

Teoría feminista y ciencia ficción¹

VERONICA HOLLINGER

Lecturas feministas

Al igual que muchos proyectos teóricos, el pensamiento feminista ha generado a lo largo del tiempo una gran variedad de modelos conceptuales que implican estrategias de lecturas particulares y que abarcan perspectivas diversas y a veces conflictivas. Una de las propuestas críticas de construcción de género más interesantes de los últimos tiempos ha sido la desarrollada por las feministas *queer* como Teresa de Lauretis y Judith Butler. Otro modelo crítico de particular interés en el contexto de la ciencia ficción ha sido desarrollado por Donna Haraway y N. Katherine Hayles, quienes analizan el modo en que el desarrollo de la ciencia y la tecnología contemporáneas configura la vida de las mujeres. Sin embargo, más allá de las diferencias que puedan encontrarse entre las diversas autoras, todas las teorías feministas tienen como común denominador la oposición a las auto-representaciones del texto cultural “masculinista” que tradicionalmente se ha ofrecido a sí mismo como la expresión universal de una “naturaleza humana” homogénea. Como la historia ha demostrado desde el Iluminismo, el sujeto de esa naturaleza humana pretendidamente universal ha sido blanco, masculino y de clase media. En las narrativas de este sujeto, las mujeres han ocupado generalmente el rol del “otro” (cuerpos emocionales frente a la mente racional masculina, naturaleza frente a cultura) y sólo en raras ocasiones las mujeres han sido representadas como sujetos de su propio derecho.

A diferencia de otras posiciones teóricas, la teoría feminista se ha desarrollado como parte de un proyecto conscientemente político. El feminismo ha trabajado para alcanzar justicia social para las mujeres, se ha propuesto volver obsoleto el orden patriarcal cuya hegemonía ha

¹ Traducción y síntesis de Andrea Krikun

generado desigualdad y opresión para la mujer en tanto “otro” del hombre. La lectura feminista no es simplemente una lectura *sobre* las mujeres, es una lectura *para* las mujeres. En algunos casos, la lectura feminista puede estar en mayor o menor consonancia con los propios énfasis e intereses manifiestos de un texto. En otros casos, sin embargo, la lectura feminista es lo que Judith Fetterley ha denominado “una lectura que resiste”, una lectura que activa en un texto elementos que pueden no ser dominantes ni deliberados.

Utopía y desfamiliarización

Si bien las revoluciones feministas norteamericanas y europeas de las décadas de 1960 y 1970 tuvieron un impacto significativo en el campo de la ciencia ficción, esto no significa que las mujeres no estuvieran activamente implicadas como lectoras, escritoras y fans durante los años que precedieron a estos levantamientos. Muchos lectores localizan el origen de la ciencia ficción en *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), un texto que se presta a fuertes interpretaciones feministas. La obra de escritoras populares como Leslie F. Stone, Francis Stevens, C. L. Moore, Naomi Mitchison, Leigh Brackett, E. Mayne Hull, Andre Norton y Marion Zimmer Bradley durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 ayudaron a establecer una tradición que brindó el ímpetu necesario para la explosión de la escritura de mujeres en la década de 1970. Durante este período, varias autoras feministas reinventaron el género de la ficción utópica y produjeron clásicos como *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy, ‘Houston, Houston, Do You Read?’ (1976) de James Tiptree, Jr, y las dos primeras novelas de Suzy McKee, *Walk to the End of the World* (1974) y *Motherlines* (1978).

Al igual que sucede con las lecturas propuestas por las teorías feministas, la ciencia ficción feminista no es simplemente ciencia ficción sobre mujeres, es ciencia ficción escrita en base a los intereses de las mujeres, más allá de la diversidad de modos en que esos intereses puedan ser definidos por escritoras individuales. Así, la ciencia ficción es una poderosa herramienta para los proyectos ficcionales feministas que constituyen los primeros pasos necesarios para emprender la transformación social y cultural que es la meta de la

empresa política feminista.

Como Joanna Russ señala en su ensayo dedicado a las utopías feministas, estas utopías no son la encarnación de valores humanos universales sino que son reacciones, suministran en la ficción aquellas carencias que los autores consideran que la sociedad o las mujeres padecen en determinados momentos. Los valores positivos subrayados en las historias pueden revelarnos lo que para esos autores es incorrecto en su propia sociedad. A medida que los modelos teóricos feministas –construcciones abstractas del sujeto, de la representación, de la diferencia sexual- se encarnan en los mundos particulares de la ciencia ficción, ésta articula y explora esos modelos a través de sus experimentos narrativos y, a través de la relación dialéctica entre abstracción y concretización, la teoría feminista continua influenciando el desarrollo de los nuevos mundos y de los nuevos futuros propuestos por el género. Las historias resultantes no son simplemente “espejos” de determinados argumentos teóricos sino que más bien incorporan esos argumentos a las vidas y las acciones de sujetos humanos imaginados, sometiéndolos a una detallada examinación ficcional. En términos de Le Guin, esas historias son experimentos del pensamiento cuyo propósito no es predecir el futuro sino describir la realidad, el mundo presente.

La teoría feminista le responde a las representaciones hegemónicas de una cultura patriarcal que no reconoce a sus “otros”. Como otros discursos críticos, trabaja para crear una distancia crítica entre el observador y lo observado, para desfamiliarizar ciertos aspectos de la vida humana cotidiana dados por hecho, desnaturalizando situaciones de desigualdad y/o opresión históricas que pueden aparecer como inevitables para nosotros, si es que acaso las percibimos. El concepto de desfamiliarización, por supuesto, ha estado largamente asociado con la ciencia ficción.

