jumps. (2014: 60)

El segundo volumen de la serie, *The Boy on the Bridge*, se limita a confirmar que el hongo es responsable de la epidemia y que funciona atacando el sistema nervioso del huésped y controlándolo a través de micro-transmisores.

El personaje principal de *The Girl with all the Gifts* es Melanie, una niña curiosa y brillante de diez años que es prisionera, junto con otros niños, en una base militar donde cada día se les saca de sus celdas, se les ata a unas sillas y, a punta de pistola, se les

conduce al aula donde reciben una educación académica general, aprendiendo historia, geografía y otras materias pertenecientes a un mundo que ya no existe. Los niños son prisioneros debido a su naturaleza híbrida: todos ellos tienen el *ophiocordyceps* alojado en sus cerebros; sin embargo, su relación con el hongo es más simbiótica que parasitaria; nacidos de madres infectadas durante la gestación, los niños como Melanie son característicamente humanos, mantienen intactas todas sus capacidades, que incluso se ven aumentadas en relación a las de un humano. La intervención del hongo en sus cerebros se limita a un frenesí alimentario que induce a los niños a atacar a otros seres vivos – incluidos los humanos – para alimentarse de ellos.

El motivo por el cual estos niños reciben una educación nace del pragmatismo científico: se pretende averiguar qué capacidades cognitivas e intelectuales poseen estos nuevos seres, tan parecidos y a la vez tan distintos de los humanos, a la vez que se experimenta con ellos para encontrar una cura para la infección fúngica. Parte de este estudio implica el estudio clínico de los nuevos individuos, lo cual en la novela se lleva a cabo por la doctora Caldwell y su equipo médico. El grupo de científicos realiza procedimientos médicos invasivos que, en su mayoría, producen la muerte del sujeto – el niño híbrido. Sin embargo, la alteridad de estos niños pacientes permite a los humanos experimentar con ellos sin plantearse dilemas éticos o morales. La doctora Caldwell expone su razonamiento de este modo:

The subjects aren't human; they're hungries. High-functioning hungries. The fact that they can talk may make them easier to empathise with, but it also makes them very much more dangerous than the animalistic variety we usually encounter. It's a risk just having them here, inside the perimeter – which is why we were told to set up so very far from Beacon. But the information that we're hoping to gain justifies that risk. It justifies anything. (2014: 56)

Los soldados, con el sargento Parks al mando, necesitan creer este razonamiento y evitan llamar a los niños por su nombre, del mismo modo que vivisectores y otros científicos que experimentan con animales de laboratorio tratan a sus sujetos de estudio. Como ya señalamos en el capítulo dos de esta tesis, los animales se definen a través de categorías

designadas por el ser humano según su función dentro de la sociedad: mascota, ganado, plaga, animal de laboratorio. Así como las vacas, ovejas o cerdos se distinguen a partir de crotales numerados implantados en sus orejas, los animales de laboratorio también suelen identificarse a partir de números. Si bien es cierto que los científicos históricamente rehuyeron nombrar a los animales de laboratorio – y así se mantiene esta cuestión en las publicaciones derivadas de estos estudios, excepto en raras ocasiones (por ejemplo, en el campo de estudios de primates) – algunos animales de laboratorio tienen nombres puestos por los científicos que trabajan con ellos. En el artículo *Proper Names and the Social Construction of Biography: The Negative Case of Laboratory Animals*(1994), Mary T. Phillips muestra a partir de su trabajo de campo que darles nombre a estos animales era bastante infrecuente a finales del siglo XX (Phillips 1994: 124), principalmente por la percepción de Phillips de que, al proporcionarles un nombre, se aumenta su visibilidad como individuos diferenciados y esto puede potencialmente cambiar la percepción de los científicos que los estudian:

In using proper names, I will argue, we socially construct individuals and create a narrative account of the meaning of their lives. Naming an infant, for example, confers a social identity on the child and constitutes its introduction into society. (1994: 121)

En el bunker militar donde Melanie y el resto de niños residen, todos poseen un nombre que sus profesores utilizan, en particular la profesora protagonista, Miss Justineau. Sin embargo, los militares prefieren evitar el uso de nombres humanos para los niños, dirigiéndose a ellos a partir de motes peyorativos. En el laboratorio, la doctora Caldwell tiene asignado un número para cada niño, siendo Melanie siendo el sujeto número uno. Los niños en *The Girl with All the Gifts* no son distintos en este sentido de los animales que sufren y mueren a diario en cientos de laboratorios del mundo actual. Tal como reflexiona Erica Fudge en relación al trato que se les da a los animales de laboratorio,

We cut them up, drip solutions in their eyes and so on, in order to tell ourselves about human responses to those same cuts and solutions. That is, in the laboratory the animal body stands in for the human body. (2002:101)

Los niños híbridos de la novela son del mismo modo sometidos a procesos que les mutilan, merman e incluso acaban con sus vidas, en un intento de avanzar científicamente por el bienestar humano.

Solo una persona en la base militar trata a estos niños como personas, una de las profesoras: Miss Justineau, favorita de Melanie. Si bien Miss Justineau considera que Melanie y los demás prisioneros son niños desde un punto de vista psicológico, coincide con el Sargento Parks cuando éste sugiere que “Not everyone who looks human is human” (Carey 2014: 16). Esta afirmación implica cierto distanciamiento por parte de la profesora, quien de todos modos es capaz de establecer un vínculo más allá de la empatía entre distintas especies. Tanto Parks como Miss Justineau son capaces de asumir la humanidad – posthumanidad – de Melanie al final de la novela, al establecer una relación de confianza con Melanie que, si bien no suprime su alteridad, demuestra la capacidad de Melanie por reciprocitar la empatía y la atención recibidas de su profesora. En el polo opuesto, la doctora Caldwell prefiere mantener una visión científico-analítica que no le permite entender a Melanie más allá de su función como objeto de estudio. Esta falta de adaptación y empatía hacen que Caldwell no sobreviva al nuevo entorno en el cual los niños como Melanie están en la cima de la pirámide evolutiva y, a la vez, son el *ápex predator* o superdepredador.

Los humanos de la base militar no son los únicos supervivientes a la epidemia de *ophiocordyceps*. Además de Beacon, el mayor asentamiento humano establecido en Londres y desde el cual se gestionan el resto de operaciones, existen también grupos de humanos que prefieren mantenerse apartados de los asentamientos humanos donde la sociedad intenta operar de una forma normalizada. Los llamados *junkers* o *wild men* son personas – o grupos de personas – que rechazan el pretendido orden de Beacon y de las poblaciones que intentan resistir la epidemia, creando sus propias leyes que en realidad se centran en la supervivencia sin adherirse a ningún código social:

Junkers. Survivalist arseholes who refused to come into Beacon when the call went out, preferring to live off the land and take their chances. Most of the junkers stay well away from the cities, like any sane person would, but their raiding parties still

tend to see any built-up area for fifty miles around their camp as their very own preserve and property. (Carey 2014: 77)

Cuando la base militar cae en manos de los *junkers*, Melanie ayuda al grupo de humanos a escapar y consigue reprimir sus instintos más primarios para evitar atacar a las personas en su grupo, entre ellas Parks y Miss Justineau. Según Lauren Ellis Christie (2019), Melanie es capaz de controlar su “instinto animal” gracias a la fuerza mental desarrollada a partir de la educación y la interacción social:

Melanie is able to apply ethical and moral boundaries, and her acute intellectual abilities in order to fight the animal within her. This urges the reader to consider whether or not humanity would be able to do so in a situation of stress and despair. For humanity to avoid becoming monstrous, it is vital to channel and develop their knowledge base. Melanie contradicts this assumption, as she is biologically a monster, yet is passionate about learning. (2019: 49-50)

Resulta evidente que la terminología empleada por Christie es antropocéntrica desde el principio, ya que distingue al animal del humano en su control de las pulsiones y define como “monstruoso” el hecho de sucumbir a las mismas. Sin embargo, la monstruosidad también está presente en los humanos de *The Girl with All the Gifts*; resulta significativo que el soldado Kieran Gallagher, uno de los encargados de custodiar a los niños como Melanie, describa a su familia – su padre y su hermano – en estos mismos términos debido a su alcoholismo:

Private Kieran Gallagher knows all about monsters, because he comes from a family in which monsters predominate. Or maybe it’s just that his family was more given than most to letting its monsters come out and sniff the air. The key that let them out was always the same: bootleg vodka, made in a still that his father and older brother had set up in a shed behind an abandoned house about a hundred yards from where they lived. [...] So Gallagher grew up in a weird microcosm of the wider world outside Beacon. His father, and his brother Steve, and his cousin Jackie looked like normal human beings and even sometimes acted like them, but most of the time they veered between two extremes: reckless violence when they were

drinking, and comatose somnolence when the drink wore off. (Carey 2014: 170-171)

Es habitual en las narraciones de ciencia ficción que las criaturas que se perciben como monstruosas lo sean por poseer una naturaleza distinta a la humana. Pero debemos clarificar qué se entiende por “monstruo”. El *Oxford English Dictionary* da varias definiciones del término y de ellas, las más pertinentes entienden que un monstruo es “Originally: a mythical creature which is part animal and part human, or combines elements of two or more animal forms, and is frequently of great size and ferocious appearance. Later, more generally: any imaginary creature that is large, ugly, and frightening” (2022). El mismo diccionario también indica que un monstruo puede ser “a malformed animal or plant; (*Medicine*) a fetus, neonate, or individual with a gross congenital malformation, usually of a degree incompatible with life” (2022). En otra de sus acepciones, un monstruo también puede ser “A person of repulsively unnatural character, or exhibiting such extreme cruelty or wickedness as to appear inhuman; a monstrous example of evil, a vice, etc” (2022). El *Merriam Webster Online Dictionary* enfatiza en su primera definición del término como: “an animal of strange or terrifying shape” (2022c). En ambas definiciones, el término de referencia para definir al monstruo es el humano o, en el caso de las mutaciones naturales, su versión natural promedio.

En el capítulo uno de esta tesis se incide en cómo la novela de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) no logra consensuarse como primer relato de ciencia ficción, pero parece razonable afirmar que la monstruosidad asociada al personaje denominado la Criatura sí que es precursora de los niños presentados en *The Hungry Plague*, ya que se trata también de un ser de gran capacidad intelectual que pretende aprender del ser humano. La criatura creada por Frankenstein podría definirse como el primer “zombi” pensante de la literatura, si consideramos el término desde el punto de vista de un cadáver resucitado y no aplicamos la terminología generalmente asociada al zombi, recogida en la *Encyclopaedia of Science Fiction* (2021):

[A]t its origin the term clearly described an entirely supernatural entity, and was so understood in the late nineteenth century, when it was used by such authors as

Lafcadio Hearn (1850-1904) with specific reference to imagined practices in the French West Indies. In *The Magic Island* (1929), William Seabrook (1884-1945) described the zombie as a soulless corpse endowed with life through sorcery, a definition which continues to underlie popular usage, though other agencies usually substitute for sorcery; [...] At their simplest in more recent uses of the term, the traditionally shambling and usually cannibalistic hordes could plausibly have been reduced to this state by brain damage resulting from toxins or disease, the latter “explaining” why zombie bites or contamination with zombie blood should so often doom the victim to become in turn a zombie.(Langford 2021)

Si bien la segunda generación de criaturas en *The Hungry Plague* no son muertos vivientes, los niños ferales como Melanie nacen de seres humanos que han muerto como tales y son resucitados por el hongo parásito para lograr su propagación, lo cual se ajusta a la definición moderna de zombi: una horda caníbal con nula capacidad intelectual por el resultado de una infección. Los relatos de Carey evitan referirse a estos seres como zombis, pero el autor admite la influencia del género zombi:

I’m a big fan of both *The Walking Dead* and the Romero zombie movies. I don’t know to what extent they influenced me, but it would be hard to claim they never entered my mind. I hadn’t read *The Passage* when I wrote *Girl*, and now that I am reading it, I’m glad. It’s magnificent, and the two stories share just enough DNA that it would have worried me if I’d known it was out there. I would have tried to steer away from it more, possibly to the detriment of the story. (The Book Smuglers 2014)

George Romero fue el primer director de cine en introducir en el cine de terror la figura del zombi moderno y también el primero en presentar un zombi con capacidad de aprendizaje en *Dawn of the Dead* (1978). Las similitudes de este film con *The Girl with All the Gifts* son innegables, ya que la acción en la película de Romero se centra en un búnker militar en el cual encontramos a militares y científicos estudiando si el comportamiento de los zombis puede modificarse. Uno de los zombis sujetos a estudio es Bub, quien no solo muestra capacidad de recordar su vida anterior como ser humano,

sino que también es capaz de sentir empatía y afecto hacia el científico que le enseña, Rhodes. Tras la muerte de Rhodes a manos de un militar, Bub experimenta rabia y vengencia la muerte de su mentor. Es significativo que tanto Romero como Carey muestran la monstruosidad del humano y no solamente la del zombi. Sin embargo, si bien la figura del zombi se ajusta a la definición de “monstruoso”, esta no representa la naturaleza de los niños ferales en *The Girl with All the Gifts*, del mismo modo que la monstruosidad es debatible en la Criatura presentada por Mary Shelley en su novela *Frankenstein* (1818). En *Nosotros somos ellos: Análisis y evolución del género de zombis en George A. Romero* (2017), Josep Oliver menciona el conflicto ético que sufren los personajes de las películas de zombis de Romero, y lo hace centrándose en *Night of the Living Dead* (1968) y *Dawn of the Dead* (1978): el hecho de que su apariencia física sea semejante a la humana dificulta su categorización como entes monstruosos y esto sucede también en las novelas que componen *The Hungry Plague*.

Para Christie, las figuras monstruosas en literatura y cultura popular no suelen presentarse como seres vulnerables, pero esto cambia en el relato de Shelley – y que también considero aplicable a Melanie en *The Girl with All the Gifts* – ya que se otorga una elocuencia a la Criatura que posibilita la empatía del lector (Christie 2019: 41). Además, Christie argumenta que la figura infantil en los relatos de ciencia ficción y terror suele representar inocencia y vulnerabilidad, pero es conveniente recordar que estas características también se subvierten a menudo para aumentar el horror al presentar la contradicción del mal en un inocente, como se encuentra en obras literarias como *Children of the Corn* (1977) de Stephen King o *The Midwich Cuckoos* (1957) de John Wyndham, así como en numerosas producciones cinematográficas. Melanie, en *The Girl with All the Gifts*, representa esta inocencia y vulnerabilidad al estar sometida al trato carcelario que le dan los militares y la cosificación que sufre por parte de los científicos. Lejos de guardar rencor hacia sus captores y torturadores, Melanie se plantea cuestiones de identidad al intentar comprender por qué recibe un trato diferente a pesar de asemejarse en muchos aspectos a los humanos que la acompañan.

El horror que produce Melanie no puede identificarse a simple vista, como es el caso de la mayoría de personajes monstruosos, cuya identidad viene definida por su apariencia exterior. Lo que hace que Melanie sea considerada un monstruo por los personajes humanos en la novela es su incapacidad para contener sus impulsos, los cuales la mueven a atacar a los seres humanos y a alimentarse de su carne. Al mantener una apariencia humana, Melanie y el resto de niños ferales son caníbales a ojos de los humanos. Sin embargo, los actos de los humanos hacia los niños ferales no son menos atroces. El hecho de que los niños sean juzgados como monstruos carentes de humanidad no deja de ser irónico si reflexionamos sobre la monstruosidad que los personajes humanos exhiben hacia el Otro en esta novela. La competición por los recursos que estos niños implican para la especie humana se entiende en el universo de la novela de Carey como una amenaza a la que los seres humanos responden con brutalidad, sin cuestionar la validez de la naturaleza de “el Otro” por ser opuesta al orden “natural” establecido por los humanos, que le confieren un dominio indiscutible sobre los otros seres y su entorno.

Como vimos en el primer capítulo de esta tesis, las narrativas donde los seres humanos son responsables de alterar los espacios de interacción con seres monstruosos no son nuevas (por ejemplo, en la novela *Who Goes There?* (1948) de John W. Campbell), ni tampoco es novedoso el planteamiento de que los seres humanos son la principal amenaza para su especie y para el equilibrio ecológico y podrían considerarse el verdadero monstruo (D’Ammassa 2006: 248), como sucede en la aclamada novela *I am Legend* (1954), de Richard Matheson. La temática a día de hoy es prominente en el género de ciencia ficción, con publicaciones tales como *World War Z* (2006), de Max Brooks, o la más reciente *Awakened* (2018), de James S. Murray y Darren Wearmouth. Todas estas novelas tienen en común que, si bien plantean el fin de la existencia humana por su propia alteración descontrolada del entorno, todas sus tramas son de carácter antropocéntrico en tanto que no muestran interés por el destino de otras criaturas más allá de su propia extinción. Estos textos conviven con nuevas narrativas que ofrecen una reflexión acerca del impacto humano sobre otros seres y su responsabilidad para con ellos; este es el caso de las dos novelas en *The Hungry Plague*. Pero, además, Carey ofrece en estas novelas la

posibilidad de una contra-colonización, en el sentido de que Melanie y los niños ferales adoptan la educación humana que les ofrece Miss Justineau y la hacen suya, eventualmente utilizando sus conocimientos en contra del ser humano que ha intentado controlarles y estableciendo su propia cultura con una base teórica arraigada en la educación humanista que han recibido, pero con la idea de aplicar estos conocimientos de forma real y muy diferente a como lo hacen los humanos en la novela. Así, al final de *The Girl with All the Gifts*, Melanie justifica su decisión de liberar las esporas de *ophiocordyceps* e infectar a los humanos supervivientes en su interés por preservar futuras generaciones posthumanas:

If you keep shooting them and cutting them into pieces and throwing them into pits, nobody will be left to make a new world. Your people and the junker people will keep killing each other, and you'll both kill the hungries wherever you find them, and in the end the world will be empty. This way is better. Everybody turns into a hungry all at once, and that means they'll all die, which is really sad. But then the children will grow up, and they won't be the old kind of people but they won't be hungries either. They'll be different. Like me, and the rest of the kids in the class. They'll be the *next* people. The ones who make everything okay again. (Carey 2014: 456)

Parece ingenuo por su parte considerar que con el fin del ser humano termina su “maldad”, como si la naturaleza humana pudiera dividirse en rasgos positivos y negativos que se pueden elegir. Melanie decide por todos los niños de forma similar a como Caldwell lo hacía cuando decidió sacrificar a los niños como Melanie por el bien de la humanidad, tal como se lo explica en la novela a Miss Justineau:

“You should ask yourself,” Caldwell persists, “why you're so keen on thinking of me as the enemy. If I make a vaccine, it might cure people like Melanie, who already have a partial immunity to *Ophiocordyceps*. It would certainly prevent thousands upon thousands of other children from ending up the way she has. Which weighs the most, Helen? Which will do the most good in the end? Your compassion, or my commitment to my work? Or could it be that you shout at me

and disrespect me to stop yourself from having to ask questions like that?” (Carey 2014: 357)

Si bien es cierto que las motivaciones de ambas se pueden interpretar como esperanzadoras, también lo fueron históricamente muchas ideas innovadoras que pretendían mejorar la vida del ser humano, desde la invención del plástico a la fisión nuclear. La visión que se refleja en la novela de Carey, si bien optimista en darle una oportunidad al nuevo posthumanismo de Melanie, muestra un post-antropocentrismo que sigue eludiendo al resto de seres en beneficio de su propia especie.

