

ESCRITURA FEMENINA EN ESCENARIOS POST-APOCALÍPTICOS. DOS HISTORIAS DE VIOLENCIA: “EL ESLABÓN VULNERABLE” DE RACCOONA SHELDON Y “LOS SONIDOS DEL HABLA” DE OCTAVIA BUTLER

FEMALE WRITING IN POST-APOCALYPTIC SCENARIOS. TWO STORIES ABOUT VIOLENCE: “THE SCREWFLY SOLUTION” BY RACCOONA SHELDON AND “SPEECH SOUNDS” BY OCTAVIA BUTLER

Patricia L. Lozano (tricia2005@gmail.com)
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

A pesar de que durante la mayoría de su desarrollo histórico el género post-apocalíptico ha sido predominantemente de autoría masculina, la contribución femenina se ha ido incrementando paralelamente con la creciente participación de las mujeres en el campo de la ciencia ficción. Pero ¿qué es lo que ha llevado a las mujeres a interesarse crecientemente en este género? Y ¿qué caracteriza a las ficciones post-apocalípticas femeninas en relación con el paradigma masculino dominante? Para responder, aunque sea parcialmente, a estos interrogantes se analizarán los relatos “El eslabón vulnerable”, de Racoona Sheldon y “Los sonidos del habla”, de Octavia Butler”, desde un marco teórico-crítico feminista centrado en la representación de la mujer en contextos de violencia.

Palabras clave: ciencia ficción; género post-apocalíptico; feminismo; violencia

Abstract

Even though during most of the historic development of post-apocalyptic fiction the authors of the genre were predominantly male, the female contribution has been increasing in parallel with the growing participation of women in the science fiction field. But, ¿what really has led women to be more and more interested in this genre? And ¿What characterizes female post-apocalyptic fictions in front of the predominant male paradigm? In serch of an answer, albeit partial, for these questions it will discuss the short stories “The Screwfly Solution”, by Raccoona Sheldon and “Speech Sounds”, by Octavia Butler from a feminist critical and theoretical framework and focusing on the representation of women in contexts of violence.

Key words: science fiction; post-apocalyptic; feminism; violence

A pesar de que, para gran parte de la crítica, la ficción post-apocalíptica se inició con la novela *El último hombre* (1826), de Mary Shelley, durante la mayoría del desarrollo histórico del género ha predominado la autoría masculina. Como plantea la crítica Susan Watkins (2018), muchas de estas producciones se centran en los hombres, “hombres tratando de sobrevivir, hombres

tratando de proteger a las mujeres, hombres tratando de reconstruir las cosas de la misma manera en que existían antes, hombres que sienten nostalgia por el mundo como era antes de que las cosas cambiaran” (parr. 2). Esto no significa que las mujeres no se hayan interesado en el género post-apocalíptico. Según una cronología del género elaborada por la escritora Nicolette Stewart (2015), desde la publicación de *El último hombre* la

contribución femenina al género se ha ido incrementando paralelamente con la creciente participación de las mujeres en el campo de la ciencia ficción. Watkins (2018) sostiene sobre las narraciones femeninas post-apocalípticas que “ninguna de ellas se muestra nostálgica del pasado (...) se centran principalmente en el cambio y la transformación de la palabra literaria, la literatura y la cultura y la sociedad en su totalidad” (parr. 7). Pero ¿qué es lo que ha llevado a las mujeres a interesarse crecientemente en este género? Y ¿qué caracteriza a las ficciones post-apocalípticas femeninas en relación con el paradigma masculino dominante? Para responder, aunque sea parcialmente, a estos interrogantes se analizarán los relatos “El eslabón vulnerable”, de Racoon Sheldon y “Los sonidos del habla”, de Octavia Butler”, desde un marco teórico-crítico feminista y centrándome en la representación de la mujer en contextos de violencia. Si bien las narraciones apocalípticas se centran en momentos de colapso de la civilización y las post-apocalípticas enfocan las secuelas de momentos de colapso, en gran parte de la bibliografía crítica especializada no suele realizarse esa distinción. Esta decisión metodológica facilita el estudio de numerosas obras difíciles de ubicar claramente en uno u otro subgénero, a la que adhiere el presente trabajo. La elección del texto de Racoon Sheldon (seudónimos de Alice B Sheldon, siendo el otro “James Tiptree Jr.”) responde a que su relato, “El eslabón vulnerable” (publicado originalmente en 1977 con el título de “The Screwfly Solution”), es un hito en la

