

CIENCIA FICCIÓN Y POLÍTICA EN EL CONTEXTO CANADIENSE: LAS DISTOPÍAS DE MARGARET ATWOOD Y NALO HOPKINSON

Elena Clemente Bustamante
Universidad Autónoma de Madrid.

Como sucede con la literatura canadiense en general, la ciencia ficción canadiense tiene como principal desafío el hecho de compartir frontera con los Estados Unidos. Si tenemos en cuenta, además, que la ciencia ficción ha sido un género dominado en una gran medida por autores e industria estadounidense, no es difícil imaginarse que el desarrollo de una voz canadiense propia ha sido lento y dificultoso. «We have met the Alien, and it is us» (Merrill, 1985: 284). Esta es la idea final del ensayo con el que Judith Merrill cierra la primera entrega de *Tesseracts*, una antología de ciencia ficción canadiense de la que hablaremos más adelante. Merrill juega con el doble valor de «alien» en inglés (alienígena/extranjero) para afirmar que la condición especial de Canadá en el paisaje anglófono la convierte en un lugar especialmente fértil para una sensibilidad distinta para la ciencia ficción: «Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros» (Merrill, 1985: 284). Canadá está definida por sus negaciones: es América, pero no Estados Unidos, es anglófona, pero no es Gran Bretaña, es francófona, pero no es Francia. Esta percepción de lo que es ser permanentemente el «otro» supondrá, con el tiempo, una de las principales ventajas para los autores de ciencia ficción canadienses, pero este género tardó en desarrollarse en el país. Merrill, que es de origen estadounidense, se mudó a Canadá en 1968, y una de sus primeras impresiones fue la carencia de autores de este género: «[d]entro de los lejanos confines de Canadá en 1968 parecía que sólo había dos personas (de acuerdo, quizá 2¼) que escribieran ciencia ficción reconocible en serio». ¹ (Merrill, 1985: 276). Habían existido, en realidad, algunos precursores del género, como la sátira distópica *Extraño manuscrito hallado en un cilindro de cobre* (*A Strange manuscript*

¹ «In all the far reaches of Canada in 1968 there seemed to be only two people (well, make it 2¼) writing recognizable science fiction seriously» (276) (mi traducción).

found in a copper cylinder), de James De Mille, escrito en 1888; y más recientemente, en 1947, *Observe sus maneras (Consider her ways)*, de Frederick Philip Grove, otra sátira cuyos protagonistas son un ejército de hormigas dispuestas a descubrir e interpretar los misterios de la biblioteca de Nueva York (Runté, 2002: 1019). La principal contribución de este período, el autor canadiense A.E. Van Vogt, autor de numerosos relatos breves durante la Edad de Oro del género, eligió mudarse a los Estados Unidos en 1944 (decisión no muy sorprendente ya que la mayoría de sus publicaciones eran en revistas de aquel país).

Ya en los años sesenta nos encontramos con las «dos personas y cuarto» a las que se refiere Merrill, que son Phyllis Gotlieb y H.A. Hargreaves, además de Chandler Davis, que, según Merrill, escribía ciencia ficción «de manera muy ocasional» (Merrill, 1985: 276). Después de los años setenta, en cambio, la situación de la ciencia ficción canadiense cambió significativamente. Autores prominentes de los Estados Unidos, como Spider Robinson o William Gibson, el «padre» del cypberpunk, hicieron el camino de Van Vogt a la inversa, y son considerados canadienses de adopción. Lo más destacable de este cambio es que todos los autores de ciencia ficción y fantasía canadienses muestran un fuerte compromiso con el género como forma de expresión canadiense. Uno de los testimonios más evidentes es la publicación de la antología *Tesseract* (*Teseractos*), que comenzó a publicarse en 1985 y que contará, en otoño de este año, con doce títulos, incluida una entrega, *Tesseract Q*, (1996) que estuvo compuesta íntegramente por relatos y poemas en francés. *Tesseract* reúne poemas y relatos breves seleccionados entre diversos autores canadienses, y es publicada con cierta regularidad, llegando a ser anual entre los años 1996-98 y desde el 2005 hasta la actualidad. Estas antologías han incluido a autores de primera fila como Margaret Atwood, Robert J. Sawyer, Phyllis Gotlieb, Candas Jane Dorsey o John Clute. Todos excepto Atwood han contribuido además como editores. En el ámbito de la literatura fantástica, Charles de Lint y Guy Gavriel Kay son asimismo nombres conocidos.