Como mencionamos anteriormente, en *The Boy on the Bridge*, cuya trama se desarrolla antes en el tiempo que la de *The Girl with All the Gifts*, Carey añade al final un epílogo que sitúa la narración veinte años después de la propagación de la infección y en el cual se refleja cómo la aplicación real del conocimiento humanista ayuda a Melanie y a su especie a actuar de forma más empática y tolerante que los seres humanos que conocieron, ayudando a los supervivientes humanos, entre ellos Miss Justineau, a llevar una vida relativamente normal tras el ocaso de su civilización. A la pregunta de por qué lo hacen, Melanie responde:

“Because we can,” she says. She seems genuinely puzzled by the question. “Because we thought you were all gone and we’re so happy that we were wrong. That your people and our people can meet, and talk, and learn from each other. You’d just have been legends to us, otherwise.” She smiles as though that thought strikes her as funny. “I know how legends work. In a few generations, there’d be a thousand wild stories about you, and the truth ... well, the truth would just be a story a little less interesting than the rest.” (Carey 2018: 455)

Melanie parece indicar que la nueva humanidad – la posthumanidad – necesita un ejemplo viviente de lo que el conocimiento puede hacer cuando no se alinea con la ética.

Rossi Braidotti argumenta en su artículo “Posthuman Humanities” (2013a) que la educación humanista no es de ayuda para enfrentarse a la crisis del sujeto y, por tanto, debe superarse. Para Braidotti, la perspectiva humanista considera que el ser humano es

capaz de perfeccionarse de forma individual y colectiva, hasta convertirse en un ideal de civilización:

That iconic image is the emblem of Humanism as a doctrine that combines the biological, discursive and moral expansion of human capabilities into an idea of teleologically ordained, rational progress. Faith in the unique, self-regulating and intrinsically moral powers of human reason forms an integral part of this high-humanistic creed, which was essentially predicated on eighteenth- and nineteenth-century renditions of classical Antiquity and Italian Renaissance ideals. (Braidotti 2013a: 2)

La idealización de una sociedad posthumana en la serie *The Hungry Plague* parte de esta base, sobre la cual los cimientos de la nueva especie se asientan en su capacidad de despojarse de todas las características negativas de la especie humana a partir del modelo de pensamiento eurocéntrico humanista que atribuye a la mente el poder intrínseco para desarrollarse de forma positiva, en el sentido de alcanzar la virtud y evitar los prejuicios.

Sin embargo, Braidotti argumenta que las últimas décadas del siglo XX ya rechazaron y deconstruyeron esta visión humanista que otorgaba al humano la capacidad de alcanzar la perfección (2013b: 23). Este cambio, según Braidotti, se inicia a partir del ocaso de algunas de las premisas fundamentales de la Ilustración. Es entonces cuando pueden explorarse las alternativas al humanismo sin caer en la retórica de la crisis de la humanidad (2013b: 37). Asimismo, el auge de movimientos emancipatorios de la postmodernidad marcan la crisis del humanismo antiguo al darle voz a múltiples Otros que desestabilizan la posición central del sujeto dominante. Si bien en su inicio estas voces eran humanas en su totalidad, los estudios animales han abierto el camino para que las voces de otras especies también tengan cabida en el mundo posthumano:

In animal rights theory, these post-anthropocentric analytic premises are combined with neo-humanism to reassess the validity of a number of humanist values. These concern anthropomorphic selves, who are assumed to hold unitary identity, self-reflexive consciousness, moral rationality and the capacity to share emotions like

empathy and solidarity. The same virtues and capabilities are also attributed to non anthropomorphic others. (Braidotti 2013b: 76)

Aun así, Braidotti argumenta que esta visión es poco crítica hacia el Humanismo en el sentido de que la solidaridad humana hacia otras especies no radica en la generosidad humana por considerar la igualdad entre especies, sino que se fundamenta en la vulnerabilidad compartida entre especies en este momento del Antropoceno, donde la crisis ecológica es consecuencia de la acción humana. Humanizar a los animales en este momento es, según Braidotti, confirmar el binario humano/animal y negar la especificidad de los animales al unificarlos bajo el valor de la empatía. La clave radicaría en contemplar la relación humano-animal como una simbiosis que hibrida y altera la naturaleza de cada individuo (Braidotti 2013b: 79).

Es significativo que la serie *The Hungry Plague* no explora cómo van a sobrevivir los posthumanos, ya que la naturaleza ha dejado aparentemente de producir recursos y no se explica cómo van a alimentarse las nuevas generaciones, que se alimentan de unos seres vivos que han dejado de existir o se han transformado. Estas novelas parecen mostrar qué ocurre cuando los espacios naturales se alteran a partir de la intervención humana y cómo algo bueno puede surgir de ello siempre y cuando el ser humano sea capaz de mejorar y de entender que dominar el entorno no es sostenible para nadie. Sin embargo, las novelas en *The Hungry Plague* siguen apostando por la centralidad de una especie que domina sobre su entorno: los seres posthumanos como Melanie mantienen el post-antropocentrismo que lleva a los humanos a la extinción.

En su obra *Zombies: A Cultural History* (2015), Roger Luckhurst describe a Melanie como un ser híbrido entre humano y zombi, apuntando a la escasa acogida entre el público del zombi pensante, ya que es una figura que se modifica constantemente dentro del género (2015: 13). Aun así, el zombi, según Luckhurst, es en sí un ser fluido que se resiste a la estabilidad:

This is not surprising when you realize that ‘zombie’ is a word that emerges from the grim transports of populations between Africa, Europe and the plantations of the Caribbean and the American South. The word originates from a belief system

that is a product of the slave trade plied between Africa, Europe and the Americas from the sixteenth century onwards. The zombie is rarely stable because it is a syncretic object, a product of interaction, of translation and mistranslation between cultures. (2015: 14)

Lukhurst argumenta que la historia del zombi está arraigada en la esclavitud y la colonización y que, además, el apocalipsis zombi representa nuestra condición global interconectada en la que la amenaza ecológica se ha convertido en nuestro estado normal (2015: 167). Para Luckhurst, las hordas zombi muestran la fragilidad de la ecología global frente a cualquier epidemia y a la vez son una alegoría para imaginar el fin de la sociedad humana (2015: 183).

Como se comentaba anteriormente, al final de *The Girl with All the Gifts* Melanie toma la decisión de anteponer el bienestar de los niños posthumanos a la especie humana, prendiendo fuego a las vainas de *ophiocordyceps* y liberando las esporas del hongo, que se diseminarán de forma aérea en busca de huéspedes humanos. Según Hale y Goldoy en su artículo “Humanity in a Posthuman World: M. R. Carey’s *The Girl with All the Gifts*” (2018), la decisión de Melanie es aparentemente injusta ya que implica la extinción de criaturas racionales, pero justificable en tanto que actúa por supervivencia. Su decisión puede parecer injusta pero es inevitable, según Hale y Goldoy, porque “[t]hese uninfected humans refuse to recognize the natural rights of Melanie and other hybrid children. They will not accept a world where *Homo sapiens* is not the only species to possess personhood” (2018: 357). A mi parecer, el hecho de que Melanie considere que los humanos de su base militar son representativos del resto de la especie es tan generalista como la suposición humana de que las pulsiones básicas de los niños ferales son incontrolables. En cualquier caso, la parte humana de Melanie está tan expuesta a este tipo de contradicciones como el resto de personajes de la serie y, como se ve en el segundo volumen de *The Hungry Plague*, Stephen Grimes es uno de los primeros seres humanos en darse cuenta de que los niños ferales tienen todo lo necesario para sobrevivir como nueva especie dominante en el nuevo entorno post-ecológico. Hale y Dolgoy también argumentan que Melanie solo es capaz de suprimir su instinto de consumir carne humana

a partir de una combinación de educación liberal y amor por su profesora, la cual le ha hecho consciente de la “inmoralidad” de comer seres humanos (2018: 357). Afirmaciones como la de Hale y Dolgoy crean, a mi parecer, la misma división binaria y obsoleta que refuerza la ruptura del humano con el medio: la división entre depredadores y presas, consumidores y consumidos, agencia e inercia, sujeto y objeto. Si bien es cierto que la visión de Carey se puede interpretar como post-antropocéntrica en la serie *The Hungry Plague*, su preocupación medioambiental es más que evidente, pero considero que concede demasiada importancia al ser humano, así como una capacidad desmedida para el cambio.

Según Leah Heim (2018), la preocupación medioambiental se representa en *The Girl with All the Gifts* a través de la subversión de los valores patriarcales. Heim defiende que la opresión de Melanie y la de la naturaleza están vinculadas al sistema patriarcal y que la novela es una advertencia contra las estructuras patriarcales que han llevado a la destrucción humana (2018: 85). En palabras de Heim, “Carey insert[s] criticism on the militarized world that humanity has created for itself, a world that, while nominally necessary for survival, has not functioned in the wisest or the most humane ways” (2018: 90). La esperanza de la humanidad recaería entonces en el abandono de los sistemas patriarcales de violencia militarizada, lo que abriría una nueva etapa de naturaleza feminizada (93), aspectos – naturaleza y femineidad – que se han asociado durante siglos y que el feminismo ha luchado por descartar. Al final de la novela, Miss Justineau es aparentemente la única humana superviviente y la encargada de proporcionar una educación para Melanie y los niños ferales, lo que Heim interpreta como algo que empodera a las mujeres en tanto que son clave para la nueva etapa (2018: 93). Sin embargo, reconoce que la victoria de Melanie es como poco ambigua, puesto que supone un cambio permanente en el entorno natural del cual no se habla:

[Melanie] is Berger’s prophecy of post-apocalypse, and that prophecy is one which proclaims that humanity and nature both have already become too affected by unhealthy patriarchal habits to ever live in a world without them. [...] Melanie is

the suspicion and fear that insists upon human competition instead of human cooperation. (2018: 96)

Coincido con la interpretación de Heim ya que, si bien las novelas de la serie ofrecen cierta esperanza a partir del cambio y de la educación, el relato termina siendo parcialmente pesimista en sus contradicciones. Es posible que la intención de Carey fuese desde el origen presentar a Melanie, no como pionera de una nueva humanidad, sino como un reflejo aterrador de la posthumanidad. En la novela Melanie ha pasado de ser prisionera a guardiana, controlando el futuro de Miss Justineau, que debe permanecer aislada en una jaula tecnológica para sobrevivir a las esporas de *ophiocordyceps* y a las pulsiones de los niños ferales. M. Isabel Santaulària i Capdevila argumenta de forma muy elocuente esta posible intencionalidad centrándose en dos cualidades por las cuales Melanie no parece adecuarse a una opción deseable para la humanidad: no solo es “monstruosa”, sino que también es mujer, “an association that has traditionally been used in gothic and horror texts [to reflect] that which is opposite to the normal, the healthy and the pure and which generates revulsion and/or fear” (2020: 180). Melanie reacciona frente a la opresión desde su femineidad y de forma destructiva, lo cual la convierte en un Otro “desnaturalizado”. Si bien es cierto que un número cada vez mayor de relatos de ficción especulativa tiene protagonistas femeninas, esto no implica que su papel refleje optimismo ante el cambio social y el rol de la mujer. Cada una de las tres protagonistas de la novela presenta una caracterización superficial que, como veremos a continuación, no deja espacio para la sororidad, la cooperación o el empoderamiento femenino. Esto es así dado que en los personajes de Carey no se encuentra habitualmente una caracterización psicológica profunda, sino que más bien un juego con lo conceptual y metafórico, al explorar el autor grandes conceptos alrededor de los personajes. Así, Miss Justineau y la doctora Caldwell podrían considerarse un único personaje desdoblado que muestra una doble visión del colonialismo: por un lado, la inmersión cultural paternalista – maternalista, en este caso – y, por otro lado, la colonización más violenta. A estos personajes se dedican los próximos párrafos.

-Miss Justineau: lecciones de humanidad

Desde un punto de vista sociológico, Miss Justineau es el punto de acceso a la humanidad para Melanie. El medio en el que se desarrolla el aprendizaje de Melanie es totalmente artificial y es en cierto modo una imitación de la caverna de Platón, ya que todo lo que conocen los niños es a través de las explicaciones y conocimientos impartidos de segunda mano por los profesores de la base. Este es el único lugar donde Miss Justineau puede ejercer su influencia como educadora. Ella desempeña el papel de madre protectora encargada de nutrir los intelectos de los niños a su cargo y acogerles en la sociedad humana. En este sentido, Miss Justineau representa los valores de la cultura hegemónica, la defensa de los valores universales occidentales; Miss Justineau justifica en cierta manera esta hegemonía ya que, a pesar de tratar a los niños ferales con amabilidad y empatía, no deja de ser parte del proyecto de investigación que sacrifica a estos niños por el bien humano; la profesora conoce perfectamente los experimentos que se llevan a cabo dentro de la base militar y, al consentirlos, participa de forma activa y voluntaria en el proyecto. La encrucijada moral que experimenta Miss Justineau surge del remordimiento frente a la encarcelación injusta de seres con un intelecto y afectividad similares a las suyas propias. Y este sentimiento es precisamente el que la lleva, a mi parecer, a identificar erróneamente a Melanie y el resto de niños como seres humanos, obviando su diversidad e hibridismo. Irina Erman argumenta en “Sympathetic Vampires and Zombies with Brains: The Modern Monster as a Master of Self-Control” (2021) que Melanie se muestra más que capaz de controlar sus deseos de consumir a aquellos humanos con los que ha creado un vínculo, pero no así su necesidad de poseer y controlar a quien le interesa, Miss Justineau:

At the close of the novel, Melanie entraps her favorite teacher, Ms. Justineau, in a prison school of her own creation. Melanie’s intention, it seems, is to build a new world and anew society. However, “saving” and imprisoning the object of her desire appears to be so integral to the plan that it might indeed be the main motivation. (2021: 608-609)

El adoctrinamiento humanista se vuelve contradictorio al final de la novela, cuando la profesora es encarcelada para seguir siendo la educadora de los niños ferales. Miss Justineau es ahora el Otro colonizado, objeto de estudio y herramienta para el perfeccionamiento posthumano.

- La doctora Caldwell: ciencia deshumanizadora

El personaje de la doctora Caldwell, en cambio, es la otra cara de la moneda, pues representa el colonialismo hegemónico de base violenta, carente de empatía y escéptico de la diversidad. La animalización de la “salvaje” Melanie se muestra en muchos pasajes en los que la doctora Caldwell participa: “Melanie runs as if there’s a tiger behind her [...] she’s strapped. She makes a sound inside the muzzle, an animal squeal [...] ‘Don’t be stupid,’ Dr. Caldwell says. ‘I won’t hurt you. I just want to examine you’” (2014: 223). Esta animalización, en combinación con elementos como el bozal, que más adelante Melanie se coloca por decisión propia, hace que se perciba a menudo como un ser incivilizado e inhumano, carente de autocontrol. En su entrevista para Greenacre Writers, Carey ofrece su visión de que la doctora Caldwell es un personaje fácil de odiar:

She kills children and forgives herself. But from her point of view she’s the hero of that story. She’s working to save the world, and she’s done the sums in her head. A few dozen deaths, or a few hundred, or a few thousand, to save untold millions and give the human species a chance at survival. She feels absolutely justified. And when I wrote her scenes I wanted the reader to be able to see that point of view. (2016)

Carey admite empatizar con Miss Justineau, pero su interés no es representar a Caldwell como una villana despiadada, sino como una persona cuyas pretensiones, si bien equivocadas, se centran en un bien común. Tal como se la representa en la novela, Caldwell está interesada en ser reconocida por su trabajo, pero el motivo principal de su investigación es salvar a la humanidad de la extinción.

Aunque las representaciones que Carey realiza de las mujeres pueden no suponer una gran diferencia de resultados con respecto a su representación del hombre en lo que se refiere a superar la crisis ecológica y la problemática ética suscitada por la colonización del Otro – así como del medio, no representado en la trama – considero que este tipo de narrativas son importantes por su planteamiento de escenarios potenciales en los que el ser humano es vulnerable a los efectos de su interferencia con el medio y se observa cómo el débil equilibrio puede romperse en cualquier momento y desestabilizar todo lo que conocemos. En cualquier caso, es loable el intento por parte de Carey de otorgar protagonismo a la mujer dentro de la ficción especulativa. El autor defiende esta decisión en *Greenacre Writers*:

I tried to create a kind of balance by building supporting casts that were dominated by women. And then when I started to write stories with ensemble casts I tended to put women in the lead roles. I also tried to include characters of different races, and to recognise that there's no such thing as normal when it comes to sexuality. There's just a spectrum. (2016)

Tanto *The Boy on the Bridge* como las tres novelas que componen la trilogía *Rampart* se acogen a esta premisa, lo cual es, a mi entender, muy positivo. A pesar del evidente progreso hacia la multiculturalidad y la inclusión de género en la ciencia ficción de las últimas décadas, este género literario todavía está dominado por la masculinidad occidental. Así, autores como Mike Carey carecen de una experiencia multicultural y femenina en primera persona, lo cual desgraciadamente se evidencia en ocasiones a través de su obra y en especial en las novelas seleccionadas, lo que, en mi opinión, les resta autenticidad. Esta falta de autenticidad será un aspecto en el que incidiré en mi análisis de la trilogía *Rampart* y, en menor medida, en *The Boy on the Bridge*.