historia de la narrativa post-apocalíptica femenina. Sheldon construye una historia donde las mujeres comienzan a ser asesinadas masivamente por los hombres en situaciones de violencia sexual. Sus protagonistas, un matrimonio cuyos miembros están en distintos continentes por cuestiones de trabajo, narran, primero con asombro y luego con horror creciente, el avance de este fenómeno que amenaza con extinguir a la población femenina. El relato se construye a través de un intercambio de cartas y otros documentos (recortes de diarios o informes científicos) entre los esposos.

El texto de Sheldon es pionero en el tratamiento del tema de la violencia de género, en un contexto en que la mayoría de las obras de las escritoras que la precedieron escribieron historias con protagonistas masculinos, en escenarios cuyo eje central era la guerra, el desastre tecnológico, el retroceso de la humanidad a un estadio de salvajismo o el planeta devastado por la radiación, tópicos tradicionalmente preferidos por los autores del sexo opuesto. Sheldon narra una historia donde las mujeres están siendo exterminadas masivamente por hombres enrolados en cultos milenaristas. Y utiliza para referirse a esas matanzas un concepto que apenas había aparecido en el horizonte del movimiento feminista: femicidio. La primera en usar públicamente el término femicidio fue la psicóloga social sudafricana Diana Russell, durante el primer encuentro internacional del Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres, en Bruselas en el año 1976. Russell adoptó esta palabra

luego de enterarse en 1974 que la escritora estadounidense Carol Orlock tenía el proyecto de publicar un libro titulado *Femicidio*, texto que nunca vio la luz. En su relato Sheldon da cuenta de la novedad del término con un comentario explícito de su protagonista femenina: “En la U.N. alguien propuso una convención sobre –no podrás creerlo- los *femicidas*. Parece una marca de desodorante.”¹ (Sheldon, 1982, p. 6)

El cuento postula que existe “(una) estrecha vinculación entre la expresión conductual de la agresión/predación y la reproducción sexual en el varón” (Sheldon, 1982, p. 82) de la especie humana (y también en otros primates superiores como gorilas y chimpancés, y en otras especies de mamíferos, por ejemplo, los gatos domésticos). Ese vínculo es “el eslabón vulnerable en la cadena conductual” (Sheldon, 1982, p. 74) aprovechado por una avanzada de seres extraterrestres para despoblar la Tierra sin esfuerzo. Se presume que estos han liberado una sustancia viral o enzimática en la atmósfera y que esta ha ocasionado una disfunción que impediría que los hombres pasen del primer impulso sexual agresivo a una conducta copulatoria normal, destruyendo en cambio a su objeto de deseo. Sheldon parte de esta premisa para poner en evidencia componentes fundamentales de la violencia contra las mujeres tal como la conocemos en el mundo real. En primer lugar, el ataque a las mujeres es justificado desde los cultos milenaristas alegando que el hombre debe

librarse de “su parte animal, que es la mujer (...) debe purificarse y mostrarle a Dios un mundo limpio” (Sheldon, 1982, p. 76) y entonces Dios le mostrara una manera de reproducirse sin mujeres, “(una) manera nueva, limpia y verdadera” (Sheldon, 1982, p. 76). Es posible relacionar esta idea con algunos de los análisis respecto de los mitos patriarcales que hace Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* ([1949] 1987). Beauvoir plantea que el hombre reniega de su condición carnal, en especial en lo que hace a la sexualidad, porque querría ser “una pura Idea, como el Uno, el Todo, el Espíritu absoluto; y se halla encerrado en un cuerpo” (p. 74); el hombre -agrega- “se horroriza de haber sido engendrado; desearía renegar de sus ataduras animales” (p. 74) y es la mujer la que “le aprisiona en el barro de la tierra” (p. 74).