Quizá la característica más llamativa de la ciencia ficción canadiense es su conexión con la literatura más convencional. Como Robert Runté explica:

«prácticamente todos los autores canadienses significativos tienen al menos una pieza fantástica o imaginativa en su currículum» (Runté, 2002: 1016-7). De este modo, muchos autores que no son generalmente considerados como autores «de género» sí suelen recurrir a la fantasía o a la ciencia ficción de manera recurrente, como Margaret Laurence, Gwendolyn MacEwen o Michel Tremblay, entre otros.

Quizá el caso más llamativo es, sin duda, el de Margaret Atwood, una de las figuras más reconocidas de las letras canadienses y que, sin considerarse a sí misma autora de ciencia ficción, sí se reconoce como «una diletante y una entusiasta, una amateur»² (Atwood, 2005: 11). Atwood después apunta que la palabra «amateur», si fuese traducida estrictamente, significaría «amante». Sin duda, la ciencia ficción, lo gótico y lo fantástico forman parte íntegra del universo Atwood. La autora recuerda haber sido una ávida lectora de autores tan diversos como H.G. Wells, Jonathan Swift, Rider Haggard, Ray Bradbury y George Orwell ya siendo una niña (Atwood, 2005: 12), y no deja de ser significativo que su tesis doctoral inacabada girara alrededor de textos de George Macdonald, Rider Haggard, C.S. Lewis y J.R.R. Tolkien (13). Además de encontrarnos numerosas con heroínas góticas en novelas como *Doña Oráculo*, *Alias Grace*, o *La novia ladrona*, la novela *El asesino ciego* contiene fragmentos de ciencia ficción en su narrativa. Por último, la novela *El cuento de la criada* entra de lleno en el género distópico y su última novela, *Oryx y Crake* (2003) es una reflexión sobre el alcance y las limitaciones de la ciencia situado en un futuro apocalíptico.

Ambas novelas reflejan la preocupación de Atwood por los derechos humanos y la destrucción del medio ambiente, dos temas que, en su opinión, a menudo parecen ajenos a la vida diaria de un país como Canadá, que figura siempre entre los países más elevados en cuestiones de desarrollo humano, y que además cuenta con ecosistemas ricos y bien conservados. Para Atwood, esta posición privilegiada hace que sus lectores olviden los riesgos de dar por sentados libertades y derechos que han sido en realidad una conquista

² «A dilettante and a dabbler, an amateur —which last word, rightly translated, means ‘lover’ [of science fiction].»

(Atwood, 1982: 396). Así, *El cuento de la criada* (1986) presenta a una mujer nacida en una fecha indeterminada de fines del siglo XX en Estados Unidos que para cuando cumple 30 se ve convertida en esclava sexual en un Estados Unidos fundamentalista (rebautizado Gilead), por el crimen de haber tenido una hija con un hombre separado. El epílogo de la novela muestra un discurso de un académico del futuro que compara la situación de las mujeres de Gilead con diversas situaciones históricas. Atwood hizo un esfuerzo considerable en basar el contexto político de la novela en hechos reales, por ejemplo la de la situación de las mujeres de Afganistán, país que visitó en 1978, forma parte del material con el que trabajó al construir la novela (Atwood: 2004, 244). Como dice la autora (Atwood, 2004: 102-3): «[e]n *El cuento de la criada*, no sucede nada que la raza humana no haya hecho ya en algún momento del pasado, o que no esté haciendo ahora, quizá en otros países, o para lo que no haya desarrollado aún la tecnología. Lo hemos hecho ya, o lo estamos haciendo, o podríamos empezar a hacerlo mañana».³