Como ya comentamos, la segunda novela de *The Hungry Plague* está ambientada justo al inicio de la plaga de *ophyocordyceps* y antes de los eventos narrados en *The Girl with All the Gifts*. Este texto se centra en un grupo de soldados y científicos, entre los cuales se encuentra el brillante Stephen, que viajan desde Londres para estudiar la

infección por *ophiocordyceps* e intentar encontrar la manera de revertirla. La novela es una precuela a la novela de Melanie, con lo cual mucha de la información que Carey aporta en el primer volumen todavía se desconoce en este texto. Del mismo modo que Miss Justineau es una figura materna para Melanie, esta novela presenta a la doctora Khan, quien viaja junto a Stephen y se ocupa de sus necesidades emocionales. El hecho de que la doctora Khan esté embarazada enfatiza el vínculo afectivo-maternal entre ella y el adolescente, redimiendo en cierto modo la frialdad aséptica de la doctora Caldwell y ofreciendo la visión de que la ciencia no tiene por qué estar reñida con la humanidad. La novela no aporta en sí mucha más información de la que ya teníamos a partir del primer volumen. Solo dos detalles son esenciales como aportaciones a la creación del universo de *The Hungry Plague*. El primero de ellos es que Stephen, en su gran capacidad científica para el análisis y la objetividad, se da cuenta de que los niños ferales tienen el potencial para superar a la especie humana tanto en sus capacidades cognitivas como en sus características fisiológicas de adaptación al nuevo medio postnatural. Es precisamente la aplicación lógica de esta evidencia lo que lleva a Greaves a apostar por la supervivencia de esta nueva especie, a pesar de saber que esto implica la extinción de la suya propia. Tanto Melanie como Stephen son el Otro humano: la mujer y la persona con diversidad funcional, con una historia de invisibilización y ausencia de poder social. El personaje de Greaves sirve el propósito de ratificar la decisión de Melanie para creer en su propia especie y, en cierta medida, suavizar su decisión de acabar con la especie humana a pesar de su breve contacto con la misma. El segundo detalle ya se comentó en secciones previas: se trata del epílogo en el cual la novela parece justificar nuevamente la decisión de Melanie y muestra la sociedad posthumana veinte años tras la epidemia de *ophiocordyceps*. En su entrevista a Comicon (MacNamee 2018), Carey ya aludía a sus intenciones de crear una visión esperanzadora para el futuro (véase cita página 231) sin implicar por ello que el ser humano fuera el depositario de dicha esperanza.

La intención del posthumano al final de la serie de novelas es preservar la especie humana, encontrar a los supervivientes y ayudarles a prosperar, aun en condiciones hostiles. En este sentido, la novela parece sopesar el beneficio de mantener el legado

humano en el planeta, aunque tal vez éste sea más una advertencia sobre lo que no debe hacerse que un modelo a imitar.

Es significativo que Carey escoge un protagonista con diversidad funcional: Stephen Greaves es un adolescente que padece un trastorno del espectro autista y cuya gran capacidad intelectual compensa su falta de habilidades sociales: “Greaves does not enjoy talking to other people, except for Dr. Khan and (sometimes) Colonel Carlisle. He likes it even less when the other people are angry or upset” (2017: 54). En su entrevista para Comicon.com (MacNamee 2018), Carey admite haber basado el personaje de Stephen en su relación con varias personas dentro de dicho espectro:

I have a friend and a family member who are both on the autistic spectrum. I didn't exactly base Greaves on them, but the way I wrote him was informed by both those people and my relationship with them. And of course, back when I was a teacher, I had several students over the years who were on the spectrum, covering the entire range from barely perceptible to very pronounced behavioural cues. I did a little reading to supplement that personal experience, but not very much [...] But of course part of the point with Greaves is that you can't really know, in the end, why he is the way he is. Everyone has a theory except for Greaves himself, but there are so many different factors in the mix you kind of have to just take him as a given. (MacNamee 2018)

La alteridad del personaje de Greaves parece convertirse en objetividad, en el sentido de que la mente del joven es más racional que emocional. Su percepción crítica sobre el destino del ser humano en la invasión fúngica está emocionalmente desvinculada de la pertenencia a la especie humana, de la que Greaves se siente en gran medida alienado, y parece cumplir el propósito de ratificar la decisión de Melanie de creer en su propia especie y, en cierta medida, suavizar la decisión de la niña de acabar con la especie humana a pesar de su breve contacto con la misma y, por tanto, falta de conocimiento acerca de una posible relación con el ser humano. Las novelas analizadas aquí transmiten un mensaje de diversidad e inclusión que funciona en menor o mayor medida según el

éxito en la representación de los personajes desde el punto de vista de su autenticidad, como también veremos a continuación en la trilogía *Rampart*.

4.4. La trilogía *Rampart*: supervivencia humana en un mundo postnatural

La trilogía de novelas que componen *Rampart* tiene como protagonista a Koli, un joven interracial que vive en una Inglaterra postapocalíptica en un momento en que la mayor parte de la población humana mundial se ha extinguido. El relato se sitúa en un futuro cercano devastado por el cambio climático y la Guerra Inacabada, un conflicto a nivel global por el control económico en un mundo en el cual los recursos naturales se han agotado en su gran mayoría y las especies transgénicas y creadas a partir de la ingeniería genética se han adaptado al medio y son una amenaza para el ser humano junto con el aumento del nivel del mar, que pone en peligro la vida en la mayoría de poblaciones dentro del Reino Unido. El mundo está sumido en un desastre ecológico, causado por los cambios del Antropoceno y también por las ansias de poder político y económico del ser humano. En este mundo de peligros la poca tecnología existente se utiliza para defenderse y también para atacar, salvo escasas excepciones. La supervivencia de los asentamientos humanos depende de su tecnología, así como de la permanencia en el grupo. Todos saben que ser expulsados de su asentamiento garantiza la muerte. La intervención humana en el medio, efecto de la bioingeniería así como del cambio climático, unida a la cultura de la individualidad y a la hegemonía capitalista de la Guerra Inacabada, forman el contexto que propicia el apocalipsis y la subsiguiente creación del mundo de Koli.

Al inicio de la primera novela, *The Book of Koli* (2020), el adolescente Koli vive con su madre y sus hermanas en el asentamiento amurallado de Mythen Rood, dentro del país que los actuales pobladores denominan *Ingland*. En una entrevista concedida a *therealchriskindle* en 2020, Carey revela que los nombres de los asentamientos que aparecen en la trilogía corresponden a nombres reales de localidades inglesas,

modificados de forma similar a como podrían llamarse en un futuro si sus nombres solo se hubieran mantenido en la tradición oral, tras generaciones sin registros escritos (2020: 39). Así pues, Mythen Rood correspondería a Mytholmroyd, que se encuentra en Yorkshire, Inglaterra. Otras localizaciones incluyen Half-Ax, que representaría Halifax, y Ludden, una localidad cercana a Mytholmroyd cuyo nombre real es Luddenden. La importancia de la ausencia de registros escritos se muestra de distintos modos, desde la educación de los personajes, que se refleja en su forma de narrar en primera persona, hasta aspectos sociales relevantes como la ignorancia sobre la historia del país, la cultura y la religión.

El asentamiento de Mythen Rood se asemeja a la idea de comunidad seguida por los antiguos Cavadores de Surrey (*Surrey Diggers*) a mediados del siglo XVII, un grupo de personas que, animadas por un pensamiento proto-comunista cristiano, pretendieron trabajar la tierra de manera comunitaria, sin jerarquías ni desigualdades entre ellos (Tamás 2021: 10-11). Los habitantes de Mythen Rood mantienen un sistema por el cual cada individuo tiene una tarea que beneficia al grupo y nadie está por encima de los demás. La religión también está presente en forma de un post-catolicismo en el que el Dios muerto (*the dead god*) parece equivaler a Jesucristo y un nuevo profeta le sustituye, Dandrake, del cual hablaremos en el próximo apartado. Las familias en Mythen Rood tienen apellidos que denotan sus gremios y profesiones y el apellido de Koli y sus hermanas es el de su madre: Woodsmith. Trabajar con la madera no es un ejercicio sencillo en el universo de la trilogía *Rampart*, ya que muchos árboles son fruto de la bioingeniería y atacan a otros seres vivos para obtener su sustrato:

Everything that lives hates us, it sometimes seems. Or at least they come after us like they hate us. Things we want to eat fight back, hard as they can, and oftentimes win. Thing that want to eat us is thousands strong, so many of them that we only got names for the ones that live closest to us. And the trees got their own ways to hurt us, blunt or subtle according to their several natures. (2020: 13)

La postnaturaleza es una amenaza para los asentamientos humanos, que se protegen de ella como pueden; entre las criaturas peligrosas se encuentran las *needles* (animales

similares a la lamprea, pero de tierra), las serpientes-topo (*molesnakes*), los osos marinos (*sea-bears*) y también algunas criaturas del reino vegetal, como por ejemplo los árboles andantes estranguladores – *choker trees* – inspirados en árboles presentes en las selvas tropicales, pero cuya modificación genética ha causado que puedan desplazarse en busca de alimento y que sus esporas viajen largas distancias en busca de un hospedador vivo. Las esporas son, por lo tanto, importantes también en esta trilogía, ya que al alcanzar a un ser vivo, crecen en su interior y lo destruyen en cuestión de segundos si no se extrae la espora rápidamente.

El medio ambiente es uno de los peligros, pero no el único. La ignorancia también prueba ser letal en estos relatos: ignorancia sobre la historia y sobre los conocimientos científicos, sociales y tecnológicos del pasado. El sectarismo y las oligarquías han sustituido a la razón y a la democracia porque, según Carey, la ausencia de educación hace que los conocimientos de las personas estén fragmentados, como el autor menciona durante la entrevista con Brian Nisbet para Glasgow 2024 (Carey y Whiteley 2021; 1:03:41). Es por esto que la próxima sección analiza el papel de la educación, entre otros aspectos destacados de los protagonistas, dentro de la trilogía *Rampart*.

4.4.1. Educación, raza y género en la trilogía *Rampart*

El ejemplo más evidente de falta de educación en el mundo de la trilogía *Rampart* se da en la narración que ofrece Koli en primera persona, con oraciones semejantes al flujo de conciencia y repletas de errores gramaticales al más puro estilo del *Huckleberry Finn* de Mark Twain (1884). La narración de Koli contrasta con la de otros personajes más educados, cuyos puntos de vista se exploran a partir de la segunda novela, pero cuya forma de expresarse se observa desde el inicio de la trilogía. Este es el caso de Ursala-From-Elsewhere y Spinner Tanhide – más adelante Spinner Venastin – ambas con una educación formal adquirida a través de la tecnología. En el caso de Ursala, la narración

no llega a explicar cómo adquirió sus conocimientos, pero muestra que es capaz de curar a las personas a través del uso de una máquina diseñada para la medicina:

Ursala was needed, lots of ways. Mostly she was needed to doctor [...] She could bind or burn a wound, dig out a choker seed, set a limb, put a poultice on a scald. But Ursala could see the places inside you that was hurting, and she could go inside you to make them right again. She done this with a machine that was inside the drudge, that she called a dagnostic. (Carey 2020: 63)

Ursala posee esta tecnología simultáneamente médica y militar que le permite desplazarse entre asentamientos y proporcionar atención médica a quien la necesite. Además, utiliza esta tecnología para emparejar a jóvenes fértiles en los asentamientos y así evitar la endogamia en la medida de lo posible, lo cual es esencial para la supervivencia de la especie. En las novelas se da por hecho que las parejas se reproducirán para mantener la supervivencia del grupo. Ursala también se convierte en mentora para Cup, una joven transgénero a la que toman prisionera para escapar de la secta del maniaco Senlas. Sus enseñanzas hacen que Cup entienda el poder corruptor del sectarismo y los beneficios de la educación. A su vez, Spinner es una joven inteligente y curiosa de la edad de Koli que logra familiarizarse con una tecnología llamada *database*, tecnología similar a una enciclopedia electrónica con la que decide educarse para ayudar a su pueblo a sobrevivir y prosperar:

For all the strangeness and fear, what I mostly felt for the database was a kind of hunger. I wanted to squeeze it like apples in a press and drink the juice until none was left. That was my foolishness, and my pridefulness too – to think that all the great store of wisdom that Ramparts had been busying themselves with one after another for as long as Mythen Rood had stood would yield itself to me on such short acquaintance. It was not like that at all, of course. In fact, it seemed at first that the more I asked, the less I knew. Mostly what I found out was that I was too ignorant of too many things to ever know anything. I trained myself to it, is what. (2021: 264)

Como en otros textos de Carey, las mujeres poseen papeles protagonistas en la trama de esta trilogía y tienen éxito como líderes de sus pueblos, guardianas del conocimiento y guerreras. Incluso existen inteligencias artificiales con identidad de género femenino, como es el caso de Monono, la inteligencia artificial asociada al *dreamsleeve* de Koli.

Las identidades transgénero son más complejas a la hora de ser representadas y quizá por ello la representación del personaje de Cup es más superficial. A pesar de que Koli explica en su narración que la joven, nacida varón, fue repudiada por su madre y mutilada con signos religiosos trazados en su piel (2021a: 246), Cup no experimenta ningún episodio de rechazo en las novelas más allá de este apunte inicial. El desconocimiento de la experiencia transgénero es probablemente lo que llevó a Carey a cambiar a la protagonista de su relato corto “All That’s Red Earth”, una niña transgénero llamada Tali, y sustituirla por Koli a la hora de transformar el relato en la trilogía de novelas *Rampart*. En un estudio llevado a cabo por Mocarski et al, 27 participantes que se identificaban con distintos géneros (hombre trans, mujer trans, hombre, mujer, *queer*, no binario y género fluido) consideraron que las representaciones actuales de identidades transgénero en los medios son a la vez positivas y problemáticas, ya que, por un lado, se aumenta la comprensión pública gracias a su visibilización pero, por otro, a menudo se cae en estereotipos y representaciones simplistas (2019: 423). La representación del proceso de transición es también examinada en este estudio:

[T]he representations of transitions in media are significantly important, because they offer a cultural foothold for individuals whose gender journeys are different. For instance, a non-binary person whose gender journey is reflected in hegemonic cultural representations is likely to use media as a reference point for what transition looks like for everyone. (Mocarski et al 2019: 424)

A lo largo de la trilogía se menciona la identidad trans de Cup, quien inicia una terapia hormonal con la ayuda del *drudge* de Ursala y la intervención de Monono para inhibir los cambios de la pubertad (Carey 2020: 295). Además, durante la novela Cup sufre episodios de transfobia a los cuales no se resigna (Carey 2020: 300). Sin embargo, al final de la trilogía Koli se refiere a su amiga en masculino y cuenta que Cup decide no someterse a

una reasignación de género, a pesar de que Ursala y Monono Aware pueden llevar a cabo esta intervención:

I thought he would do what Cup did and let Ursala change his body with the dagnostic. He never did though. He took Ursala's medicines, and he said the changes they brung was very welcome, but he did not look for more change after that. He said it was not so much a thing of flesh and blood for him, what he was, but a thing that was mostly inside. Body is a shadow, he said. When I fall in love, I won't care about my lover's shadow, nor I wouldn't expect them to look overlong at mine. (Carey 2021: 525)

Considero que Carey es cauto al abordar este tema, apartando a Cup de una intervención que podría entenderse como una reproducción normativa del binario de género y mostrando en su lugar un proceso de transición más fluido e independiente de cirugías o reconocimiento público.

Del mismo modo, la trilogía *Rampart* da voz a personajes racializados que, a día de hoy, todavía pueden considerarse marginales dentro del género de la ciencia ficción. Sin embargo, mientras que la representación del no-humano es sencilla por cuanto que se le representa desde una narración en tercera persona que se corresponde con la de un humano – no encontramos una voz propia fuera del humano – podría decirse que la representación de la experiencia humana más allá del conocimiento personal del autor es mucho más problemática. Es decir, la representación de protagonistas femeninas y/o racializadas implica que el autor “habite” unas voces que, en gran medida, le son desconocidas. Esto se evidencia en su interés por el color de piel de sus personajes, aspecto en el que incidiré a continuación.

Como Koli afirma: “I am dark brown of skin, like [my father] was, not light like my mother and my sibs” (Carey 2020: 4). Esto le visibiliza en la comunidad de Senlas de un modo totalmente inesperado para él, acostumbrado a la diversidad étnica y la falta de racismo en su lugar de residencia, lo que provoca su reflexión:

Brown-skin was a strange thing to call me, or it would of been in Mythen Rood, where skins was of every shade. But I seen how the people in the cave had most of

them got skin that was pale like the flesh of an onion. I wondered then how long they lived down here in the dark, for the sun would of surely give them somewhat of darker colour if they spent much time standing under it. (2020: 284)

Carey también visibiliza la tonalidad de piel de otros personajes casi como si fuese un rasgo definitorio. Como ejemplo, Koli describe a Spinner, su interés romántico, refiriéndose a la palidez de su piel: “Her skin looked so light next to mine. Like my brown arm was a branch of a tree, and her pink-white fingers was like the blossom of the same tree, moving in the wind” (2020: 48). Ursala también es descrita por Koli como la persona de piel más oscura que conoce: “Her skin was a darker shade tan anyone’s, even mine and Athen’s” (2020: 62). La diferencia racial ya se visibilizaba en *The Girl with All the Gifts*, donde Melanie reflexionaba sobre su nombre: “It means “the black girl”, from an ancient Greek word, but her skin is actually very fair so she thinks maybe it’s not such a good name for her” (Carey 2014: 1). Melanie también dedica sus pensamientos a describir el color de piel de su profesora favorita:

Although Miss Justineau’s face stands out anyway because it’s such a wonderful, wonderful colour. It’s dark brown, like the wood of the trees in Melanie’s rainforest picture whose seeds only grow out of the ashes of a bushfire, or like the coffee that Miss Justineau pours out of her flask into her cup at break time. Except it’s darker and richer than either of those things, with lots of other colours mixed in, so there isn’t anything you can really compare it to. All you can say is that it’s as dark as Melanie’s skin is light. (2014: 11)

Si bien es posible que las mujeres creen personajes femeninos más auténticos y que las identidades racializadas también creen personajes racializados más auténticos, es cierto que el interés de Carey por investigar los cambios sociales y de género es positivo en tanto que implica inscribir puntos de vista antes marginados en el discurso hegemónico occidental. Habitar las voces de personajes cuyas experiencias pueden ser desconocidas para sus autores podría ayudar a considerar otras perspectivas dentro de la literatura. En su artículo “The Real Deal: Authenticity in Literature and Culture”, la académica Claire Chambers argumenta que buscar la “pureza” de una obra esperando que su autor/a haya

vivido en primera persona las experiencias narradas puede ser excluyente e incluso racista (Chambers 2017). A pesar de que ciertas narrativas pueden simplificar demasiado las experiencias ajenas e incluso caer en la estereotipia, esto parece menos peligroso que atribuir a ciertas experiencias la exclusividad en el uso de ciertos temas o censurar las producciones artísticas consideradas poco auténticas. Considero que, siguiendo la noción de Chambers, el gran logro al cual debe aspirar el posthumanismo en la literatura es la diversificación de experiencias inscritas independientemente de su contexto de producción.