Otro de los aspectos por los que Sheldon está a la vanguardia de la ciencia ficción feminista es su concepción de la violencia de género como un fenómeno que afecta a individuos de ambos sexos. En el cuento se establece que los varones son víctimas, ya que no solo son pocas las mujeres que logran huir de las áreas afectadas, sino que “Tampoco muchos niños, ni siquiera varones” (Sheldon, 1982, p. 77); además cuando Alan, el protagonista masculino, encuentra el cadáver violado de un hombre en el baño de un aeropuerto reflexiona: “Desde luego. Cualquier impulso sexual. Muchachos, hombres también.”

¹ Carlos Gardini traduce “femicidas” para preservar el sentido de la comparación en español, ya que evocaría expresiones como “germicida”,

“espermicida” o “insecticida”; pero Sheldon utiliza la palabra “femicidio” (“femicide”) en el original inglés.

(Sheldon, 1982, p. 83). De este modo, Sheldon pone en primer plano algo que la ONU Mujeres (2013) dejó establecido muchos años después, que la violencia de género está “dirigida contra cualquier persona que no respete los roles que una sociedad determinada le impone a hombres y mujeres, razón por la cual también hombres y niños pueden ser víctimas de la violencia de género, especialmente de la violencia sexual.” (p. 2). Es interesante que el único personaje masculino no afectado por los impulsos violentos contra las mujeres sea Barney, un científico amigo de los protagonistas que, aunque no explícitamente caracterizado como tal, podría ser leído como homosexual. Cuando Anne le agradece por haberla disfrazado de hombre para que pueda escapar, dice: “Barney, nunca creí que fueran ciertas esas palabras horribles que dijiste sobre ti. Siempre fuiste el querido Barney” (Sheldon, 1982, p. 84), lo cual puede sugerir la repetición por parte de Barney de expresiones despectivas e insultantes que ha oído sobre su sexualidad. El personaje tiene además rasgos que suelen asociarse con lo femenino: es tímido y dulce. Esta interpretación ha sido adoptada, además, en la versión fílmica del cuento, hecha en 2006 por Joe Dante y Sam Hamm para la serie de TV *Masters of Horror*, que presenta a Barney como gay. Otra interpretación posible de porqué Barney no se vería afectado es su edad. Es “viejo” y tal vez la disminución de sus deseos sexuales lo vuelve inmune. Esta otra hipótesis es avalada por la presencia en el cuento de un personaje secundario, un

anciano que le vende provisiones a Anne cuando se refugia en los bosques y aunque parece darse cuenta de que es una mujer disfrazada, se muestra protector con ella.

De todos modos, en el relato el énfasis está puesto en las víctimas femeninas, que son masivas hasta tal punto que aparecen numerosas redes de pesca “algunas de más de un kilómetro de longitud” (Sheldon, 1982, p. 80) cargadas de cadáveres femeninos en Florida, el Golfo, la costa del Pacífico e incluso Japón. La llamada “Zona de Convergencia”, desde donde comienzan a extenderse las matanzas coincide con las latitudes de los 30° Norte y Sur y contiene localidades como Sao Paulo, Phoenix, San Diego, Shanghai, Nueva Delhi, Trípoli, Brisbane, Johannesburgo y Lubbock, a las que según Barney hay que sumarles Osaka, Alice Springs y una zona de Libia. A medida que el relato avanza también lo hace la violencia que se disemina hacia norte y sur, hasta que se presume que terminará afectando todo el planeta.

Sheldon pone asimismo en evidencia los prejuicios que rodean a la violencia sexual contra las mujeres, por ejemplo, la idea de que cierto tipo de vestimenta puede provocar ataques sexuales. En el aeropuerto Alan nota que los “jeans claros y ceñidos”, “las asombrosas extensiones de piel recién bronceada, las telas brillantes que apenas ocultaban las curvas de los senos y las caderas” (Sheldon, 1982, p. 78) han sido reemplazados por “abrigos poco sentadores”, “faldas enormes y anónimas”, “ponchos con capucha” y “pantalones abolsados” de “colores opacos”; y comprende que las

mujeres “Están asustadas (...) temen llamar la atención” (Sheldon, 1982, p. 78).