Una característica particularmente llamativa del *Cuento de la Criada* es su tratamiento del espacio personal de su protagonista, así como del espacio que le rodea. La República de Gilead se esfuerza por transformar el paisaje cotidiano de sus súbditos, tratando de eliminar, falsificar o sustituir sus recuerdos, convierte estadios en lugares de ejecuciones públicas, transforma la universidad en centro gubernamental o prohíbe el uso de carteles con textos para asegurarse que las mujeres olviden que un tiempo atrás fueron capaces de leer o escribir. Por su parte, la protagonista de la novela interrumpe constantemente la descripción de estos espacios con la evocación del espacio pasado en el que las cosas fueron diferentes, en otras palabras, se resiste a la reescritura del pasado a manos del poder. María Varsam, al hablar de la novela, utiliza el término «continuo distópico» (Varsam, 2003: 220) para referirse a un lugar que no pertenece realmente ni al pasado ni al futuro ni está verdaderamente separado de nosotros. *El cuento de la criada* no solo hace referencias constantes a hechos sucedidos en los años ochenta (la referencia más cercana al «presente» en el

³ «In *The handmaid's tale*, nothing happens that the human race has not already done at some time in the past, or which it is not doing now, perhaps in other countries, or for which it has not yet developed the technology. We've done it, or we're doing it, or we could start it tomorrow.»

momento en que se publicó la novela, sino también al pasado puritano de los Estados Unidos y a la historia de esclavitud del continente americano. Así, por ejemplo, las rutas clandestinas que siguen las mujeres para escapar del régimen fundamentalista hacia la Canadá aún democrática de la novela son una clara referencia a las rutas clandestinas seguidas por los esclavos antes de la guerra civil americana. Varsam compara *El cuento de la criada* otros dos textos en principio secundarios, *Incidents in the life of a slave girl* (1861), de Harriet Jacobs, y *Kindred* (1979), de Octavia Butler. *El cuento de la criada* proyecta a mujeres contemporáneas hacia un futuro más cercano a las vivencias de la ex-esclava Harriet Jacobs que a las nuestras; *Kindred*, por su parte, traslada en el tiempo a una mujer negra de los años setenta al pasado de sus ancestros, enfrentándola tanto a sus parientes esclavos como al dueño de la plantación de la que es descendiente directa. Varsam (2003:220) argumenta que la relación de ambas novelas con la historia real de Jacobs tiene un poderoso tinte político: «[d]entro de estos parámetros, es posible concebir al mundo real como parte de un “continuo distópico”, en el que no sólo coexisten formas más o menos extremas de opresión y alienación, sino que nuestro lugar en ese mundo está sujeto a cambios impredecibles».⁴

Atwood tardaría casi veinte años para regresar de lleno al género distópico, con *Oryx y Crake* (2003). La novela, en este caso, plantea en un tono más satírico que trágico una sociedad superada por su propia tecnología, que avanza mucho más rápidamente que su código moral. Su protagonista, Jimmy, que pasa de ser un ser marginal niño grande en un mundo de privilegios tecnológicos a ser una especie de Robinson Crusoe, el último ser humano sobre la Tierra, a cargo de una nueva humanidad creada genéticamente para reemplazarnos. El efecto distópico en esta novela es, simultáneamente, más y menos aterrador, puesto que el pasado, en *Oryx y Crake*, es algo por lo que ya nadie parece preocuparse. La novela está plagada de simulacros —ya durante la infancia de Jimmy, sus padres se refugian en una urbanización amurallada, ya que la degradación social y ambiental es tan grave que ha hecho de las ciudades

⁴ «[w]ithin these parameters, it is possible to conceive of the real world as existing in a ‘dystopian continuum’ in which not only do extreme forms of oppression and alienation co-exist with lesser forms, but also one’s place is subject to unpredictable change».

lugares plagados de enfermedades y violencia. Esta urbanización es una de las muchas parodias de la novela, ya que intenta recrear el acomodado estilo de vida de principios del siglo XXI, y es criticada por la madre de Jimmy como «un parque temático» (Atwood: 2003, 27) . Sin embargo, para la mayoría de sus coetáneos, tales recreaciones no son más que una señal de calidad de vida. Y tal y como cualquier noción de autenticidad histórica es obviada, la autenticidad natural también es pasada de lado; la era en la que crece el protagonista de la novela es una era de manipulación genética a todos los niveles. Para cuando llega a la universidad, su mejor amigo y antiguo compañero de clase se dedica a experimentar no sólo con plantas y animales sino con seres humanos, hasta llegar al punto en que considera que el *homo sapiens* es un producto demasiado defectuoso como para sobrevivir. Así, pues, decide destruir a la raza humana (incluyéndose a sí mismo) para dejar paso a una raza «superior», creada genéticamente. Entre otras muchas «mejoras», la nueva especie carece totalmente de recuerdos de la historia del planeta. Quizá lo más perturbador de la novela de Atwood no son sus elementos poco familiares, sino lo reconocible que resulta. Atwood insiste en despegarse lo menos posible de nuestra realidad:

Como en *El Cuento de la Criada*, [*Oryx y Crake*] no inventa nada que no hayamos inventado ya, o que hayamos empezado a inventar. Cada novela comienza con un *que pasaría*, y después lanza sus axiomas. El *que pasaría* de *Oryx y Crake* es simplemente: *¿Qué pasaría si continuamos por el camino por el que vamos? ¿Cómo de resbaladiza es la cuesta? ¿Qué cualidades nos salvarían? ¿Quién tiene la voluntad de pararnos?* (Atwood, 2004: 330, las itálicas son del texto original).⁵

En la novela abundan las innovaciones tecnológicas, particularmente las que se refieren a las modificaciones genéticas de plantas, animales y personas, pero no son los únicos cambios que Atwood introduce basándose en nuestra realidad. Así pues, las recreaciones a lo parque temático de las áreas residenciales amuralladas del futuro ya podemos encontrárnoslas en mayor o

⁵ As with *The handmaid's tale*, [*Oryx and Crake*] invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a *what if*, and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*

menor medida en las afueras de las grandes capitales, tanto del primer mundo como de países en vías de desarrollo. La paranoia y el aumento de la seguridad hasta lo ridículo tras el once de septiembre, que ocurrió mientras Atwood escribía la novela (Atwood, 2004: 329) son de sobra conocidos por todos. Tampoco nos resultan tan ajenas la encefalopatía espongiiforme, que aparece entre los primeros recuerdos de Jimmy's (Atwood, 2003: 15), la gripe aviar, que ocurrió «después» de la publicación de la novela y que mantuvo a la ciudad de residencia de Atwood, Toronto, en estado de alerta (Atwood, 2005:11). Otros eventos posteriores, como el huracán Katrina del 2005, parecen confirmar que el cambio climático devastador que narra la novela es perfectamente posible, renovando el argumento de Varsam de que vivimos en un «continuo distópico».

La perspectiva de Nalo Hopkinson sobre la sociedad actual es menos pesimista que la de Atwood, pero no menos revolucionaria. Nacida en Jamaica e hija del poeta y diplomático guyanés Slade Hopkinson, se instaló junto con su familia en Canadá a los 16 años, y de esta doble identidad caribeño-canadiense surge una de las autoras más originales y políticamente conscientes de la ciencia ficción contemporánea. En una entrevista con Alondra Nelson, Hopkinson hace toda una declaración de intenciones con respecto a su concepto de lo que pretende de la ficción especulativa. Mientras que Atwood crea fábulas que nos previenen contra nuestros excesos, Hopkinson propone que nos planteemos universos alternativos, otros «mundos posibles» que nos muestren el camino a seguir:

Nos imaginamos lo que queremos del mundo, después tratamos que suceda. El escapismo puede ser el primer paso para una nueva realidad, tanto si es un cambio personal en la existencia propia como si es un cambio más grande en el mundo. Para mí, la ficción especulativa es una literatura contemporánea que lleva a cabo ese acto de imaginación [...] Sólo intento identificarla como una ficción que parte del principio de hacer posible lo imposible⁶ (Nelson, 2002: 98).

⁶ We imagine what we want from the world; then we try to find a way to make it happen. Escapism can be the first step to creating a new reality, whether it's a personal change in one's existence or a larger change in the world. For me, spec-fic is a contemporary literature that is performing that act of the imagination[...]. I'm just trying to identify [it] as fiction that starts from the principle of making the impossible possible.