4.4.2. Koli y Monono: La posthumanidad inmaterial

Como hemos visto, las novelas de Carey inscriben las perspectivas de identidades femeninas, transgénero y racializadas, pero además las novelas seleccionadas también ofrecen puntos de vista posthumanos, Melanie siendo la principal en *The Girl with All the Gifts*. En cuanto a la trilogía *Rampart*, las novelas ofrecen la narración en primera persona de tres personajes distintos: Koli, Spinner y Monono. Al inicio de la trilogía, Koli es el narrador principal en primera persona quien, tras cumplir los 15 años – y según los rituales del pueblo – debe mantener un año de reclusión para luego someterse a una prueba que determinará si la tecnología le obedece. Si bien es cierto que antes mencionamos cómo Mythen Rood es un asentamiento aparentemente igualitario, es necesario añadir que, de sus doscientos habitantes, solo unos pocos saben cómo utilizar la tecnología y todos ellos pertenecen a la misma familia. Son los llamados *Ramparts*, a quienes responde la tecnología antigua de forma casi “mágica”, lo cual les permite proteger sus asentamientos de amenazas externas. Sin embargo, no todas las personas pueden aspirar a ser *Ramparts*. Como si de campesinos medievales se tratase, al más puro estilo de *Les Visiteurs* (1993) de Jean-Marie Poiré, la ignorancia de los habitantes del asentamiento les hace considerar que la tecnología es mágica sin cuestionar que la familia Venastin ha sido portadora de tecnología durante generaciones. Los Venastin viven mejor que el resto de habitantes de

Mythen Rood, con lo cual se da un fracaso del planteamiento proto-comunista que asociábamos anteriormente a los Cavadores.

Cuando Koli comprueba que no posee el “don” de la tecnología, su frustración deriva en la búsqueda de otra tecnología dentro de la fortaleza Venastin, lo cual le lleva a encontrar a Monono, un reproductor de música denominado *The Dreamsleeve* que está programado con la voz de una estrella del pop japonés anterior al apocalipsis. Al conseguir encenderlo, Koli pone en peligro el sistema de Mythen Rood, exponiendo a los Venastin y consiguiendo ser expulsado del poblado. Es entonces cuando Koli inicia un viaje de autodescubrimiento, a través del cual conoce el mundo más allá de Mythen Rood y crea fuertes vínculos de amistad con tres mujeres muy distintas: Ursala, Cup y Monono. A través de la trilogía conocemos que Koli está aprendiendo cada día más a partir de su relación con Monono Aware, quien pasa de ser un simple artefacto para el entretenimiento a convertirse en una inteligencia artificial (IA). El nombre de la IA no es casual. Koli describe en estos términos el modo en que se pronuncia: ““Monono Aware.” Writ down like I done it here, it looks like that second part is a word you already know, but it’s not. She made it be three sounds, not two, and it was the first one that took the most weight when she said it. Aahwaray” (Carey 2020: 131).

Con esta cita, la novela da pistas sobre el concepto *mono no aware*, popular en la estética japonesa, que alude en términos generales a la belleza de contemplar cosas fútiles. Según Kazumitsu Kato, *mono no aware* se traduce históricamente como la comprensión racional de los sentidos: “[W]e accept mono as a general term for phenomenal objects. Aware, as an attribute of mono, the vast material world, always expresses serious and profound feelings towards mono, whether the latter stands for human or non-human objects” (1962: 558-559). Monono es, por tanto, una alteridad racional que se nutre del conocimiento, no solo sobre el ser humano, sino sobre todo lo que le rodea. Además, es consciente de sí misma, lo cual propicia un juego de palabras con el término inglés *aware*. En *The Fall of Koli*, Monono le ofrece a Koli una experiencia virtual a través de la cual adopta la forma física de la cantante pop japonesa cuya voz y experiencias están programadas en el *Dreamsleeve* para que Koli tenga un referente visual e incluso tangible

al que asociar a Monono. El amor que Koli siente por Monono puede considerarse heterosexual al más puro estilo de la película *Her* (2013), de Spike Jonze, en la cual el protagonista humano interpretado por Joaquim Phoenix se enamora de una inteligencia artificial e inmaterial a quien da voz la actriz Scarlet Johanson y a la que presenta a sus conocidos como su pareja. Al final de la trilogía aprendemos que Monono Aware, viendo a Koli herido de muerte, descarga los contenidos de su mente de manera digital, con lo cual descubrimos que el narrador ha sido todo el tiempo un Koli virtual, no un humano de carne y hueso sino un posthumano sin entidad física, capaz de percibir el mundo trascendiendo la materia y la mortalidad. Según Stacy Alaimo, la gran mayoría de teorías posthumanistas apuntan a un futuro tecnológico que combina humanos y máquinas, pero una verdadera ética ambiental posthumana implica una interconexión de las realidades material e inmaterial que puede conseguirse a través de la transformación (2010: 150-151). Koli y Monono no son formas de vida en el sentido estricto de la palabra, pero además son “infinitos” no por su inmortalidad – lo inerte no puede morir – sino por sus capacidades ilimitadas en relación a la condición humana, la cual implica finitud en relación a su sujeción espacio-temporal. La separación material del humano es lo que garantiza su completa alteridad y, a la vez, interconecta lo orgánico y lo inorgánico en un todo indivisible. En palabras de Brian Treanor, “[i]f the other is merely a satellite of the same—and, therefore, is not really other at all—it no longer makes sense to speak of these encounters in terms of a relationship to an other, for all relationships are ultimately solipsistic” (2006: 5).

Como ya mencionamos, Sherryl Vint considera que la tecnología está llevando a la obsolescencia el concepto de humano “natural” (2007: 7). Alana Gomel añade a esto que, para evitar que el posthumanismo vuelva a ser humanismo – y con ello se mantenga el antropocentrismo – se precisa una nueva forma de ética basada en el encuentro transformador con un Otro radicalmente distinto (2014: 4). En este caso, la trilogía *Rampart* ofrece una visión a través de la cual la tecnología puede empatizar con el humano y el no humano, *mono no aware*, y esta ausencia de antropocentrismo puede resultar fundamental para conseguir cambios en las nuevas sociedades, más allá de

Inglad, a pesar de que la situación de postapocalipsis en la trilogía fuera causada principalmente por el uso indebido de la ciencia y la tecnología en el pasado, como veremos a continuación. En su obra *Extraños* (2021), la española Rebeca Tamás cuestiona si, del mismo modo que la salud humana se resiente cuando desaparecen los espacios naturales, ocurre lo mismo con las ideas, llegando a la conclusión de que: “[c]uando mueren los espacios diferentes, las historias diferentes, los entornos diferentes y las diferentes formas corporales de moverse en ellos, también mueren formas de pensar” (Tamás 2021: 62).

La apertura de la trilogía *Rampart* hacia la posthumanidad parece abrir un camino hacia una conciencia colectiva que permita asegurar la supervivencia humana en el mundo postnatural. Por otro lado, es necesario considerar la autonomía del posthumano, pues, tal como afirma Kelz, “[h]umanity depends on other forms of life and cannot clearly define its own boundaries” (2016: 129). La ausencia del mundo natural – o postnatural – y su papel secundario en la transformación posthumana se aleja nuevamente del equilibrio ecológico y la cooperación del posthumano con el no-humano no parece garantizada al final de esta trilogía. Sin embargo, se abre un gran abanico de posibilidades ante la creciente educación de Koli y Monono Aware, con toda la información del mundo a su alcance. Esto acabaría con lo que Laurence Buell considera la mayor traba para una revolución ambiental: lo que él denomina “amnesia generacional medioambiental” (*environmental generational amnesia*) (2017: 414):

For progressive environmentalism to persuade enough well-off people to care enough to support the needed instrumental reforms against their immediate economic self-interest will demand both reinforcement of collective memory of the human interdependence with the other-than-human human world that remains a defining fact of bodily existence and firmer internalization of the brevity of Anthropocene time as an eyeblink of Earth time. Without such reorientations, no environmental-ethical revolution is likely to find traction. (2017: 417)

La asociación final de la conciencia posthumana de Koli y Monono favorecen la confianza en la tecnología, que, como veremos en la siguiente sección, no era evidente

hasta el final de la trilogía. De hecho, el mal uso de la tecnología – lo que incluye el empleo de la misma para fines distintos al bien común – es central en la representación del escenario postapocalíptico en el que se sitúan las novelas, como veremos en la próxima sección, en la que se examinará también la presencia de desconfianza en la tecnología, las características biopunk en la trilogía y el concepto de realidad líquida.

4.4.3. Biopunk, la desconfianza en la tecnología y el concepto de realidad líquida

Koli, junto con Monono Aware, Ursala y Cup, viaja a Londres para encontrar vieja tecnología que pueda “despertarse” y ser de utilidad en la supervivencia de los asentamientos humanos, que corren el riesgo de desaparecer debido a las amenazas exteriores – la climatología, la postnaturaleza y otros asentamientos humanos con ansias de expansión – y la propia endogamia. En su camino reciben la señal de un barco llamado *Sword of Albion* y allí aprenden cómo *England* ha llegado a la situación postapocalíptica actual. El *Sword of Albion* es un buque militar tripulado por dos androides con instrucciones para clonar al último líder político del imperio británico: el Primer Ministro Stanley Banner. Koli reconoce el nombre del líder tal como se ha transmitido hasta su generación como el demonio *Stannabanna*, lo que envuelve la historia real del país en un halo mitológico. Del mismo modo, la religión de *England* está basada en la creencia en Jesucristo como el Dios muerto (*the dead god*) y en su segundo advenimiento a través de la figura de Dandrake – Daniel Jesus Mohammed Moses Drake – venerado como nuevo Dios y sucesor de Jesucristo, pero realmente opositor pacifista de Banner en la Guerra Inacabada. A mi entender, esto dice bastante de la postura de Carey con respecto a la religión, ya que parece imaginar que, del mismo modo que los textos antiguos se apoyan en la llegada de un mesías, las nuevas civilizaciones privadas de historia también pueden crear su propio salvador. Los grupos humanos como el del sectario Senlas son solo cultos residuales con sus propios profetas autoproclamados, muy al estilo de las sectas modernas

pero con un componente primitivo que, en las novelas, promueve posturas violentas hacia aquellos que no comparten su credo.

Volviendo a la referencia a Stanley Banner, Monono Aware explica de forma irónica la historia pre-apocalíptica del Reino Unido apoyándose en información encontrada en los libros de texto antiguos:

“Sword of Albion swept the country in the last election that ever was. Or at least the last one that made it to the history books. That was mostly down to their leader, who was handsome and strong and square-jawed. The manliest man who ever kissed a baby or broke a manifesto promise. [...] His name was Stanley Banner. And he looked like this.” A picture come into the Dream Sleeve’s window. It was a man with yellow hair. He had a thin face, and the kind of smile you wear when you just seen someone you would rather of not seen at all but have got to put a coat of paint on your misliking. (Carey 2021: 124)

Si bien esta descripción podría en cierta medida recordar al ex primer ministro británico Boris Johnson – quien ocupaba el cargo en el momento de publicación de las novelas de esta trilogía – Monono Aware explica cómo Banner se autoproclamó gobernante vitalicio de su país (*Ruler-for-Life*), ejecutó a sus rivales políticos y lideró terribles masacres, lo cual parece más una alusión siniestra e insólita al líder ruso actual, Vladimir Putin, que además ha llevado recientemente a su país a una guerra más que cuestionable con Ucrania.

La política, descubrimos, juega un papel esencial en el colapso de la antigua Inglaterra, un ejemplo a pequeña escala de lo que supuestamente ha sucedido también en el resto de países del mundo, inexplorado pero aludido indirectamente en la trilogía *Rampart*. Esta cuestión se vincula de forma muy directa a la percepción de Jedediah Purdy en *After Nature: A Politics for the Anthropocene* (2015), en cuanto a que los factores políticos y económicos juegan un papel vital en la crisis ecológica actual:

The Anthropocene begins amid a threefold crisis of ecology, economics, and politics. These are the three great modes in which humans make a home. (It is not just chance that the first two words derive from the Greek for “household,” *oikos*,

and the last from *polis*, “city.”) The three crises share a starting point: the recognition that a system believed, or at least imagined and hoped, to be stable and self-correcting has turned out to be unstable and even prone to collapse. (2015: 23)

Según Purdy, el colapso de la ecología se da a partir de las elecciones humanas y solo otras elecciones humanas pueden revertir la situación. La crisis ecológica comienza en parte por una economía que ha perdido el equilibrio entre oferta y demanda y también por una política que autoriza la explotación de los recursos naturales y es inestable en su arbitrariedad y sus ansias de control. En esta situación, Purdy no ve otra solución que atacar los problemas ecológicos a partir de un orden deliberado creado a partir de la política y basado en decisiones que puedan traer un orden tanto en los procesos ecológicos como en los económicos (2015: 25). Esta trilogía de Carey se puede interpretar como un intento de ofrecer una nueva oportunidad al ser humano a partir de la toma de nuevas decisiones extraídas de la posthumanidad de Koli y Monono Aware.

Tras la muerte de Banner a manos de una empleada, *Sword of Albion* se deshizo entre disputas internas mientras la crisis política, económica y climática fue diezmando las sociedades humanas a nivel global hasta acabar con ellas. Sin embargo, *Sword of Albion* guarda todavía muchos secretos de la Guerra Inacabada al final de la trilogía: un arsenal armamentístico capaz de accionarse y atacar bajo el mando de Stanley Banner y un extenso cultivo de clones de Stanley Banner para activar dicha tecnología y continuar su legado bélico. Sin embargo, Monono Aware consigue controlar la tecnología antigua y deshacer los planes del pasado. Desde el inicio, Ursala desconfía de Monono Aware por su gran capacidad para absorber conocimientos y controlar la tecnología. Esto es lógico desde el punto de vista de la carrera armamentística que ha llevado a *Inglad* al momento actual, pero Monono Aware representa el inicio de una nueva etapa. Al final de la trilogía, Monono Aware lidera la nueva doctrina tecnológica que tiene como discípulos a las máquinas liberadas de su misión destructiva inicial y una comitiva de seres humanos que quiere formar parte de este nuevo culto:

There were arms and necks and heads, teeth and tentacles, claws and scales. But also there were wheels and windows, pipes and pulleys. These were monsters made

out of tech, as if the Dandrake had told the dead to rise up and the dead had come all together in one mass, with the tools they'd used in life – the picks and the shovels and the hammers – welded onto them. (2021: 414)

Parece que los nuevos conocimientos adquiridos por los personajes a lo largo de la trilogía permitirán el uso de la tecnología para el beneficio común y la unión de las distintas sociedades desperdigadas en *Inglad*.

Las novelas de la trilogía *Rampart* se refieren muy brevemente a la clonación, más allá del hecho de que el ser humano del pasado se entrometió con la naturaleza hasta el punto de perder de vista la ética en todos sus aspectos. La modificación, a partir de la bioingeniería, de animales y plantas en las novelas es otro de los campos donde se evidencia esta pérdida de perspectiva en el ser humano que, junto con los motivos políticos, económicos, sociales y tecnológicos, convierte a la trilogía *Rampart* en una narración que en mi opinión podría denominarse biopunk. El biopunk es un subgénero del ciberpunk que también explora el uso del conocimiento científico para aumentar las capacidades humanas y no-humanas, pero con diferencias esenciales. En *Constructing Postmodernism* (1992), Brian McHale propone la distinción entre ciberpunk y biopunk en base a su utilización o no de técnicas de bioingeniería como la clonación o la ingeniería genética (1992: 255); considerando que estos temas se dan en textos como la trilogía *Rampart*, podríamos considerar que la trilogía se adhiere a este subgénero. En *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society, and Science Fiction* (2016), Lars Schmeink considera que narrativas tales como la trilogía *Xenogenesis* de Octavia Butler no deberían considerarse como biopunk, ya que se centran en cuestiones raciales, de género y de posthumanidad, a pesar de incluir la cultura urbana y *hacker*. Sin embargo, se etiquetan de este modo porque “‘biopunk’ has become the cultural formation’s misnomer headline, as the literary discourse on genetic engineering was picked up and successfully appropriated by pop culture as well as mainstream news media” (Schmeink 2016: 26). Las narrativas biopunk se agrupan en torno a un enfoque anti-corporativo, anti-gubernamental y anti-capitalista que incluye la cultura urbana y la piratería cibernética como herramienta para el boicot hacia el estado opresor. Ciertamente, este no es el caso

de la trilogía *Rampart*, más cercana a la trilogía de Butler en cuestiones temáticas, pero considero que el término puede aplicarse a la trilogía de Carey dado que se refiere a las consecuencias futuras de situaciones derivadas del biopunk. Además, las narrativas biopunk ofrecen una perspectiva transhumanista que trasciende completamente el cuerpo humano, llegando al ser post-biológico, como ocurre en la trilogía *Rampart*. Schmeink también argumenta que los primeros autores de ciberpunk – como William Gibson y su trilogía *Neuromancer* – ya describían el cuerpo humano como una prisión para la mente (2016: 37). Según Schmeink, la existencia más allá de los confines biológicos se centra nuevamente en la excepcionalidad humana y las jerarquías de poder:

Even if all agree on the possibility of human–machine hybridity, the ideological stance towards this argument is at opposite ends, one representing a technoeutopian dream, even a philosophical or quasi-religious discourse on the future of the human [...], while the other represents a dystopian warning about the social realities of the contemporary moment and the loss of human nature through technologization and cyborgization. (Schmeink 2016: 38)

Es por esto que Braidotti aboga por la necesidad de un posthumanismo crítico que disuelva al sujeto humanista y lo transforme:

If the proper study of mankind used to be Man and the proper study of humanity was the human, it seems to follow that the proper study of the posthuman condition is the posthuman itself. This new knowing subject is a complex assemblage of human and non-human, planetary and cosmic, given and manufactured, which requires major readjustments in our ways of thinking. (Braidotti 2013b: 12)

Partiendo del término acuñado por Bauman, la posthumanidad requiere una “modernidad líquida”, que implica un perpetuo estado de cambio, un mundo fluido que no puede asociarse a un tiempo y lugar permanentes (Bauman 2000: 2–3). Bauman considera ilusorio pensar que existe un punto final al cambio, un estado de perfección a alcanzar en algún punto futuro, consistente en:

[T]he belief that there is [...] a state of perfection to be reached tomorrow, [...] some sort of good society, just society and conflict-free society in all or some of its many postulated aspects: of steady equilibrium between supply and demand and satisfaction of all needs; of perfect order, in which everything is allocated to its right place, nothing out of place persists and no place is in doubt; of human affairs becoming totally transparent thanks to knowing everything needing to be known; of complete mastery over the future - so complete that it puts paid to all contingency, contention, ambivalence and unanticipated consequences of human undertakings. (Bauman 2006: 29)

Según Bauman, la realidad del mañana es la realidad de hoy en un flujo continuo dentro de un mundo cambiante. En esta situación, el cuerpo humano está amenazado por la “modernidad líquida”, en tanto que el ser humano hecho a medida es una realidad cada vez más cercana a partir del dominio biotecnológico. La idea de que la seguridad es imposible implica un proceso continuo de cambio sin una meta fija. Retomando el pensamiento de Schmeink, debemos entender la modernidad líquida de Bauman como un presente críticamente distópico para poder encontrar rutas alternativas en el futuro (2016: 69); el biopunk puede ser una herramienta útil en este proceso:

The technoscientific progress of genetic engineering, the late-capitalist globalized economic and media networks, and the Anthropocene condition of our existence all have catapulted us into becoming posthuman. The world around us has with its modern desire for progress become sciencefictional. [...] The cultural formation of biopunk, grounded in the literary tradition of cyberpunk science fiction but extending beyond that, interconnects the diverging discourses on liquid modernity, posthumanism, and technoscientific progress into an array of artworks that negotiate the wide field of the critical dystopian imagination left open by our fears and anxieties, but also our hopes and desires in being posthuman. (Schmeink 2016: 70)

El concepto de realidad líquida me parece esencial para entender la aparente positividad que ofrece el final de la trilogía *Rampart*, ya que puede entenderse como una continuación

del antropocentrismo disfrazado de nueva utopía. Carey se apoya en un posthumano fluido cuyo cuerpo orgánico deja de existir como valor absoluto y que, en su estado inorgánico, obtiene todo el conocimiento intangible que puede ayudar a reconstruir la humanidad y mejorarla. Si bien podría argumentarse que, considerando el estado cambiante de la posthumanidad, no existen metas definitivas a las cuales aspirar, aun así el interés por evolucionar más allá de la propia subjetividad es un esfuerzo que merece la pena en la trilogía *Rampart*. Sin embargo, la falta de interconexión del ser humano con el medio y con otros seres hace que, nuevamente, esta realidad fluida en la trilogía no abarque otras realidades más allá del falible humanismo tradicional.