El relato presenta también una mirada autocrítica respecto de la capacidad de las mujeres de identificarse como colectivo. Las mujeres se muestran cada vez más solidarias entre sí, desde el comienzo se forman “comités pro salvación de las mujeres” (Sheldon, 1982, p. 77); varios grupos femeninos que cuentan con miles de integrantes realizan una “manifestación sin permiso frente a la Casa Blanca” (Sheldon, 1982, p. 80); y tres mujeres roban un avión de la Fuerza Aérea y bombardean Dallas. En el aeropuerto, Alan observa “una muchacha solitaria que se apuraba para alcanzar a otras, aparentemente extrañas. La aceptaron en silencio.” (Sheldon, 1982, p. 78). Pero aun así el precio que pagan por adquirir esa conciencia de género es altísimo. Como le escribe Anne a Barney: “¿Sabes que antes nunca dije “somos” refiriéndome a las mujeres? “Somos” era siempre para Alan y yo, y Amy desde luego. La matanza selectiva estimula la identificación grupal...” (Sheldon, 1982, p. 84) Y en el final prevalece una mirada pesimista. Después de que Alan, a pesar de advertir su propia incapacidad de controlarse y pedirles que no contacten con él, termina matando a la hija de ambos, Amy, Anne huye a una zona boscosa disfrazada de hombre. Allí con el comienzo de la temporada de caza, se encuentra cada vez más acorralada y decide suicidarse, “morir dignamente” (Sheldon, 1982, p. 85) no sin antes confirmar que las matanzas de mujeres han sido causadas por la intervención de seres

extraterrestres. Anne llega a esa conclusión porque ha visto a un ser extraño, “grande y centelleante” (Sheldon, 1982, p. 85), y en su opinión no se trata de un ángel, como pensaban los miembros de los cultos, sino de “un agente de bienes raíces” (Sheldon, 1982, p. 85). Los invasores han empleado el mismo método que Alan y Barney usaban para deshacerse de las plagas de insectos, llevando a la humanidad a exterminarse a sí misma. “Tal como hicimos con la mosca” -dice Anne- “Elegir el eslabón vulnerable” y “esperar a que nosotros hagamos el trabajo por ellos.” (Sheldon, 1982, p. 85)

Por su parte “Los sonidos del habla” (título original “Speech Sounds”, publicado en 1983) de Octavia Butler presenta un mundo colapsado por causa de una pandemia que ha matado a muchas personas y ha afectado las capacidades cognitivas de la mayoría de los sobrevivientes. Estos han perdido la capacidad de hablar, leer y escribir, volviendo la comunicación extremadamente dificultosa. La ciudad de Los Ángeles, donde transcurre la historia está devastada: los sistemas de transporte público no funcionan, la subsistencia es dificultosa y se ha vuelto a una economía del trueque. Las muertes han diezmando a las familias, dejando a las personas aisladas, sin sus grupos primarios de apoyo, afecto y contención. Las relaciones sociales están marcadas mayoritariamente por la violencia, y las agresiones son constantes.

El relato de Butler constituye otro hito importante en el desarrollo de la ciencia ficción post-apocalíptica femenina en tanto

representa una tendencia del género iniciada a fines del siglo XX, que según Mary Hughes Patrick (2017) introduce un nuevo tipo de heroínas que fusionan los rasgos de creadoras y destructoras, “mujeres que no acatan pasivamente respecto de la voluntad del hombre, que crean vida no solo con sus cuerpos, sino también con sus palabras,” (p. 5)². Rye, la protagonista de Butler, encarna estas características a la perfección. El don de la palabra es parte de la identidad de Rye, que era profesora de historia y escritora freelance en el pasado; y en este mundo devastado por una enfermedad que ha dejado a la mayoría de la población físicamente imposibilitada de hablar, leer y escribir, y donde la comunicación fallida engendra violencia, su capacidad de hablar es la llave que abre la puerta de un futuro posible. Porque al final del cuento Rye, que ha perdido a sus propios hijos por la enfermedad, se encuentra frente a dos niños muy pequeños que, sorprendentemente, hablan y debe decidir si llevarlos con ella o abandonarlos. En su decisión de ayudarlos son factores clave la esperanza que representan los niños; y su propia capacidad para mantener viva esa esperanza: “Ella había sido una maestra. Una buena. Había sido una protectora, también, aunque solo de sí misma. Se había mantenido viva cuando no había razón para vivir. Si la enfermedad dejaba a estos niños tranquilos,