Su primera incursión en el género fue *Brown girl in the ring* (*Morenita en el corro*) (1998). Como Atwood, decidió comenzar poniendo en evidencia la falsa seguridad de la sociedad canadiense. Resulta llamativo cómo, cuando Atwood comenzó a esbozar *El Cuento de la criada*, le resultó imposible ubicarla en un contexto canadiense, un terreno que consideraba poco fértil para crear estados totalitarios: «Probé todas las opciones. ¿Podría pasar esto en Montreal o Toronto? Y ninguna me parecía bien. Porque no es la clase de cosa que haríamos en Canadá. Los canadienses probablemente lo haríamos después de que los Estados Unidos lo hicieran, en algún tipo de versión descafeinada» (Lyons, 1990: 223).⁷

En cambio, Hopkinson presenta un Toronto distópico en un futuro cercano, en el que dos sociedades completamente opuestas luchan por sobrevivir. Para la autora, no es necesario salir de las ciudades para plantearse un mundo postapocalíptico: «se me ocurrió que la mayoría de las novelas postapocalípticas ocurren fuera de la ciudad. Me preguntaba qué sería de la gente que se quedaba: porque la gente sí que se quedaría, siempre lo hacen»⁸ (Hopkinson, 1999: 77, *itálica en el original*).

La primera sociedad de la novela es un centro urbano que, abandonado por las instituciones, ha caído en una grave crisis económica. Este Toronto es una sociedad multicultural, económicamente aislada y privada de tecnologías tan básicas como el automóvil, que sobrevive a pesar de las redes criminales que la dominan gracias al movimiento vecinal. La segunda sociedad es una sociedad privilegiada y suburbana, en la que la colaboración brilla por su ausencia y donde sólo se conoce la ambición política de sus gobernantes.

La sociedad urbana que presenta Hopkinson tiene muchas similitudes con la que presenta Atwood en algunos fragmentos de *Oryx y Crake*, pero resulta interesante ver cómo Hopkinson no centra su atención en las urbanizaciones de clase media que retrata Atwood, sino en el mundo urbano y marginalizado de los que permanecieron en la ciudad a pesar de su colapso

⁷ «I tried all kinds of possibilities. Could this happen in Montreal or Toronto? And none of them felt right. Because it's not a Canadian sort of thing to do. Canadians might do it after the States did it, in some sort of watered-down version» (223) (mi traducción).

⁸ «It occurred to me that most post-holocaust novels happen outside the city. I wondered about the people who stayed: because people *will stay*; they always do.»

económico. En el centro de la historia, se sitúa una joven madre soltera de origen caribeño, Ti-Jeanne, cuya abuela tiene poderes mágicos relacionados con el vodun y el mundo de la santería. Ti-Jeanne tiene poderosas visiones que intenta reprimir, ya que las relaciona con la locura y desaparición de su madre. En el plano simbólico, este rechazo implica el rechazo de Ti-Jeanne a sus raíces caribeñas, y uno de los leit-motif de la novela será precisamente el descubrimiento y aceptación de estos poderes por parte de la joven madre. En contraposición a las tres generaciones de videntes nos encontramos con Rudy, un mafioso también de origen caribeño que utiliza la santería para dominar el mundo criminal de la ciudad. A este mundo criminal se le suma el de la corrupción del poder político encarnado por la gobernadora Uttley. Debido a motivos electorales, la gobernadora se niega a recibir el trasplante de corazón que necesita de un cerdo, algo que en el contexto de la novela resulta habitual, pero impopular. En vez de eso, la gobernadora contrata a Rudy para que le busque un corazón humano, sin preocuparse demasiado de la proveniencia del órgano. Como era de prever, Rudy utilizará la magia negra para hacerse con él, y la elegida resulta ser la abuela de Ti-Jeanne, que es asesinada para obtenerlo.

Una escena clave en *Brown Girl in the Ring* ocurre cuando la torre CN de Toronto, que está siendo utilizada por Rudy para controlar su «imperio», es recuperada por los espíritus y transformada en «un puente entre mundos» (Hopkinson, 1998: 221). De este modo, una torre de observación con fines criminales es transformada por un puente entre el mundo espiritual y el terrenal. La apropiación de la torre CN, además, evidencia la destrucción de la memoria espacial de los ciudadanos, a través del abandono de dichos espacios urbanos, y reforzado por el abandono que Ti-Jeanne tiene de su propia herencia cultural. Además, *Brown Girl in the Ring* invierte las dicotomías que muestran al vodún y a la vida urbana como indeseables y a la democracia burguesa y a los valores de la clase media blanca como superiores. *Brown Girl*, en cambio, muestra estos valores, encarnados en la falta de ética de Uttley, como sistemas similares al tráfico y explotación de esclavos de otras épocas. Asimismo, el mundo de clase media al que algunos personajes tratan de escapar en la novela es mostrado como una falsa utopía. El Vodun también ofrece nuevas

posibilidades de comprensión entre mundos separados a través de una interpretación fantástico-metafórica de lo que supone un trasplante de corazón.