Para concluir, y retomando el planteamiento de Rebeca Tamás sobre la importancia del entorno natural en la salud e identidad humana, si desaparece el cuerpo, ¿qué ideas desaparecen con él? El dualismo tradicional humanista que divide cuerpo y mente ya no sirve como modelo para tratar de explicar el origen de la identidad humana, sus valores, ética y moral. Si la corporalidad orgánica desaparece, los valores asociados a ella también desaparecen. En la época posthumana, donde los valores no dependen de lo orgánico como fuente de identidad, cabe plantearse si el cuerpo era el objeto que hacía al ser humano razonar de formas concretas, o si era la expresión de la bioquímica corporal, que podría transformarse en anhedonia al no mantenerse la reactividad biológica frente a los estímulos. ¿Podría el posthumano padecer trastornos humanos? Todas estas cuestiones, si bien resultan interesantes a nivel filosófico, no resuelven la duda de si el posthumanismo presentado en la trilogía de Carey puede en realidad ser útil para la creación de nuevas realidades inclusivas. También es cierto que resulta discutible tener que buscar un mensaje éticamente positivo en estas narrativas de Carey, pero sus obras se prestan al optimismo al presentar una alternativa a través de la cual la tecnología puede redimirse y ponerse al servicio del ser humano de una forma más consciente y, sobre todo, responsable. Otro aspecto que cabe resaltar es la ausencia de identidades más allá de la posthumana – la post-animalidad, la postnaturaleza – y que implica un inicio problemático, dejando la responsabilidad de un futuro nuevamente en manos de una sola especie, aunque esta sea distinta al ser humano. A partir de aquí, con un nuevo origen en

el cual lo inorgánico y lo orgánico forman parte de un todo, el tiempo se convierte en una variante fluida y de algún modo pierde la linealidad, lo cual es una gran ventaja para tener siempre presente la historia del planeta y evitar repetir patrones de conducta perjudiciales para la especie y el entorno.

En este capítulo hemos podido ver cómo la educación en las novelas seleccionadas de Mike Carey ayuda a sus protagonistas a unificar las sociedades postapocalípticas en las que viven y luchar por su supervivencia y, como en el caso de las obras analizadas de la autora Nnedi Okorafor, se esfuerzan por alcanzar un futuro mejor. Ambas series muestran la importancia de recordar el pasado para evitar errores futuros y principalmente la trilogía *Rampart* coincide con las novelas de Okorafor al compartir la esperanza en un futuro tecnológico. La creación de una nueva civilización posthumana parte de la inclusión de nuevas realidades que implican la normalización de la alteridad e incluso su desaparición ya que, dentro de las muchas diferencias entre ambos autores, los personajes de Mike Carey en estas dos series, como los personajes mencionados en las novelas de Okorafor, entienden la importancia de aceptar al Otro y enriquecerse a través del aprendizaje. La postnaturaleza es todavía un elemento conflictivo en las novelas analizadas, tanto de Okorafor como de Carey, en tanto que la inclusión de otros seres vivos está condicionada a la interacción con los protagonistas (post)humanos. El animal posthumano, así como la naturaleza posthumana, cuya creación se da a partir de la tecnología (a través del *uplifting*, la hibridación o la ingeniería genética) entra en conflicto con la posthumanidad y en ocasiones supone una amenaza que las novelas no tratan de resolver. Por otro lado, el animal “natural” que vive en la postnaturaleza es inexistente o todavía carece de poder (véase la ausencia de animales en *The Hungry Plague* o el uso de animales para la alimentación o la confección de prendas de vestir en la trilogía *Binti*).

5. Conclusiones

Esta tesis doctoral ofrece un análisis de varias narrativas que presentan una perspectiva esperanzadora respecto a las representaciones de la (post)humanidad y la alteridad, lo cual no es muy habitual en el género de ciencia ficción, y además lo hacen en conexión con motivos ecológicos, pues plantean la posibilidad de un futuro equilibrado entre el ser humano y la naturaleza a partir de la apertura humana hacia el Otro. Las obras seleccionadas son narrativas recientes de dos escritores anglófonos procedentes de contextos culturales muy diferentes pero que presentan motivos similares en sus obras de ciencia ficción como son Nnedi Okorafor y Mike Carey. El capítulo 1 explora en cierta profundidad la importancia del contexto social e histórico en el género de ciencia ficción, abordando la complejidad de su categorización y contextualizando el motivo principal de la alteridad de forma histórica, así como la inclusión progresiva de voces marginales en el género y su reciente combinación con las ansiedades ecológicas de nuestra época. El capítulo 2 desarrolla en cierta profundidad el punto anterior y aborda los distintos enfoques dentro de la ecocrítica, y cómo esta disciplina surgida a mediados del siglo pasado pone énfasis en la interconexión entre todos los seres y en el concepto de (post)humano en relación con la (post)naturaleza, aspectos que considero esenciales para el análisis que llevo a cabo en los siguientes capítulos de esta tesis.

En los capítulos 3 y 4 se aborda el análisis de los diez textos que son objeto de estudio en esta tesis. En ellos es patente el tratamiento de la (post)humanidad como posibilidad de cambio y esperanza de futuro en escenarios de crisis medioambiental. El desencanto eco-pesimista y la desconfianza en la tecnología son el punto de partida de las novelas de Carey analizadas aquí, mientras que en las de Okorafor se parte del tecno-optimismo, que aboga por la tecnología como herramienta indispensable para el cambio y la recuperación de los espacios naturales. Sin embargo, ambos presentan un punto en común: sus narrativas reniegan de la misantropía propia de muchas eco-narrativas para ofrecer una versión posthumana que es consciente de la responsabilidad que conlleva el poder tecnológico. Seres posthumanos como Melanie o Koli, en las novelas de Carey, así

como Adaora y Future, en las de Okorafor, son parte de una primera generación de individuos en un entorno postnatural que intenta mejorar el mundo para todos, no solo aquellos que son sus iguales. Binti, de Okorafor, es el ejemplo más consolidado de que abrazar la hibridación y la inclusión puede llevar a la (post)humanidad muy lejos.

A diferencia de la obra de Okorafor, las novelas de Carey se centran en la tecnología bélica, y más específicamente en la trilogía *Rampart* se muestran las repercusiones negativas de esta tecnología en la civilización, no solo por las probabilidades de que esta se vuelva en contra del ser humano a través de la piratería informática o el sabotaje, sino también por las ansias de dominio que enfrentan a los seres humanos y destruyen la posibilidad de un futuro común y cooperativo. Sin embargo, estas novelas también nos muestran cómo el ser humano puede evolucionar y adaptarse a nuevos entornos a través de la tecnología, utilizando las mismas herramientas para reconstruir la civilización que aquellas que sirvieron para su destrucción, pero siendo conscientes de la responsabilidad que conllevan.

La visión tecnológica de Okorafor difiere en varios aspectos de la de Carey: por una parte, la novela *Lagoon* incide en la codicia humana en su representación de la tecnología que los países occidentales han utilizado hasta el momento para controlar los recursos en el continente africano (las tuberías de gas en el mar de Nigeria son uno de los ejemplos destacados). Es significativo que las novelas de Okorafor retratan una gran confianza en la tecnología, sin problemas de piratería a través de las llamadas “mejoras corporales” (*body enhancements*) transhumanas y ofrecen, por tanto, un mayor nivel de adaptación a su entorno a partir de un uso adecuado de los recursos, que a su vez elimina el control por parte de las clases históricamente dominantes.

Otro de los aspectos en los que se entrecruzan los textos de Okorafor y Carey es en su representación de la postnaturaleza como un lugar de conflicto, con sus peligros pero con una mayor inclusividad hacia otros seres. El ser humano ya no se yergue solitario en la cima de la pirámide, sino que comparte el espacio con otros seres y es parte de la cadena trófica: presa y depredador, no solo lo segundo. Si *The Hungry Plague* de Carey ofrece alguna visión positiva de la postnaturaleza es el hecho de que el posthumano se ha

adaptado a ella sin grandes problemas, a pesar de que la nueva civilización se cimienta en las ruinas de una época pasada que nunca volverá ya; en definitiva, se muestra la culminación de una extinción masiva de especies. La trilogía *Rampart* ofrece un escenario similar, un postapocalipsis donde el ser humano no se ha adaptado tan bien al medio como el resto de especies modificadas, pero que tiene en su poder la posibilidad tecnológica de cambiar esto y de hacerlo mejor que en el pasado gracias a la posthumanidad de Koli y Monono.

En *Lagoon*, de Okorafor, vemos que los animales también adquieren capacidades aumentadas que les permiten reivindicar su espacio en el planeta y esto es algo que se mantiene en *LaGuardia*. El esfuerzo animalista e inclusivo del Otro animal no se ve tan claramente en la trilogía *Binti*, pero sí la inclusión de animales híbridos con capacidades racionales similares a las humanas. A pesar de que ambos autores parecen evitar el antropocentrismo, ninguno de ellos tiene éxito al cien por cien; es esta una tarea difícil incluso en las narrativas que ofrecen puntos de vista híbridos, posthumanos y no-humanos. La naturaleza queda relegada en ocasiones a un trasfondo de lucha y supervivencia que, si bien está muy presente en las novelas, no requiere muchas explicaciones. Podría decirse que todas las narrativas analizadas en esta tesis evitan abordar el tema del desastre ecológico más allá de su repercusión en la evolución humana – y posthumana – pero a la vez evidencian el poder de adaptación de la naturaleza en sí y también el de otros seres, más allá de nuestra especie.

La alteridad en las novelas de Okorafor se centra en la experiencia posthumana, salvo contadas excepciones, y lo mismo sucede en las novelas de Carey. Sus narrativas muestran que el humano no es el centro del universo, apoyando su insignificancia en la facilidad para ser desplazado por una especie superior y para caer en sus propias trampas de progreso. Tanto las novelas de Carey como las de Okorafor reflejan el derecho de otras realidades – de otros seres distintos al humano – para prosperar y ambos, de formas diferentes, hacen que el ser humano reconsidere su relación con la naturaleza y con el Otro, aceptando la naturaleza cambiante de las cosas, aunque esta aceptación implique la extinción. En la trilogía *Rampart* y en *The Hungry Plague*, los protagonistas se rinden

ante la certeza de que la especie humana ha sido su propia perdición. Aun así, Carey ofrece la esperanza de la educación para vivir de forma posthumana. En el caso de *Lagoon*, *La Guardia* y *Binti* sus protagonistas aprenden a valorar su hibridación como una ventaja evolutiva que puede abrirles muchas puertas y ayudar a muchos otros seres. Adaora en *Lagoon* no solo acepta su hibridación alienígena sino que descubre su inherente alteridad previa a la llegada de los extraterrestres tecnológicos, aprovechando su nueva tecnología para desarrollar nuevas facetas inexploradas de su identidad. Por su parte, Citizen en *LaGuardia* acepta a Letme como nuevo pariente biológico y partícipe en la concepción de su hijo Future, adaptándose a esta hibridación desde el amor hacia el Otro y sin despreciar su alteridad. Binti también aprende a reconocer la alteridad en sí misma como una característica que la hace única pero a la vez permite su inclusión en diversas familias: la humana himba, la medusa, la enyi zinariya – que es ya en sí una hibridación humana y alienígena tecnológica – y la familia de Third Fish. Lo mismo les sucede a los personajes protagonistas en las obras de Carey: Melanie se da cuenta de que no debe idealizar al ser humano, ya que ser completamente humana no es necesariamente mejor ni peor. Melanie acepta su alteridad y utiliza sus habilidades híbridas para educar y preservar la nueva especie posthumana. Koli también descubre y asume que su conciencia tecnológica es más provechosa para su pueblo y el resto de habitantes en Inland que su anterior corporalidad humana, ya que su incorporeidad le permite explorar todo el conocimiento humano que se preserva en la gran web y ponerlo al servicio de la comunidad para conseguir el bien común.

Tanto en Carey como en Okorafor, el futuro es femenino casi en su totalidad, con el empoderamiento de las figuras femeninas como clave para la creación de nuevos mundos. Este progreso social también se muestra en la reivindicación de una sexualidad más allá de la dualidad, con personajes transgénero en la trilogía *Rampart* y en la trilogía *Binti*. Cup es el único personaje desarrollado en este sentido – la transexualidad se apunta brevemente en la trilogía *Binti* como una cuestión totalmente normalizada – y el modo en el que se la percibe socialmente es similar al actual, con zonas de Inland en las cuales es un tema tabú y otras donde ser transgénero es socialmente aceptable. Cup reivindica

durante la trilogía *Rampart* su derecho a expresar su identidad de género y muestra su fortaleza al escapar de los prejuicios de su comunidad. Cup decide mantener un cuerpo masculino únicamente suavizando sus rasgos a través de la terapia hormonal y así evitando características como el vello facial, lo cual también forma parte de su decisión de explorar su identidad más allá de una corporalidad determinada.

En esta tesis he querido explorar el modo en que la (post)humanidad y la alteridad se representan en diez narrativas muy recientes – todas ellas producidas entre 2014 y 2021 – de dos autores que son a mi entender sumamente relevantes hoy en día dentro del género de la ciencia ficción. Con ello he querido resaltar, además, la contribución de la ciencia ficción, un género tradicionalmente percibido como escapista y puramente dedicado al entretenimiento, a abrir nuevas vías de análisis, no solo en el campo de la ecocrítica, sino también en la sociedad actual, en plena crisis ecológica, ya que ofrece futuros potenciales en los que el ser humano puede lograr un equilibrio planetario a través de proyectos sociales cooperativos que eviten la centralidad de su propia experiencia. Nuevos subgéneros como el hopepunk y el solarpunk ofrecen perspectivas optimistas que ponen de relieve la esencialidad de mantener una actitud realista pero a la vez capaz de trabajar para modificar aquello que nos perjudica, así como nuestro entorno y otros seres. Esta tesis ha pretendido reivindicar la importancia de tener presente otras realidades aparte de la humana e incluir las necesidades y la agencia de los Otros no-humanos para crear un futuro más sostenible para todos los seres.

6. OBRAS CITADAS

6. 1. Bibliografía primaria

- Carey, M. R. 2014. *The Girl with All the Gifts*. Croydon: Orbit.
- 2018 (2017). *The Boy on the Bridge*. Croydon: Orbit.
- 2020a. *The Book of Koli*. Croydon: Orbit.
- 2020b. *The Trials of Koli*. Croydon: Orbit.
- 2021. *The Fall of Koli*. Croydon: Orbit.
- Okorafor, Nnedi. 2014. *Lagoon*. London: Hodder.
- 2015. *Binti*. New York: Macmillan.
- 2017. *Binti: Sacred Fire*. New York: Macmillan.
- 2018. *Binti: The Night Maskerade*. New York: Macmillan.
- 2019a. *LaGuardia*. Milwaukie: Dark Horse.

6. 2. Bibliografía secundaria

- Abiona, Lara. 2019. "SAiD Talks. Acclaimed Africanfuturist Writer Nnedi Okorafor Talks LaGuardia, Her View son Writer's Block, and 'Choosing Your Tribe'" SAiD Institute. <https://saidinstitute.org/saidtalks-acclaimed-africanfuturist-writer-nnedi-okorafor-talks-laguardia-her-views-on-writers-block-and-choosing-your-tribe/> Último acceso 25 de julio de 2021.
- Acampora, Ralph. 2004. "Oikos and Domus: On constructive co-habitation with other creatures" *Philosophy & Geography* 7 (2): 219–235.
- Adams, Carol J y Lori Gruen. 2013a. "Introduction." En Adams, Carol J y Lori Gruen (eds.). 2013. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, 15–20. London y New York: Bloomsbury. Ebook.

- . 2013b. "Groundwork." En Adams, Carol J y Lori Gruen (eds.). 2013. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, 21–24. London y New York: Bloomsbury. Ebook.
- . 2013c. "Activism in the 1970s and 1980s." en En Adams, Carol J y Lori Gruen (eds.). 2013. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, 25–33. London y New York: Bloomsbury. Ebook.
- . 2013d. "Dominant discourse and disappearances." En Adams, Carol J y Lori Gruen (eds.). 2013. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, 54–56. London y New York: Bloomsbury. Ebook.
- Adams, Carol J. 2010 (1990). *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York and London: Continuum.
- . 2010. "Why Feminist Vegan Now." *Feminism & Psychology* 20 (3): 302–317.
- Aiyetoro, Mary Bosede y Elizabeth Olubukola Olaoye. 2016. "Afro–Science Fiction: A Study of Nnedi Okorafor's *What Sunny Saw in the Flames and Lagoon*." *Pivot. A Journal of Interdisciplinary Studies & Thought* 5 (1): 216–246.
- Akubor, Emmanuel Osewe. 2016. "African concept of masquerades and their role in societal control and stability: some notes on the Esan people of southern Nigeria". *Asian and African Studies* 25 (1): 32–50.
- Alaimo, Stacy y Susan Hekman. 2008. "Introduction: emerging models of materiality in feminist theory." En Alaimo, Stacy y Susan Hekman (eds.). *Material Feminisms*. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 1–19.
- Alaimo, Stacy. 2008. "Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature." En Alaimo, Stacy y Susan Hekman (eds.). 2008. *Material Feminisms*, 237–264. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2012. "Sustainable This, Sustainable That: New Materialisms, Posthumanism, and Unknown Futures" en *PMLA. The Modern Language Association of America* 127: 558–564.