ella podía mantenerlos con vida” (Butler, 2012, p. 12).

Butler contribuye a visibilizar la vulnerabilidad de las mujeres en contextos de violencia, y, como en el texto de Sheldon, aunque ellas no son las únicas víctimas (los ancianos y los niños de ambos sexos también se ven afectados por la violencia), los hombres sí son los únicos victimarios. Rye teme ser violada después de la pelea en el ómnibus que inicia el relato, cuando uno de los pasajeros la acosa porque ella contribuye a poner fin a la disputa:

El hombre la había acusado de tener sexo con Obsidiana, el hombre vestido de policía que será su compañero temporario en la historia, y “había sugerido que complaciese a los otros hombres presentes – empezando por él. Rye lo miró desalentada. La gente bien podría quedarse parada y mirando sin hacer nada si trataba de violarla. También mirarían sin hacer nada si ella le disparaba.” (Butler, 2012, p. 4). Y la violencia contra las mujeres no se limita a lo sexual, además hay casos de explotación económica como lo demuestra la descripción que hace Rye del hombre que vive frente a su casa: “Tenía ya dos mujeres –cada una se ocupaba de uno de sus grandes jardines. Lo toleraban a cambio de su protección. Él había dejado bien en claro que quería que Rye se convirtiera en su tercera mujer.” (Butler, 2012, p. 5) Pero Rye, a diferencia de la protagonista de Sheldon, es capaz de defenderse: “nunca

² Hughes Patrick ejemplifica su postura con las novelas *Parable of a Sower* (1993) y *Parable of Talents* (1998) de Octavia Butler, *Brown Girl in the Ring* (1998) de Nalo Hopkinson, *Mara and Dann*:

An Adventure (1999) de Doris Lessing, *Who Fears Death* (2010) de Nnedi Okorafor, y las trilogías *The Hunger Games* (2008-2010) de Suzanne Collins y *Divergent* (2011-2013) de Veronica Roth.

andaba desarmada. Y en este mundo donde el único lenguaje común posible era el lenguaje corporal, estar armado era con frecuencia suficiente.” (Butler, 2012, p. 3)

En el relato de Butler “el conocimiento y la percepción son instintos valiosos” (p. 2), como afirma Hughes Patrick sobre los más recientes ejemplos del género. Rye es una mujer eficiente, capaz de capitalizar sus conocimientos, experiencia y sentido común para sobrevivir. Ha rescatado comida de la basura, cultivado alimentos y preparado conservas, y es capaz de leer las situaciones de peligro y tomar los recaudos necesarios, como cuando se baja del ómnibus al desatarse la pelea y decide “esperar hasta que los problemas terminaran y volver a subir, pero si iba a haber un tiroteo, quería tener la protección de un árbol.” (Butler, 2012, p. 2) Asimismo confía en sus instintos, y no se equivoca. Cuando acepta irse con Obsidiana lo hace basándose en lo que interpreta como un gesto de buena voluntad de parte de él: “Se había quitado el revolver de servicio, con cartuchera y todo. Volvió a hacerle señas, con las manos vacías. Sin duda su arma estaba en el auto y era fácil de alcanzar, pero que se la quitara la había impresionado.” (Butler, 2012, p. 5) Esto hace que intuya que no es una mala persona sino que, como ella, “Tal vez únicamente estaba solo.” (Butler, 2012, p. 5) Rye no se equivoca, y su decisión le aporta uno de los pocos momentos reconfortantes en medio del desastre. Porque a diferencia del texto de Sheldon donde el sexo funciona siempre como disparador de la violencia, aquí también puede ser el vehículo de un contacto

reparador que la aleja de pensamientos suicidas:

El podía darle olvido y placer. Hasta ahora, nada había podido lograr eso. Hasta ahora, cada día la había acercado más al momento en que haría eso que había querido evitar hacer al marcharse de su casa: meterse la pistola en la boca y apretar el gatillo. (Butler, 2012, p. 8)

Los relatos de Sheldon y Butler participan del rasgo central de la narrativa post-apocalíptica femenina contemporánea tal como la define Watkins (2012): la exploración de “la fundamental relación entre el género y el modo en que imaginamos el fin del mundo tal como lo conocemos.” (p. 119). Sheldon abre camino a la concientización respecto de la violencia de género, y en especial a la violencia dirigida contra las mujeres en un escenario apocalíptico sombrío que la vincula con la tradición de las distopías clásicas por el sesgo intensamente pesimista de su conclusión y por su intención admonitoria. Este tipo de utopía es, en palabras de Raffaella Baccolini (citada en Pigmans, 2018), “un género oscuro, depresivo sin espacio para la esperanza dentro del relato, solo fuera de la narración, solo considerando la distopía como una advertencia, los lectores tenemos la esperanza de escapar de un futuro semejante.” (p. 22).” El texto de Butler en cambio, es representativo del giro hacia lo que se conoce como “utopía crítica”, una tendencia surgida a fines de los años 80 de la mano de autoras como Le Guin, Charnas, Piercy, Cadigan y la propia Butler; tendencia que reintroduce la esperanza y el impulso

utópico hacia el cambio *dentro* de los textos. Juntos estos relatos combinan la potencia de una terrible advertencia sobre las consecuencias de la inacción frente a la violencia de género, y una visión de la capacidad de las mujeres de sobrevivir a la violencia y amadrinar a los posibles fundadores de un mundo mejor. Y así Sheldon y Butler cumplen con uno de los objetivos principales de la ciencia ficción feminista, ser una herramienta de la transformación social y cultural que como afirma Veronica Hollinger (2003) “es la meta de la empresa política feminista” (p. 128)

Referencias

- Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo Veinte,
- Butler, O. (2012). “Speech Sounds”. O. Butler, *Bloodchild and other stories*. (Kindle Edition). New York: Open Road.
- Elementos esenciales de planificación para la eliminación contra la violencia de mujeres y niñas*. (Junio 2013). Onu Mujeres. Disponible en www.endvawnow.org/uploads/modules/pdf/1372349315.pdf
- Hollinger, V. (2003). “Feminist theory and science fiction”. En: James, E. y Mendlesohn, F. (Eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York: Cambridge UP.
- Hughes Patrick, M. M. (2017). *Creator/Destroyer: The Function of the Heroine in Post-Apocalyptic Feminist Speculative Fiction*. Doctoral Dissertation. University of Louisiana: Lafayette. Disponible en pqdtopen.proquest.com/doc/1979139977.html?FMT=ABS
- Pigmans, E. (2018). *The Feminist Dystopia: A Literary (Sub)genre?* MA Thesis Literary Studies. Disponible en theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/5746/Pigmans%2C_E._1.pdf?sequence
- Sheldon, R. (1982). “El eslabón vulnerable”. *El Péndulo*, N.º 6, Segunda Época, 73-85.
- Stewart, N. (2015). “All the apocalypses: a chronology of apocalyptic fiction”. Book Punks. Disponible en www.bookpunks.com/history-post-apocalyptic-lit-chronology/
- Watkins, S. (2012). “Future Shock: Rewriting the Apocalypse in Contemporary Women’s Fiction” *Literature Interpretation Theory*. 23, (pp. 119–137).
- Watkins, S. (2018). “Dystopia, Apocalypse and Contemporary Women’s Writing by Susan atkins”. Leeds: *The Big Bookend*. Disponible en www.bigbookend.co.uk/dystopia-apocalypse-and-contemporary-womens-writing-by-susan-watkins/

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019