El relato ‘Bloodchild’ (1984), de Octavia Butler, presenta una desfamiliarización ficcional de la reproducción humana que es tan escalofriante a su manera como la descripción que realiza Mary Shelley de la creación de vida artificial. Gan, el protagonista de Butler, es un joven perteneciente a un grupo de humanos que ha logrado escapar de la esclavitud en la Tierra sólo para encontrar un encarcelamiento más complejo entre los aliens conocidos como Tlic. Conducido tanto por el profundo afecto que siente por el alien T’Gatoi

como por su inferioridad de condiciones en tanto miembro perteneciente a la especie humana, Gan accede a incubar al hijo de T'Gatoi en su propio cuerpo. La experiencia del "dar a luz" no sólo es dolorosa físicamente sino que también es potencialmente fatal. Como muchos humanos antes que él, Gan entrega su cuerpo físico a las necesidades del sistema alienígena de reproducción en parte para salvaguardar la limitada libertad de su familia en la Reserva. En los términos de la brillante exploración que hace Butler de la conflictiva naturaleza de las experiencias reproductivas de las mujeres, Gan se ve a sí mismo como un participante activo de una especie de nacimiento pero también se percibe como un simple cuerpo receptor.

En *Bloodchild*, una experiencia física "natural" que virtualmente define lo que significa "ser mujer" es desfamiliarizada al ser asignada a un personaje masculino y al hallarse imbuida en un contexto de extrañamiento que politiza una de las experiencias humanas más naturales. Como sucede en el caso de muchas historias de ciencia ficción escritas por mujeres, *Bloodchild* socava nuestra tendencia a naturalizar ciertos aspectos de la naturaleza y la experiencia humana como "esencialmente femeninos" o como "esencialmente masculinos", se resiste a cualquier vinculación demasiado facilista del cuerpo sexuado con los comportamientos de género culturalmente determinados que son impuestos a ese cuerpo. *Bloodchild* sugiere, en términos ficcionales, el reconocimiento teórico de que el género no es un cuerpo sino una posición.

En tanto una de las pocas escritoras de ciencia ficción de raza negra, Butler también presenta en su relato una interacción muy compleja entre aliens y humanos que dramatiza cómo nuestras experiencias de sexo y de género están inextricablemente interseccionadas por nuestras experiencias de raza. En *Bloodchild* aliens y humanos desarrollan una relación perturbadoramente simbiótica –los humanos necesitan la protección de sus patrones alienígenas en la Reserva y los aliens necesitan cuerpos humanos para incubar sus crías- pero, como muy a menudo sucede en las relaciones del mundo real marcadas por el género y la raza, las líneas del poder tienden a correr todas hacia el mismo lado. En el arco narrativo de las ficciones de Butler los personajes humanos en situaciones opresivas deben desplegar cualquier control limitado que esté a su alcance, comprometiéndose lo necesario para poder sobrevivir.

Otro tipo de desfamiliarización tiene lugar en *Bone Dance* (1991) de Emma Bull, una revisión feminista del cyberpunk de la década de 1980. Subtitulada 'A Fantasy for Technophiles', la novela se ubica en un futuro post-apocalíptico cuyas tonalidades y texturas hard-boiled le deben mucho a la representación del futuro construida por William Gibson en su novela cyberpunk *Neuromancer* (1984). El protagonista de Bull, Sparrow, es un comerciante que se gana la vida recolectando, reparando y vendiendo productos tecnológicos pre-apocalípticos, mientras que la voz narrativa de la novela es tan *noir* como la de cualquier novela cyberpunk previa. Sin embargo, en contraste con el realismo extrapolativo de *Neuromancer*, los sucesos narrados en *Bone Dance* se despliegan sobre un fondo de lecturas de Tarot, y el vudú es un sistema de creencias consensual que funciona efectivamente en el mundo material. La indeterminación genérica de la novela tiene su paralelo en la indeterminación genérica del protagonista de Bull, quien es percibido por los demás personajes a veces como hombre y otras veces como mujer. Como le señala un personaje a Sparrow: 'You do a chameleon thing – that makes you seem female when you're with a woman, and male when you're with a man.' (Emma Bull, *Bone Dance* (New York: Ace, 1991), p. 143).

Sparrow es un *cheval* genéticamente diseñado para ser manejado por los Horsmen, también productos de diseño de la tecnología militar del particular futuro que presenta el texto. Como tal, es un cuerpo neutral, un cuerpo que puede parecer tanto femenino como masculino, y que es al mismo tiempo "natural" y "tecnológico". En tanto *cheval* que ha desarrollado una conciencia independiente, Sparrow es también uno de los numerosos monstruos imaginados por la ciencia ficción escrita por mujeres. Se trata de una figura que escapa a las etiquetas, una figura que desestabiliza las expectativas y que sugiere nuevas formas de concebir al sujeto. Así como *Bone Dance*, novela que combina la ciencia ficción "hard" con el *fantasy*, es un texto anómalo debido al juego que lleva a cabo con las convenciones genéricas, Sparrow es un ser anómalo debido a la construcción que Bull realiza de un sujeto multi-genérico. Influenciada por las ideas posmodernas del sujeto múltiple y contradictorio, Bull construye a Sparrow como un sujeto que es simultáneamente femenino y masculino, un sujeto cuya identidad depende más de los preconceptos de los observadores – incluyendo, por supuesto, a los lectores de la novela- que de cualquier

Literatura Norteamericana

aspecto físico concreto. *Bone Dance* es un buen ejemplo de como el discurso ficcional de la ciencia ficción puede literaturizar, sin las limitaciones genéricas del realismo, algunas de las complejas metáforas teóricas sobre el sujeto sugeridas por la teoría feminista contemporánea, extendiendo, de esta manera, el proyecto de la defamiliarización feminista desde la abstracción del discurso teórico hacia el envolvente placer de la ficción de género.