Es a través de este trasplante, que el corazón de una líder negra de la comunidad urbana termina en el cuerpo de la gobernadora blanca de la provincia de Ontario. En lugar del resultado esperado, en el que el corazón se convertiría meramente en un órgano sin voluntad propia, el trasplante crea una combinación simbiótica entre ambas mujeres, y por implicación de ambas comunidades, favoreciendo que la nueva gobernadora-híbrido proponga políticas que finalmente permitan que la ciudad de Toronto resurja de sus cenizas.

En esta novela, el desplazamiento de la percepción necesario para leer los tropos sobrenaturales y de ciencia ficción nos permite hablar sobre temas que en otras circunstancias serían difusos y difíciles de tratar. A través de este cambio de percepción, el sincretismo puede aparecer como una presencia sólida en las figuras de la torre CN y el corazón trasplantado, y los peligros de sucumbir a la ambición individual y suspender el sistema de colaboración son presentados como la causa de la caída del criminal Rudy por sus malos usos de la magia. Por otra parte, la ciudad, transformada geográficamente en un mundo comunitario, global, multicultural y radicalmente distinto, representa tanto la catástrofe de la explotación como el poder de la creatividad y autosuperación en momentos de crisis.

La siguiente novela de Hopkinson, *Ladrona de medianoche* (la única de esta autora traducida al español), continúa explorando estos temas mientras cuestiona las visiones al uso de la exploración espacial, la colonización y la terraformación, mientras mantiene un subtexto distópico y reclama el género de la ciencia ficción clásica para propósitos postcoloniales. *Ladrona de medianoche* presenta un caso ambiguo con respecto a la utilización de la inteligencia artificial. En la novela, tal inteligencia artificial está representada por Granny Nanny, una super-consciencia basada en la nanotecnología que se encargó de transformar el planeta Toussaint en una recreación de una isla caribeña para sus ciudadanos, originarios de esa zona de la tierra. La inteligencia artificial proporciona seguridad y estabilidad al planeta Toussaint, pero a cambio de

tanta protección y seguridad, convierte a sus ciudadanos prácticamente en niños indefensos permanentemente vigilados por un sistema del que la mayoría no puede escapar en ningún momento. Esta percepción, sin embargo, cambia cuando la protección de Granny Nanny desaparece en el planeta New Half-way Tree (Nuevo Arbol de Medio Camino). Al contrario que en 1984, en *Ladrona de medianoche*, este dominio no es percibido como amenazador sino como benigno, al menos a primera vista.

Este planeta, gemelo del anterior y separado por un «velo dimensional», se distingue de su compañero en que no ha sido terraformado por Granny Nanny, con lo que conserva tanto el clima como el ecosistema original de Toussaint, así como sus habitantes primigenios. El planeta es considerado como hostil y se utiliza como colonia penal para criminales. La protagonista de la historia, Tan-Tan, se ve transportada accidentalmente a él de niña cuando decide seguir a su padre, que ha cometido un asesinato por celos. Toussaint podría parecer en un principio una realización utópica de sueños postcoloniales, ya que muestra una sociedad multicultural y armónica en la que la cultura y valores caribeños son dominantes y no son amenazados por ninguna otra cultura hegemónica, pero al conocer al mundo paralelo de Nuevo Arbol de Medio Camino comenzamos a ser conscientes de que tal «utopía» existe gracias al genocidio de los pueblos originarios del planeta y de la destrucción del ecosistema original. En vez de escapar de la traumática historia colonial del continente americano, los pobladores caribeños de Toussaint la han reproducido. El planeta Nuevo Árbol es la abochornante imagen especular del planeta Toussaint, y desentierra las huellas históricas que los colonizadores de Toussaint han borrado en sus propias narraciones míticas. La novela también parodia y revisa mitos como *Robinson Crusoe*, *La Tempestad* y *El Corazón de las Tinieblas*, así como metáforas clásicas de la ciencia ficción más clásica, como la colonización de planetas, alienígenas que sólo pueden ser hostiles o sumisos, e intrépidos héroes blancos que dominan a monstruos intergalácticos.