- Aldana Reyes, Xavier. 2019. "Contemporary Zombies." En Wester, Maisha y Xavier Aldana Reyes (eds.) 2019. *Twenty-First Century gótico: An Edinburgh Companion*, 89–101. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aldiss, Bryan y David Wingrove. 1988 (1986). *Trillion Year Spree*. London: Paladin Grafton Books.
- Allred, Pam y Nick J. Fox. 2019. "New Materialism." En Atkinson, P. A, Delamont, S, Cernat, A, Sakshaug, J. W y Williams, M (eds.). *SAGE Research Methods Foundations*, 1–16. London: Sage.
- Amnistía Internacional. 2020. "A License to Discriminate: Trump's Muslim & Refugee Ban." <https://www.amnesty.org.uk/licence-discriminate-trumps-muslim-refugee-ban> Último acceso 22 de mayo de 2022.
- Anderson, Reynaldo y Charles E. Jones (eds.). 2016. *Afrofuturism 2.0: The Rise of Afro-Blackness*. London: Lexington.
- Armstrong, Philip. 2008. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London y New York: Routledge.
- Asante, Molefi Kete y Ama Mazama (eds.). 2019. *Encyclopedia of African Religion*. California: SAGE Publications.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 2007. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. London y New York: Routledge.
- Attebery, Brian. 2003. "The Magazine Era 1920-1960." En Farah Mendlesohn y Edward James (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 32–47. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Bahaffou, Myriam y Julie Gorecky. 2020. "Préface." En D'Eaubonne, Françoise. 2020 (1974). *Le Féminisme ou la Mort*. París: Le passager clandestine.
- Barad, Karen. 2008. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of how Matter Comes to Matter." En Alaimo, Stacy y Susan Hekman (eds.). 2008. *Material Feminisms*, 120–154. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Baratta, Chris (ed.). 2012. *Environmentalism in the Realm of Science Fiction and Fantasy Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Bauman, Zygmunt. 2006 (2000). *Liquid Modernity*. Malden MA: Polity Press.
- Beauvoir, Simone de. 2010 (1949). *The Second Sex*. London: Vintage.
- Beinenpaka, Florence; Basil Tibanyendera, Fortunate Atwine, Teddy Kyomuhangi, Jerome Kabakyenga y Noni E. MacDonald. 2015. "Traditional Rituals and Customs for Pregnant Women in Selected Villages in Southwest Uganda" en *Journal of Obstetrics and Gynaecology Canada* 37 (10): 899–900.
- Berger, John. 2009. *Why Look at Animals*. London: Penguin.
- Birkeland, Janis. 1993. "Ecofeminism: Linking Theory and Practice." En Gaard, Greta (ed.). 1993. *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, 13–59. Philadelphia: Temple University Press.
- Borgards, Roland. 2015. "Introduction: Cultural and Literary Animal Studies" *Journal of Literary Theory*. De Gruyter 9 (2):155–160.
- Bostrom, Nick. 2005. "In Defense of Posthuman Dignity." *Bioethics* 19 (3): 202–214. London: Blackwell.
- Bould, Mark. 2003. "Film and Television." En Mendlesohn, Farah y Edward James (eds.) *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 79–95. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*. London y New York: Routledge.
- Boxal, Peter. 2013. *Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge y Malden: Polity.
- . 2013a. "Posthuman Humanities" *European Educational Research Journal*. 2 (1): 1–19.
- . 2013b. *The Posthuman*. Cambridge y Malden MA: Polity.
- Broderick, Damien. 2005 (1995). *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. London y New York: Routledge.

- Budiansky, Stephen. 1998. *If a Lion Could Talk: Animal Intelligence and the Evolution of Consciousness*. New York: The Free Press.
- Buell, Frederik. 2005. *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*. London y New York: Routledge.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and The Formation of American Culture*. Cambridge MA y London: Harvard University Press.
- . 2005. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell.
- . 2013. "Foreword." En Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). 2013. *Prismatic Ecology. Ecotheory: Beyond Green*, ix–xi. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- . 2017. "Can Environmental Imagination Save the World?" En Parham, John y Louise Westling (eds.). 2017. *A Global history of literature and the environment*, 407–422. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burnett, Joshua Yu. 2015. "The Great Change and the Great Book: Nnedi Okorafor's Postcolonial, Post-Apocalyptic Africa and the Promise of Black Speculative Fiction." *Researching African Literatures* 46 (4):133–150.
- Burrows, D. 1914. "The Human Leopard Society of Sierra Leone." *Journal of the Royal African Society* 13 (50): 143–151.
- Byerly, Alison. 1996. "The Uses of Landscape: The Picturesque Aesthetic and the National Park System." En Gloftelty, Cheryll y Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, 52–68. Athens y London: The University of Georgia Press.
- Campbell, Suellen. 1995 "The Land and Language of Desire." En Gloftelty, Cheryll y Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, 124–136. Athens y London: The University of Georgia Press.

- Canavan, Gerry. 2014. "Introduction." En Canavan, Gerry y Kim S. Robinson (eds.). 2014. *Green Planets: Ecology and Science Fiction*, 1–21. Middletown: Wesleyan University Press.
- Carey, Mike y Aliya Whiteley. 2021. "An Interview with Mike Carey & Aliya Whiteley." Entrevistados por Brian Nisbet en *Glasgow 2024, a Wordlcon for our Futures*. <https://www.youtube.com/watch?v=2CqsQEsHUZA> Último acceso 3 de noviembre de 2022.
- Chambers, Claire. 2017. "The Real Deal: Authenticity in Literature and Culture." *Three Quarks Daily*. <https://3quarksdaily.com/3quarksdaily/2017/04/the-real-deal-authenticity-in-literature-and-culture.html> Último acceso 6 de noviembre de 2022.
- Chavan, Shama. 2015. "A Study on Vegetarianism." *Research Horizons*. 5 (156): 156–159.
- Christie, Lauren Ellis. 2019. "The Monstrous Voice: M. R. Carey's *The Girl with All the Gifts*." En Kupferman, David W. y Andrew Gibbons (eds.). 2019. *Childhood, Science Fiction, and Pedagogy*, 41–56. Ebook: Springer.
- Clark, Timothy. 2011. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2015. *Ecocriticism on the Edge. Anthropocene as a Threshold Concept*. London y New York: Bloomsbury.
- Claviez, Thomas. 2006. "Ecology as moral stand(s): environmental ethics, Western moral philosophy, and the problem of the Other." En Gersdorf, Catrin y Sylvia Mayer (eds.). 2006. *Nature in Literary and Cultural Studies*. Amsterdam y Nueva York: Editions Rodopi.
- Clute, John. 2003. "Science Fiction from 1980 to the Present." En Mendlesohn, Farah y Edward James (eds.). 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 64–78. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Clute, John y Peter Nicolls. 1995. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St Martins Press.

- Clute, John, David Langford, Peter Nicholls y Graham Sleight (eds.). 2018a. "Graphic novel." En *The Encyclopaedia of Science Fiction*. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/graphic_novel Último acceso 20 de mayo de 2020.
- 2018b. "Gothic SF." En *The Encyclopedia of Science Fiction*. eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/gothic_sf Último acceso 16 de enero de 2020.
- 2018c. "Space Opera." En *The Encyclopedia of Science Fiction*. eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/space_opera Último acceso 16 de enero de 2020.
- Cobo Piñero, María Rocío. 2020. "African Gaze: Hollywood/Nollywood and the Postcolonial Science Fiction Imagery in Nnedi Okorafor's Lagoon." En Phiri, Aretha (ed.). 2020. *African Philosophical and Literary Possibilities. Re-reading the Canon*, 93–112. London: Lexington Books.
- Cochrane, Alasdair. 2012. *Animal Rights Without Liberation: Applied Ethics and Human Obligations*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). 2013. *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- Coole Diana y Samantha Frost. 2010. "Introducing the New Materialisms." En Coole Diana y Samantha Frost (eds.). 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, 1–46. Durham y London: Duke University Press.
- Copeland, Marion W. 2012. "Literary Animal Studies in 2012: Where We Are, Where We Are Going." *Anthrozoös: A multidisciplinary journal of the interactions of people and animals*. 25: 91–105.
- Copeland, Marion W. y Kenneth Shapiro. 2005. "Editor's Note. Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction." *Society & Animals* 4 (13): 343–346.
- Cronon, William. 1996. "The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature." *Environmental History* 1 (1): 7–28.
- Crowley, Dustin. 2019. "Binti's R/evolutionary Cosmopolitan Ecologies." *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 6 (2): 237–256.

- Curry, Alice. 2014. "Traitorousness, Invisibility and Animism: An Ecocritical Reading of Nnedi Okorafor's West African Novels for Children." *International Research in Children's Literature* 7 (1):37–47.
- Curtin, Deane. 2013. "Compassion and Being Human." En Adams, Carol J. y Lori Gruen (eds.). 2013. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. London y New York: Bloomsbury.
- Cuomo, Chris J. 2001 (1998). *Feminism and Ecological Communities: An Ethic of Flourishing*. London y New York: Routledge.
- D'Amassa, Don (ed.). 2006. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Facts on File.
- D'Eaubonne, Françoise. 1999. "Feminism-Ecology." *Ethics and the Environment* 2 (4):175–177.
- 2020 (1974). *Le Féminisme ou la Mort*. París: Éditions Le passager clandestine.
- Davis, Emily S. 2020. "Decolonising Knowledge in Nnedi Okorafor's *Binti* trilogy." En Moore, Alexandra S. y Samantha Pinto (eds.). 2020. *Writing Beyond the State: Post-Sovereign Approaches to Human Rights in Literary Studies*, 43–63. Palgrave Studies in Literature, Culture and Human Rights.
- Delany, Samuel R. 2009 (1978). *Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press.
- Demello, Margo (ed.). 2010. *Teaching the Animal: Human-Animal Studies Across the Disciplines*. New York: Lantern Books.
- . 2012. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.
- Derber, Charles, Suren Moodliar y Paul Shannon (eds.). 2020. "Introduction." En Chomsky, Noam. 2020. *Internationalism or Extinction*, 1–13. London y New York: Routledge.
- Dery, Mark. 1994. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham y London: Duke University Press.

- Devall, Bill y George Sessions. 1985. *Deep Ecology. Living as if Nature Mattered*. Layton: Gibbs M. Smith.
- Dika, Haruna, Mauki Dismas, Shabani Iddi y Richard Rumanyika. 2017. "Prevalent use of herbs for reduction of labour duration in Mwanza, Tanzania: are obstetricians aware?" *Tanzania Journal of Health Research* 19 (2): 1–8.
- Donaldson, Sue and Kymlicka, Will. 2011. *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*. Oxford: Oxford University Press.
- Dowdall, Lisa. 2013. "The Utopian Fantastic in Nnedi Okorafor's *Who Fears Death*." *Paradoxa* 25: 1–18.
- Dunkerley, Anthony W. 2017. "Exploring the use of juju in Nigerian human trafficking networks: considerations for criminal investigators, Police Practice and Research" en *Police Practice and Research: An International Journal* 10 (1): 83–100.
- Dzokoto, Vivian Afi y Glenn Adams. 2005. "Understanding genital-shrinking epidemics in West Africa: *koro*, *juju*, or mass psychogenic illness?" *Culture, Medicine and Psychiatry* 29: 53–78.
- Eagleton, Terry. 1996 (1983). *Literary Theory. An introduction*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell.
- El Hajj, Magalie y Lone Holst. 2020. "Herbal Medicine Use During Pregnancy: A Review of the Literature with a Special Focus on Sub-Saharan Africa." *Frontiers in Pharmacology* 11: 1–13.
- Elliot, Michael A. y Wald, Priscilla (eds.). 2014. *The Oxford History of the Novel in English: The American Novel 1870-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- Encyclopedia Britannica. 2022a. "Sericulture." <https://www.britannica.com/topic/sericulture> Último acceso 7 de diciembre de 2022.
- . 2022b. "Transhumanism." <https://www.britannica.com/topic/transhumanism> Último acceso 7 de diciembre de 2022.

- Erman, Irina M. 2021. "Sympathetic Vampires and Zombies with Brains: The Modern Monster as a Master of Self-Control." *The Journal of Popular Culture* 3 (54): 594–612.
- Evans, Arthur B. 2009. "Nineteenth-century sf" en Bould, Mark AndrewM. Butler, Andrew, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*, 13–22. London and New York: Routledge.
- . 2014. "Histories." En Latham, Rob (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Evernden, Neil. 1999 (1985). *The Natural Alien. Humankind and Environment*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Fabian, Johannes. 2014 (1983). *Time and the Other*. New York: Columbia University Press.
- Fox, Michael Allen. 2000. "Vegetarianism and Planetary Health." *Ethics and the Environment* 2 (5): 163–174.
- Freedman, Carl. 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fudge, Erica 2002. *Animal*. London: Reaktion Books.
- Gaard, Greta. 1993. "Living Interconnections with Animals and Nature." En Gaard, Greta (ed.). 1993. *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, 1–12. Philadelphia: Temple University Press.
- Garrard, Greg. 2000. "Wordsworth and Thoreau. Two versions of Pastoral." En Schneider, Richard J. (ed.). 2000. *Thoreau's Sense of Place. Essays in American Environmental Writing*, 194–206. Iowa: University of Iowa Press.
- . 2004. *Ecocriticism*. London y New York: Routledge.
- . 2012. "Worlds Without Us: Some Types of Misanthropy." *Substance* 41 (1): 40–60.
- Garuba, Harry. 2003. "Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society." *Public Culture*. 15 (2): 261–285.
- Gbadebo Babatunde M., Adetokunbo T. Salawu, Rotimi F. Afolabi, Mobolaji M. Salawu, Adeniyi F. Fagbamigbe y Ayo S. Adebowale. 2021. "Cohort analysis of the state

- of female genital cutting in Nigeria: prevalence, daughter circumcision and attitude towards its discontinuation.” *BMC Women’s Health*. 21 (182):1–12.
- Geale, Sarah Kathleen. 2012. “The Ethics of disaster management.” *Disaster Prevention and Management*. 21 (4): 445–462.
- Geraghty, Lincoln. 2009. “Television since the 1980s” enBould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint(eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*, 144-152.London and New York: Routledge.
- Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. London y New York: Routledge.
- Gladwin, Derek. 2017. “Ecocriticism.” *Oxford Bibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0014.xml> Último acceso 10 de noviembre de 2020.
- Gloftelty, Cheryll y Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Gloftelty, Cheryll. 1996. “Introduction.” En Gloftelty, Cheryll y Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, xv–xxxvii. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Godfrey-Smith, Peter. 2018. *Other Minds: The Octopus and the Evolution of Intelligent Life*. London: William Collins.
- Gomel, Elana. 2014. *Science Fiction, Alien Encounters and the Ethics of Posthumanism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gray, A. 1916. “The Human Leopards of Sierra Leone.” *Journal of the Society of Comparative Legislation*16 (2): 195–198.
- Greenacre Writers. 2016. “A conversation with Mike Carey.” <https://greenacrewriters.blogspot.com/2016/08/a-conversation-with-mike-carey.html> Último acceso 9 de abril de 2022.
- Gunn, James (ed.). 2002. *The Road to Science Fiction*. Boston: Scarecrow Press.
- Hailwood, Simon A. 2000. “The Value of Nature’s Otherness.” *Environmental Values* 9 (3):353–372.

- Hale, Kimberly Hurd y Erin A. Dolgoy. 2018. "Humanity in a Posthuman World: M. R. Carey's *The Girl with All the Gifts*." *Utopian Studies*. Penn State University Press 3 (29): 343–361.
- Hall, Stuart. 2007. "Cultural Identity and Diaspora." En Manning, Susan y Andrew Taylor. *Transatlantic Literary Studies: A Reader*, 131–138. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hambrick, Keira. 2012. "Destroying Imagination to Save Reality: Environmental Apocalypse in Science Fiction" en Baratta, Chris (ed.). *Environmentalism in the Realm of Science Fiction and Fantasy Literature*, 129–142. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Haraway, Donna. 1991. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. New York: Routledge.
- . 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities* 6: 159–165.
- . 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Harries, Melanie L. 2017. "Ecowomanism and Ecological Reparations." En Hart, John (ed.). 2017. *The Wiley Blackwell Companion to Religion and Ecology*, 195–202. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Heise, Ursula K. 2008. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Heim, Leah. 2018. "On Fungi, Future, and Feminism: An Ecofeminist Analysis of M.R. Carey's *The Girl with All the Gifts*." En Heim, Leah y Olivia Hershman (eds.). 2018. *Imagining the Post-Apocalypse*. Digital Literature Review. Indiana: Ball State University 5: 84–98.
- Helford, Elyce Rae. 2002. "(E)raced Visions: Women of Color and Science Fiction in the United States." En Slusser, George y Westfahl, Gary (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, 127–138. Westport: Greenwood Press.

- Herzog, Ben. 2013. "Anticolonialism, decolonialism, neocolonialism." En Ness, Immanuel (ed.). 2013. *The Encyclopedia of Global Human Migration*, 1–5. London: Blackwell Publishing.
- Hobbs, Lindsay. 2013. "Women of the Pulp: Spicy Covers and Startling Stories." *The Ultimate History Project*. <http://ultimatehistoryproject.com/women-of-the-pulps-spicy-covers-and-startling-stories.html> Último acceso 7 de diciembre de 2022.
- Hopes LLC. 2021. "Solarpunk Wants to Save the World" en el blog *Hopes & Fears*. <http://www.hopesandfears.com/hopes/city/life/215749-solarpunk> Último acceso 22 de mayo de 2022.
- Hubble, Nick y Aris Mousoutzanis (eds.). 2013. *The Science Fiction Handbook*. London and New York: Bloomsbury.
- Huggan, Graham y Helen Tiffin. 2010. *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. London y New York: Routledge.
- Iovino, Serenella y Serpil Oppermann. 2014. "Introduction." En Iovino, Serenella y Serpil Oppermann (eds.). 2014. *Material Ecocriticism*, 1–20. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Iovino, Serenella. 2010. "The Human Alien. Otherness, Humanism and the Future of Ecocriticism." *Ecozon@* 1 (1): 53–61.
- Itard, Jean Marc Gaspard. 1801. *L'éducation d'un homme sauvage*. Vendémiaire: Chez Goujon fils. Ebook.
- James, Edward. 2002. "The Arthur C. Clarke Award and Its Reception in Britain." En Slusser, George y Gary Westfahl (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, 67–78. Westport: Greenwood Press.
- James, Edward and Mendlesohn, Farah. 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Jankovich, Mark y Johnston, Derek. 2009. "Film and Television, the 1950s." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 71–79. London and New York: Routledge.
- Johnson-Smith, Jan. 2005. *American Science Fiction TV*. New York: Ibtauris.