Ni siquiera el mito de la familia permanece estable: la muchacha, una vez se convierte en adolescente, es víctima de abusos sexuales por parte de su padre y, tras asesinarlo accidentalmente, toma el personaje de «ladrona de

medianoche» para escapar de la venganza de su madrastra. El ladrón de medianoche es un personaje picaresco que ya existe en el Caribe, aunque sólo en versión masculina. En la novela, en cambio, es una mujer embarazada la que asume un papel de vengador típicamente masculino. Acude a su ayuda, además, una civilización extraterrestre que, huyendo de estereotipos, ni es hostil ni sumisa, aunque sí recuerda a los cimarrones jamaicanos que huían de la esclavitud en Jamaica y otras zonas del Caribe durante los siglos XVIII y XIX. Los nativos de Nuevo Árbol, llamados *douen*, muestran cómo una civilización que no daña el medio ambiente no necesita recurrir a la tecnofobia, y cómo el lenguaje puede ser visto como una alternativa viable a la violencia.

Es esta necesidad de dar protagonismo a los «otros» lo que hace que narraciones como las de Atwood y Hopkinson nos hagan reflexionar sobre nuestra percepción de la realidad y nuestra percepción del cambio, el futuro y las consecuencias de nuestras acciones. Lo que Maria Varsan describe como el «continuo distópico» (Varsam, 2003: 220) no es más que una expresión de la urgencia de no olvidar que existen innumerables voces y percepciones de la realidad diferentes a las que tenemos en los grandes medios de comunicación de masas, y esto incluye la ciencia ficción. Las cuatro novelas de las que hemos tratado enfatizan la validez de la advertencia de Atwood de que «podría suceder aquí», una advertencia que a menudo no es tomada en serio, manteniendo que las historias de violaciones de derechos humanos son algo perteneciente al pasado o restringido a otros lugares, a otras personas. Estas novelas tratan de mostrarnos otra historia, y es que todos, dadas las circunstancias adecuadas, somos susceptibles de convertirnos en ese «otro». Como Judith Merrill afirmó, «Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros» (Merrill, 1985: 284).

BIBLIOGRAFÍA

- ATWOOD, Margaret (1982), *Second words: selected critical prose*, Toronto: House of Anansi.
- (1990), *Selected poems 1966-1984*, Toronto: Oxford University Press.
- (1998), *The handmaid's tale*, New York: Anchor Books (Random House).
- (2003), *Oryx and Crake*, Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
- (2004), *Moving targets –writing with intent*. Toronto: Anansi.
- (2005), “*The handmaid's tale and Oryx and Crake in context*” en Allan Weiss (ed.) *Perspectives on the Canadian fantastic: proceedings of the 2003 academic conference on Canadian science fiction and fantasy*, Toronto: ACCSFE, pp. 11-19.
- FRYE, Northrop (1965), “*Conclusion*”, en Carl F. Klinck (ed.) *Literary history of Canada: Canadian literature in English*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 821-49.
- HOPKINSON, Nalo (1998), *Brown Girl in the ring* New York: Warner Aspect Science Fiction.
- (1999) “*Nalo Hopkinson: many perspectives*”, en *LOCUS*, num. 456, volumen 42-1 Enero 1999. pp. 26.
- (2000), *Midnight robber* New York: Warner Books.
- LYONS, Bonnie (1990), “*Using other people's dreadful childhoods*”, en Ingersoll, Earl G. Ingersoll, Earl (ed.) *Margaret Atwood: Conversations*, Willowdale: Ontario Review Press. pp. 221-33.
- MERRILL, Judith. (1985) “*We have met the Alien (and it is us)*”, en Merrill, Judith (ed.) *Tesseract* Toronto: Press Porcépic.
- NELSON, Alondra (2002), “*Making the impossible possible: an interview with Nalo Hopkinson*”, en Nelson, Alondra (ed.) *Social text* Vol. 20, Num.. 2, Verano 2002. pp. 97-113.
- RUNTÉ, Robert (2002), “*Science Fiction and Fantasy*”, en W.H. New (ed.) *Encyclopedia of literature in Canada*, Toronto: University of Toronto Press. pp. 1016-1021.
- VARSAM, Maria (2003), “*Concrete dystopia: slavery and its others*”, en

Rafaella Baccolini yTom Moylan (eds.) *Dark Horizons: Science fiction and the dystopian imagination*, New York: Routledge, pp. 203-12.