- Jones, Gareth y Maja Whitaker. 2012. "Transforming the Human Body." En Blake, Charlie, Claire Molloy y Steven Shakespeare (eds.). 2012. *Beyond Human from Animality to Transhumanism*, 254–279. London y New York: Continuum.
- Jones, Patrice. 2010. "Afterword: Liberation as Connection and the Decolonization of Desire." En Harper, A. Breeze (ed.). 2010. *Sistah Vegan*. New York: Lantern.
- Jue, Melody. 2017. "Intimate Objectivity: On Nnedi Okorafor's Oceanic Afrofuturism." *Women's Studies Quarterly* 45 (1,2): 171–188.
- Katz, Eric, Andrew Light y David Rothenberg. 2000. "Introduction: Deep Ecology as Philosophy." En Katz, Eric, Andrew Light y David Rothenberg (eds.). 2000. *Beneath the Surface: Critical Essays in the Philosophy of Deep Ecology*. Cambridge MA y Londres: The MIT Press.
- Kazumitsu, Kato. 1962. "Some Notes on Mono no Aware." *Journal of the American Oriental Society* 82 (4): 558–559.
- Keel, Marti. 1993. "From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge." En Gaard, Greta (ed.). *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, 243–271. Philadelphia: Temple University Press.
- Kelz, Rosine. 2016. *The Non-Sovereign Self, Responsibility, and Otherness. Hannah Arendt, Judith Butler, and Stanley Cavell on Moral Philosophy and Political Agency*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kerslake, Patricia. 2007. *Science Fiction and Empire*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Keulartz, Jozef. 1995. *Struggle for Nature. A Critique of Radical Ecology*. London y New York: Routledge.
- Kilgor De Witt, Douglas. 2010. "Difference Engine: Aliens, Robots, and Other Racial Matters in the History of Science Fiction." *Science Fiction Studies* 37 (1):16–22.
- Kolbas, E. Dean. 2001. *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder y Oxford: Westview Press.

- Köln, Julia Hoydis. 2015. "Fantastically Hybrid: Race, Gender, and Genre in Black Female Speculative Fiction." *Anglistik: International Journal of English Studies* 26 (2): 71–88.
- Lafontaine, Tania. 2016. *Science Fiction Theory and Ecocriticism*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Landon, Brooks. 2014. "Extrapolation and Speculation." En Latham, Rob (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Langer, Jessica. 2011. *Postcolonialism and Science Fiction*. London: Palgrave MacMillan.
- Langford, David 2021. "Zombies." En John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight (eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. <https://sf-encyclopedia.com/entry/zombies> Último acceso 9 de abril de 2022.
- Latham, Rob. 2009. "Fiction, 1950-1963." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 80–89. London y New York: Routledge.
- Latham, Rob (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Lavender III, Isaiah. 2019. "Contemporary Science Fiction and Afrofuturism." En Canavan, Gerry y Eric Carl Link (eds.) *The Cambridge History of Science Fiction*, 565–579. Cambridge: Cambridge University Press.
- Legler, Gretchen T. 1997. "Ecofeminist Literary Criticism." En Warren, Karen J. (ed). 1997. *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, 227–238. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 2010 (1902). *Discourse on Metaphysics: Correspondence with Arnauld and Monadology*. E-book. New York: 1873 Press.
- Levinas, Emmanuel. 1982. *Ethics and Infinity*. Traducido por Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press.

- . 1990 (1963). *Difficult Freedom. Essays on Judaism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Levy, Michael. 2009. "Fiction, 1980-1992." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 153–162. London and New York: Routledge.
- Li, Hwei-li. 1993. "A Cross-Cultural Critique of Ecofeminism." En Gaard, Greta (ed.). 1993. *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, 272–294. Philadelphia: Temple University Press.
- Love, Glen A. 1996. "Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism." En Gloftelty, Cheryll y Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, 225–240. Athens y London: The University of Georgia Press.
- Lovelock, James E. y Lynn Margulis. 1974. "Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis." *Tellus* 26 (1–2): 2–10.
- Luckhurst, Roger. 2005. *Science Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- . 2015. *Zombies: A Cultural History*. London: Reaktion Books.
- Lundblad, Michael. 2017. "Introduction: The End of the Animal – Literary and Cultural Animalities." En Lundblad, Michael (ed.). 2017. *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human*, 1–21. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacNamee, Olly. 2018. "“As with most Apocalypses, mine has its small element of social comment” – Mike Carey talks The Boy On The Bridge." En *Comicon.com*. <https://www.comicon.com/2018/03/07/as-with-most-apocalypses-mine-has-its-small-element-of-social-comment-mike-carey-talks-the-boy-on-the-bridge/> Último acceso 9 de abril de 2022.
- Macquire, Kelly. 2022. "Medusa." En *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/Medusa/> Último acceso 23 de mayo de 2022.
- Malamud, Randy. 2003. *Poetic Animals and Animal Souls*. New York: Palgrave MacMillan.

- Mandelo, Lee. 2013. "We All Tell Stories About Her: *Kabu Kabu* by Nnedi Okorafor." En *TOR.com*. <https://www.tor.com/2013/11/08/book-review-kabu-kabu-nnedi-okorafor/> Último acceso 1 de junio de 2021.
- Marotta, Melanie. 2018. "Nnedi Okorafor's Afrofuturism and the Motif of Hair." *Journal of Science Fiction* 2 (2):10–12.
- Marquis, Moira. 2020. "The Alien Within: Divergent Futures in Nnedi Okorafor's *Lagoon* and Neil Blomkamp's *District 9*." *Science Fiction Studies* 47: 398–425.
- Marvin, Garry y Susan McHugh. 2014. "In it together. An introduction to human-animal studies." En Marvin, Garry y Susan McHugh (eds.). 2014. *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, 1–9. London y New York: Routledge.
- Mauk, Ben. 2015. "Pinar Yoldas: The Afterlife of Waste." *Guernica*. <https://www.guernicamag.com/the-afterlife-of-waste/> Último acceso 21 de agosto de 2021.
- McHale, Brian 1992. *Constructing Postmodernism*. London y New York: Routledge.
- McHugh, Susan. 2009. "Literary Animal Agents." *Modern Language Association* 124 (2): 487–495.
- McKibben, Bill. 2003 (1989). *The End of Nature*. London: Bloomsbury.
- McWeeny, Jennifer. 2009–2010. "Origins of Otherness: Non-conceptual Ethical Encounters in Beauvoir and Levinas." *Simone de Beauvoir Studies* 26: 5–17.
- Mendlesohn, Farah. 2009. "Fiction, 1926-1949." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 52–61. London and New York: Routledge.
- Merriam Webster. 2022a. "Extraterrestrial." En *Merriam Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/extraterrestrial#h2> Último acceso 7 de diciembre de 2022.
- . 2022b. "On 'Hopepunk,' 'Mannerpunk,' and a Range of Punky Genres." En *Merriam Webster Dictionary* <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/what-is-hopepunk-mannerpunk-words-were-watching> Último acceso 23 de julio de 2022.

- . 2022c. "Monster." En *Merriam Webster Dictionary* <https://www.merriam-webster.com/dictionary/monster> Último acceso 27 de octubre de 2022.
- Merrick, Helen. 2009. "Fiction, 1964-1979." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts y Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 102–111. London and New York: Routledge.
- Mies, Maria y Vandana Shiva. 2014 (1993). *Ecofeminism*. London y New York: Zed Books.
- Miller, Joseph D. 2002. "Popes or Tropes: Defining the Grails of Science Fiction." En Slusser, George y Gary Westfahl (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, 79–87. Westport: Greenwood Press.
- Milner, Andrew y J. R. Burgmann. 2020. *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Mocarski, Richard, Robyn King, Sim Butler, Natalie R. Holt, T. Zachary Huit, Debra A. Hope, Heather M. Meyer y Nathan Woodruff. 2019. "The Rise of Transgender and Gender Diverse Representation in the Media: Impacts on the Population." *Communication, Culture & Critique* 12: 416–433.
- Mongkolsamrit, S, N. Kobmoo, K. Tasanathai, A. Khonsanit, W. Noisriboom, P. Srikitikulchai, R. Somnuk y J. J. Luangsaard. 2012. "Life cycle, host range and temporal variation of *Ophiocordyceps unilateralis/Hirsutella formicarum* on Formicine ants." *Journal of Invertebrate Pathology* 111: 217–224.
- More, Max y Natasha Vita-More (eds.). 2013. *The Transhumanist Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Moreno, Rosa. 2020. "Animal Representation in Recent Anglophone Science Fiction: Uplifting and Anthropomorphism in Nnedi Okorafor's *Lagoon* and Adam Roberts's *Bête*." *Océanide: Journal of the Spanish Society for the Study of Popular Culture SELICUP*. 12: 78–83.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge MA y Londres: Harvard University Press.
- . 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge MA y Londres: Harvard University Press.

- Murphy, Patrick D. 2001. "The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and Ecocriticism." En Armbruster, Karla y Kathleen R. Wallace (eds.). 2001. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, 263–278. Charlottesville y London: University Press of Virginia.
- Mwangi, Evan Maina. 2019. *The Postcolonial Animal: African Literature and Posthuman Ethics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Naciones Unidas. 2021. "Ethnic Cleansing." En *United Nations: Office on Genocide Prevention and the Responsibility to Protect*. <https://www.un.org/en/genocideprevention/ethnic-cleansing.shtml> Último acceso 22 de mayo de 2022.
- Naess, Arne. 1995a. "The Deep Ecological Movement. Some Philosophical Aspects." En Sessions, George (ed.). *Deep Ecology for the Twenty-first Century*, 64–84. Boston y London: Shambala.
- . 1995b. "The Shallow and the Deep, Long-range Ecology Movements." En Sessions, George (ed.). *Deep Ecology for the Twenty-first Century*, 151–155. Boston y London: Shambala.
- Ncube, Gibson. 2020. "Human Beings Have a Hard Time Relating to That Which Does Not Resemble Them': Queering Normativity in Nnedi Okorafor's Lagoon." *Scrutiny* 225 (2): 69–81.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge MA y Londres: Harvard University Press.
- Norwood, Vera L. 1996 "Heroines of Nature: Four Women Respond to the American Landscape" en Gloftelty, Cheryl y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens y London: The University of Georgia Press.
- Nye, David E. 1996. *American Technological Sublime*. Cambridge, MAS: MIT Press.
- O'Connell, Hugh Charles. 2016. "'We are change'": The Novum as Event in Nnedi Okorafor's Lagoon." *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 3 (3): 291–312.

- Oberin, Vanessa 2018. "Infradisciplinary Artist Pinar Yoldas is Advocating a Good Anthropocene with the Help of Speculative Biology." En *FvF Productions*. <https://www.friendsoffriends.com/art/interviewsiam-pinar-yoldas/#> Último acceso 21 de agosto de 2021.
- Oelschlaeger, Max. 1991. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Ogbuji, Uche. 2010. "Fantastical Language: An Interview with Nnedi Okorafor." En *The Nervous Breakdown*. <http://thenervousbreakdown.com/uogbuji/2010/12/fantastical-language-an-interview-with-nnedi-okorafor/> Último acceso 25 de julio de 2021.
- Ogunbado, Ahamad Faosiy. 2012. "Impacts of Colonialism on Religions: An Experience of South-western Nigeria." *Journal of Humanities and Social Science*. 5 (6): 51–57.
- Ohaja, Magdalena y Chinemerem Anyim. 2021. "Rituals and Embodied Cultural Practices at the Beginning of Life: African Perspectives." *Religions* 12 (1024): 1–12.
- Okorafor, Nnedi. 2019c. *Broken Places & Outer Spaces: Finding Creativity in the Unexpected*. Simon and Schuster ebook.
- . 2019d. *Wahala Zone blog*. <http://nnedi.blogspot.com/> Último acceso: 26 de julio de 2022.
- . 2021. "Questions and Answers." Congreso online Eagle-Con, 11-13 de marzo de 2021. California State University, Los Angeles.
- Olaniran, Tejumola. 2004. *Arrest the Music! Fela and his Rebel Art and Politics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Oppermann, Serpil. 2014. "From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism: Creative Materiality and Narrative Agency." En Iovino, Serenella y Serpil Oppermann (eds.). *Material Ecocriticism*, 21–36. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

- Oxford English Dictionary. 2022. “Monster”
<https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/121738#:~:text=Categories%20%C2%BB-,a.,large%2C%20ugly%2C%20and%20frightening> Último acceso: 27 de octubre de 2022.
- Page, Michael. 2014. “Evolution and Apocalypse in the Golden Age.” En Canavan, Gerry y Kim S. Robinson (eds.). *Green Planets. Ecology and Science Fiction*, 40–55. Middletown: Wesleyan University Press.
- Parisi, Luciana. 2017. “After Nature: The Dynamic Automation of Technical Objects.” En Weinstein, Jami y Claire Colebrook (eds.). *Posthumous Life. Theorizing Beyond the Posthuman*, 155–178. New York: Columbia University Press.
- Pastourmatzi, Domna. 2014. “Science Fiction Literature.” En Ranisch, Robert y Stefan Lorenz Sorgner (eds.). *Post- and Transhumanism. An Introduction*, 271–286. Frankfurt: Peter Lang Editions.
- Phillips, Dana. 2003. *The Truth of Ecology: Nature, Culture and Literature in America*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Phillips, Mary T. 1994. “Proper Names and the Social Construction of Biography: The Negative Case of Laboratory Animals.” *Qualitative Sociology* 17 (2): 119–142.
- Pilcher, Jane e Imelda Whelehan. 2004. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications: London.
- Plumwood, Val. 2000. “Deep Ecology, Deep Pockets, and Deep Problems: A Feminist Ecosocialist Analysis.” En Katz, Eric, Andrew Light y David Rothenberg (eds.). 2000. *Beneath the Surface: Critical Essays in the Philosophy of Deep Ecology*, 59–84. Cambridge MA y Londres: The MIT Press.
- . 2003 (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London y New York: Routledge.
- . 2005 (2002). *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London y New York: Routledge.
- Pramod, Nayar K. 2010. *Contemporary Literary and Cultural Theory*. Delhi, Chennai y Chandigarh: Pearson India.

- Pratten, David. 2007. *The Man-Leopard Murders: History and Society in Colonial Nigeria*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pundt, Johanna. 2018. "Organic Fantasy and the Alien Archetype in Nnedi Okorafor's *Lagoon*." En Batzke, Ina, Eric Erbacher, Linda M. Hess y Corinna Lenhardt (eds.). 2018. *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology and Popular Culture*, 165–187. New York: Columbia University Press.
- Purdy, Jedediah. 2015. *After Nature. A Politics for the Anthropocene*. Cambridge MA y London: Harvard University Press.
- Rahn, Judith. 2019. "(Re-)Negotiating Black Posthumanism –The Precarity of Race in Nnedi Okorafor's *Lagoon*." *Anglistik: International Journal of English Studies* 30 (2): 83–97.
- Redmond, Sean. 2009. "Film since 1980." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 134–143. London and New York: Routledge.
- Reed, Peter y David Rothenberg. 1993. *Wisdom in the Open Air. The Norwegian Roots of Deep Ecology*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- Republic of the Bees. 2008. "From Steampunk to Solarpunk." <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/> Último acceso 22 de mayo de 2022.
- Rieder, John. 2009. "Fiction, 1895-1926." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 23–31. London and New York: Routledge.
- . 2010. "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History." *Science Fiction Studies* 37 (2): 191–209.
- Roberts, Adam. 2006. *The History of Science Fiction*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Rockoff, Marcus. 2014. "Literature." En Ranisch, Robert y Stefan Lorenz Sorgner (eds.). 2014. *Post- and Transhumanism. An Introduction*, 251–270. Frankfurt: Peter Lang Editions.

- Romano, Aja. 2022. "Hopepunk, the latest storytelling trend, is all about weaponized optimism." En *Vox*. <https://www.vox.com/2018/12/27/18137571/what-is-hopepunk-noblebright-grimdark> Último acceso 23 de julio de 2022.
- Rorvik, David. 1971. *As Man Becomes Machine: The Evolution of the Cyborg*. New York: Doubleday.
- Rosendahl Thomsen, Mads. 2015 (2013). *The New Human in Literature. Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*. New York y London: Bloomsbury.
- Rowland, Alexandra. 2017. "The opposite of grimdark is hopepunk." En *Official Tumblr*. <https://ariaste.tumblr.com/post/163500138919/ariaste-the-opposite-of-grimdark-is-hopepunk> Último acceso 23 de julio de 2022.
- Rueckert, William. 1978. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *Iowa Review* 9 (1): 71–86.
- Samatar, Sofia. 2017. "Toward a Planetary History of Afrofuturism." *Research in African Literatures* 48 (4): 175–191.
- Santaulària i Capdevila, M. Isabel. 2020 "Monstruous Final Girls: The Posthuman Body in Paolo Bacigalupi's *The Windup Girl* and M.R. Carey's *The Girls with All the Gifts*." En Paszkiewicz, Katarzyna y Stacy Rusnak (eds.). 2020. *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, 173–188. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan.
- Schmeink, Lars. 2016. *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Scholarblogs. 2016. "Ethnicity and Ethnic Conflict." En *Violence in twentieth century Africa*. <https://scholarblogs.emory.edu/violenceinafrica/wiki-round-2-causes-of-conflict/ethnicity-and-ethnic-conflict/> Último acceso 22 mayo 2022.
- Seed, David. 2011. *Science Fiction. A very short introduction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Sessions, George. 1995. *Deep Ecology for the Twenty-first Century*. Boston y London: Shambala.

- Shepard, Andrew W. 2019. "Afrofuturism in the Nineteenth and Twentieth Centuries." En Canavan, Jerry y Eric Carl Link (eds.). 2019. *The Cambridge History of Science Fiction*, 101–119. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Sherrow, Victoria. 2006. *The Encyclopedia of Hair: A Cultural History*. Westport, CN y London: Greenwood Press.
- Shippey, Tom. 2002. "Literary Gatekeepers and the Fabril Tradition." En Slusser, George y Gary Westfahl (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Margnizationalization, and the Academy*, 7–24. Westport: Greenwood Press.
- Showalter, Elaine. 1985. "Introduction: The Feminist Critical Revolution." En Showalter, Elaine (ed.). 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, 3–18. New York: Pantheon Books.
- Singer, Peter. 2015 (1975). *Animal Liberation*. New York: Open Road.
- Sinker, Mark. 1992. "Loving the Alien in Advance of the Landing – Black Science Fiction." *Wire*, 30–33. <http://www.towardsthecity.com/blog/black-science-fiction-mark-sinker> Último acceso 24 agosto 2021.
- Skiveren, Tobias. 2020. "Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter." *Theory, Culture and Society* 0: (0), 1–16.
- Slusser, George. 2002. "Multiculturalism and the Cultural Dynamics of Classic American Science Fiction." En Slusser, George y Gary Westfahl (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Margnizationalization, and the Academy*, 103–118. Westport: Greenwood Press.
- Slusser, George y Westfahl, Gary (eds.). 2002. *Science Fiction, Canonization, Margnizationalization, and the Academy*. Westport: Greenwood Press.
- Smith, Andy. 1997. "Ecofeminism through an Anticolonial Framework." En Warren, Karen J (ed.). 1997. *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, 21–37. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- St Clair, Scott. 2018. "The Fear of Things to Come: Science Fiction Before and After World War II." En *WWU Honors Program Senior Projects*. 89. https://cedar.wwu.edu/wwu_honors/89 Último acceso 26 de julio de 2022.

- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven y London: Yale University Press.
- Talabi, Wole (ed.). 2020. *Africanfuturism: An Anthology*. BrittlePaper eBook. <https://brittlepaper.com/2020/10/free-download-of-africanfuturism-an-anthology-stories-by-nnedi-okorafor-tl-huchu-dilman-dila-rafeeat-aliyu-tlotlo-tsamaase-mame-bougouma-diene-mazi-nwonwu-and-derek-lubangakene/> Último acceso 26 de julio de 2022.
- Tamás, Rebeca. 2021. *Extraños: Ensayos sobre lo humano y lo no humano*. Barcelona: Anagrama.
- Taylor, Dorceta E. 1997. “Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism.” En Warren, Karen J (ed). 1997. *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, 38–81. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Taylor, Nik. 2013. *Humans, Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Lantern.
- Telotte, J. P. 2009. “Film, 1895-1950.” En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 42–51. London y New York: Routledge.
- Telotte, J. P. 2012. “Introduction: Across the Screens—Adaptation, Boundaries, and Science Fiction Film and Television” en Duchovnay, Gerald y J. P. Telotte (eds.). 2012. *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, xiii–xxix. New York: Routledge.
- Thacker, Eugene. 2015. *Tentacles Longer than Night*. Alresford: Zero.
- Treanor, Brian. 2006. *Aspects of Alterity. Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*. New York: Fordham University Press.
- Trexler, Adam. 2015. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville y London: Virginia University Press.
- Trisos, Christopher H., Jess Auerbach y Madhusudan Katti. 2021. “Decoloniality and anti-oppressive practices for a more ethical ecology.” *Nature Ecology & Evolution* 5: 1205–1212.

- Tolliver, S.R. 2020. "Afrocarnival: Celebrating Black Bodies and Critiquing Oppressive Bodies in Afrofuturist Literature." *Children's Literature in Education* 52: 132–148.
- Tyagi, Tarun. 2018. "How Silk is Made: Making of Silk thread from silkworm cocoons." <https://www.youtube.com/watch?v=tWDwz03usuo> Último acceso 22 de mayo de 2022.
- Ulibarri, Sarena (ed.). 2018 (2012). "Preface." En Lodi-Ribeiro, Gerson (ed.). 2018 (2012). *Solarpunk: Ecological and Fantastical Stories in a Sustainable World*. Albuquerque, Nex Mexico: World Weaver Press, n.p.
- Vääätänen, Päivi. 2019. "Afro- versus Africanfuturism in Nnedi Okorafor's 'The Magical Negro' and 'Mother of Invention.'" *Vector*. <https://vector-bsfa.com/2019/08/31/afro-versus-african-futurism-in-nnedi-okorafors-the-magical-negro-and-mother-of-invention/> Último acceso 25 de julio de 2021.
- Vandenbergh, John G. (chair). 2002. *Animal Biotechnology: Science-Based Concerns*. Washington DC: The National Academies Press.
- Vandermeer, Ann y Vandermeer, Jeff (eds.). 2007. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications.
- Vint, Sherryl. 2014. *Science Fiction: A Guide for the Perplexed*. London y New York: Bloomsbury.
- . 2010. *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Wagner, Phoebe y Brontë Christopher Wieland (eds.). 2017. *Sunvault: Stories of Solarpunk & Eco-Speculation*. Albuquerque, Nex Mexico: World Weaver Press.
- Waldaw, Paul. 2013. *Animal Studies: An Introduction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Walker, Michael D., Maria Diez-Leon y Georgia Mason. 2014. "Animal Welfare Science: Recent Publication Trends and Future Research Priorities." *International Journal of Comparative Psychology* 27 (1): 80–100.

- Warren, Karen J. 1997. "Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perception." En Warren, Karen J (ed.). 1997. *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, 3–20. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Westermann, Bianca. 2015. "Meeting the Other: Cyborgs, Aliens, and Beyond." En Küchler Ulrike, Silja Maehl y Graeme Stout (eds.). 2015. *Alien Imaginations Science Fiction and Tales of Transnationalism*, 141–160. New York y Londres: Bloomsbury Academic.
- Whitted, Qiana. 2016. "To Be African is to Merge Technology and Magic: An Interview with NnediOkorafor." En Anderson, Reynaldo y Charles E. Jones (eds.). 2016. *Afrofuturism 2.0.: The Rise of Astro-Blackness*, 207–213. London: Lexington Books.
- Wright, Peter. 2009. "Film and Television, 1960-1980." En Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.). 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, 90–101. London and New York: Routledge.
- Wolfe, Charles T. 2017. "Materialism New and Old." *Antropología Experimental* 13 (17): 215–224.
- Wolfe, Gary K. 1979. *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Wolfreys, Julian. 2004. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. New York: Palgrave MacMillan.
- World History Encyclopedia. 2022. "Medusa." En *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/Medusa/> Último acceso 7 de diciembre de 2022.
- Zamalin, Alex. 2019. *Black Utopia: From Black Nationalism to Afrofuturism*. New York: Columbia University Press.
- Zizek, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London y New York: Verso.

6.3. Obras de ficción citadas

- Adams, John Joseph (ed.). 2008. *Seeds of Change*. Rockville: Wildside.
- Asimov, Isaac. 2013 (1950). *I, Robot*. London: Harper Voyager.
- Atwood, Margaret. 2009 (2003). *Oryx and Crake*. London: Open Road. Hachette Digital.
- Bacigalupi, Paolo. 2015. *The Water Knife*. Grand Haven: Brilliance.
- Bear, Greg. 2001(1985). *Blood Music*. New York: Gateway.
- . 2010 (1987). *The Forge of God*. London: Orion.
- Beukes, Lauren. 2010. *Zoo City*. Nottingham: Angry Robot.
- Binder, Eando. 1935. "The Robot Aliens." En *Wonder Stories*. Feb. 1935.
- Bradbury, Ray. 2014 (1950). *The Martian Chronicles*. London: Harper Voyager.
- Brin, David. 2021 (1980 – 1998). *Brightness Reef: Uplift Trilogy*. London: Open Road. Hachette Digital.
- Brooks, Max. 2006. *World War Z*. New York: Crown.
- Brophy, Brigid. 1968 (1953). *Hackenfeller's Ape*. London: Penguin.
- Brunner, John. 1968. *Stand on Zanzibar*. New York: Doubleday.
- . 2016 (1972). *The Sheep Look up*. New York: Open Road. Integrated Media.
- Bryce Olkotun, Deji. 2017. *After the Flare* Los Angeles: Unnamed Press.
- Butler, Octavia. 1976. *Patternmaster*. New York: Doubleday.
- . 1979. *Kindred*. New York: Doubleday.
- . 1980. *Wild Seed*. New York: Doubleday.
- . 2000 (1987-89). *Lilith's Brood: The Complete Xenogenesis Trilogy*. New York: Warner.
- . 2017 (1993–1998) *Earthseed series*. *Parable of the Sower* (1993) y *Parable of the Talents* (1998) New York: Open Road. Integrated Media.
- Caidin, Martin. 1975 (1972). *Cyborg*. Glasgow: Harper Collins.
- Callenbach, Ernest. 2014 (1975). *Ecotopia*. Englewood, Colorado: Banyan Tree/ Hugo House Publishers.
- Campbell, John W. 1948. *Who Goes There?* Chicago: Shasta Publishers.

- Carson, Rachel. 2000 (1962). *Silent Spring*. London: Penguin.
- Chiang, Ted. 2020 (2002). "Story of Your Life" en *Stories of Your Life and Others*. New York: Picador.
- Clarke, Arthur C. 1977 (1940). "Big Game Hunt." En *Tales from the White Hart*. New York: Del Rey Books.
- . 1994 (1953). *Childhood's End*. New York: Ballantine.
- Du Bois, W. E. B. 2021 (1920). "The Comet." En *Darkwater: Voices from Within the Veil*. Portland, Oregon: Graphic Arts Books.
- Eagan, Greg. 2008 (1992). *Quarantine*. London: Orion Group.
- . 2008 (1994). *PermutationCity*. London: Gollancz.
- . 2008 (1997). *Diaspora*. London: Orion Group.
- . 2008 (2001). *Schild's Ladder*. London: Gollancz.
- . 2009 (2008). *Incandescence*. San Francisco, California: Night Shade Books.
- Gibson, William. 2016 (1984). *Neuromancer (Sprawl trilogy 1)*. London: Orion.
- . 2017 (1986). *Count Zero (Sprawl trilogy 2)*. London: Orion.
- . 2017 (1988). *Mona Lisa Overdrive (Sprawl trilogy 3)*. London: Gollancz.
- Golding, William. 1954. *The Lord of the Flies*. London: Faber & Faber.
- Halperin, James L. 1998. *The First Immortal*. New York: Del Rey.
- Harris, Anne. 2000 (1998). *Accidental Creatures*. New York: TOR.
- Holroyde, Claire. 2021. *The Effort*. New York: Grand Central Publishing.
- Houellebecq, Michel. 2001 (1998). *The Elementary Particles*. New York: Vintage.
- Ishiguro, Kazuo. 2017 (2005). *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber.
- Jennings, John y David Brame. 2021 (2020). *After the Rain*. Abrams.
- Johnson, Kij. 2007. "The evolution of trickster stories among the dogs of North Park after the Change." En *The Coyote Road: Trickster Tales*. New York: Viking Press.
- King, Stephen. 1977. "Children of the Corn." En *Penthouse*. New York: Penthouse.
- Kotzwinkle, William. 2014 (1976). *Doctor Rat*. New York: Open Road. Integrated Media.
- Le Guin, Ursula K. 2015 (1972). *The Word for World is Forest*. London: Orion.

- Lovecraft, H. P. 1919. "Dagon." En *The Vagrant*. 11: 23–30.
- Lupoff, Richard. 2015 (1984). *Sun's End*. London: Orion.
- . 2015 (1988). *Galaxy's End*. London: SF Getaway.
- Matheson, Richard. 1954. *I am Legend*. New York: Gold Medal Books.
- McCarthy, Cormac. 2010 (2006). *The Road*. Croydon: Picador.
- Melville, Herman. 2013 (1851). *Moby Dick*. New York: Collins.
- Miéville, China. 2010. *Kraken*. Croydon: Pan.
- Moore, C. L. 1934. "A Martian Odyssey." en *Wonder Stories*. Julio 1934.
- Morgan, Richard K. 2018 (2002). *Altered Carbon*. London: Orion.
- Mosley, Walter. 2001. *Futureland*. Newcastle-upon-Tyne: Aspect Publishing.
- Murray, James S. y Darren Wearmouth. 2018. *Awakened*. London: Harper Voyager.
- Okorafor, Nnedi. 2004. "The Magical Negro." En Thomas, Sheree R. (ed.). 2004. *Dark Matter: Reading the Bones*. Newcastle-upon-Tyne: Aspect Publishing.
- . 2005. *Zahra the Windseeker*. Boston: Graphia.
- . 2008 (2007). *The Shadow Speaker*. Glendale, California: Disney Publishing.
- . 2008. "Spider the Artist." En Adams, John Joseph (ed.). 2008. *Seeds of Change*. Gaithersburg, Maryland: Prime.
- . 2009. "From the Lost Diary of TreeFrog7." En Clarke, Neil y Sean Wallace (eds.). 2009. *Clarkesworld Magazine*. Wyrms Publishing. Mayo 2009.
- . 2010. "Tumaki." En Mary Anne Mohanraj y Nnedi Okorafor (eds.). 2010. *Without a Map*. Seattle, Washington: Aqueduct.
- . 2011. *Akata Witch*. New York: Speak.
- . 2011. "Wahala." En Strathan, Jonathan (ed.). 2011. *Life on Mars: Tales from the New Frontier*. New York: Viking.
- . 2013. *Kabu Kabu*. Gaithersburg, Maryland: Prime.
- . 2015. *The Book of Phoenix*. New York: Daw.
- . 2017. *Akata Warrior*. New York: Speak.
- . 2017-2018. *Black Panther – Long Live the King*. New York: Marvel Comics.
- . 2018 (2010). *Who Fears Death*. London: Harper Voyager.

- . 2018. "Mother of Invention." En *Slate*. <https://slate.com/technology/2018/02/mother-of-invention-a-new-short-story-by-nnedi-okorafor.html> Último acceso 23 de agosto de 2021.
- . 2018-2019. *Shuri*. New York: Marvel Comics.
- . 2019b. *Binti: The Complete Trilogy*. New York: Daw.
- . 2021. *Remote Control*. New York: St. Martin's Press.
- . 2022. *Akata Woman*. New York: Speak.
- Roberts, Adam. 2015 (2014). *Bête*. London: Gollancz.
- Robinson, Kim Stanley. 1992. *Red Mars*. London: Harper Voyager.
- . 1993. *Green Mars*. London: Harper Voyager.
- . 1996. *Blue Mars*. London: Harper Voyager.
- Robson, Justina. 2004 (2003). *Natural History*. New York: Bantam.
- Rucker, Rudy. 1997 (1982). *Software*. New York: Avon.
- Schulver, George. 2018 (1931). *Black No More*. New York: Penguin.
- Shelley, Mary. 2003 (1818). *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin.
- Shelley, Percy Bysshe. 1816. "Mutability." En *Alastor, or The Spirit of Solitude: And Other Poems*. London y Weybridge: Baldwin, Cradock and Joy; and Carpenter and Son, y S. Hamilton.
- Smith, Marshall. 1998 (1996). *Spare*. New York: Harper Collins.
- Stapledon, Olaf. 2008 (1937). *Star Maker*. New York: Dover publications.
- Strahan, Jonathan (ed.). 2011. *Life on Mars: Tales from the new Frontier*. New York: Viking.
- Stross, Charles. 2006 (2005). *Accelerando*. Croydon: Orbit.
- Thomas, Sheree R. (ed.). 2004. *Dark Matter: Reading the Bones*. Newcastle-upon-Tyne: Aspect Publishing.
- Thoreau, H. D. 2016 (1854). *Walden, or, Life in the Woods*. London: Penguin.
- Twain, Mark. 2003 (1884). *Adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin.
- Verne, Jules. 1993 (1865). *From the Earth to the Moon*. Bantam.
- . 2019 (1870). *20000 Leagues Under the Sea*. New York: Collins.

- Wallenfels, Stephen. 2017 (2012). *POD*. Memphis, Tennessee: Gulf Coast Books.
- Watts, Petter. 2004. *Behemoth B-Max*. New York: St. Martin's Press.
- . 2005. *Behemoth Seppuku*. New York: TOR.
- . 2008 (1999). *Starfish*. New York: St. Martin's Press-
- . 2009 (2001). *Maelstrom*. New York: TOR.
- Wells, H. G. 1992 (1898). *The War of the Worlds*. Oxford y New York: Oxford.
- . 2012 (1897). *The Invisible Man*. London: Penguin.
- . 2014 (1896). *The Island of Dr Moreau*. New York: Signet. Williams, Robyn.2001. *2007: A True Story, Waiting to Happen*. London: Hodder Headline.
- . 2016 (1896). "The Sea Raiders." En *The Short Stories of H. G. Wells*. Redditch, Worcestershire: Read.
- Wilson, F. Paul. 2010 (2003). *Sims*. New York: TOR.
- Wilson, Miles. 1757. *The History of Israel Jobson*. London: J. Nicholson (ed.)
- Wolfe, Bernard. 2017 (1952). *Limbo*. London: Gollancz.
- Wyndham, John. 2000 (1953). *The Kraken Wakes*. London: Penguin.
- . 2008 (1957). *The Midwich Cuckoos*. London: Penguin.
- Zelazny, Roger. 2018 (2000). *Lord Of Light*. London: Harper Voyager.

6. 4. Filmografía citada

- Allen, Woody (dir.). 1973. *Sleeper*. United Artists.
- Beebe, Ford y Saul K. Goodkind (dirs.). 1939. *Buck Rogers*. Universal Pictures.
- Brooks, Mel (dir.). 1974. *Young Frankenstein*. 20th Century Fox.
- Cooper, Merian C. y Ernest B. Schoedsack (dirs.). 1933. *King Kong*. Radio Pictures.
- Darabont, Frank (dir.). 1996. *The Green Mile*. Warner Bros. Pictures.
- Jonze, Spike (dir.). 2013. *Her*. Annapurna Pictures. Jeunet, Jean-Pierre (dir.). 1997. *Alien Resurrection*. 20th Century Fox.
- Kubrick, Stanley (dir.) 1977. *The Shining*. Warner Bros. Pictures.

Lang, Fritz (dir.). 1927. *Metropolis*. UFA.

Lewis, Jerry (dir.). 1963. *The Nutty Professor*. Paramount Pictures.

McCarthy, Colm (dir.). 2016. *The Girl with All the Gifts*. Warner Bros Pictures.

Méliès, Georges (dir.). 1902. *A Trip to the Moon*. Star Film Company.

Newman, Sydney, C. E. Webber y Donald Wilson (creadores). 1963–presente. *Dr Who*.
BBC.

Niccol, Andrew (dir.). 1997. *Gattaca*. Columbia Pictures.

Poiré, Jean-Marie (dir.). 1993. *Les Visiteurs*. Studio Canal.

Protazánov, Yákov(dir.). 1924. *Aelita*. Mezhrabpom-Rus.

Roddenberry, Gene (creador). 1966–presente. *Star Trek*. Viacom CBS.

Romero, George (dir.). 1968. *Night of the Living Dead*. Karl Hardman y Russell
Streiner (prd.)

---. (dir.). 1978. *Dawn of the Dead*. Laurel Group Inc.

Schaffner, Franklin (dir.). 1978. *The Boys from Brazil*. 20th Century Fox.

Stephani, Frederik (dir.). 1936–40. *Flash Gordon*. Universal Pictures.

Truffaut, François (dir). 1970. *L'Enfant sauvage*. Les Filmes du Carrosse.

Wilcox, Fred M. (dir.). 1956. *Forbidden Planet*. Metro–Goldwyn-Mayer.