

DESDE LA PLURALIDAD A UN ESPACIO PROPIO. LA 'COMMUNAL VOICE' EN "NINFE SBRANATE" DE FRANCESCA CAVALLERO (2020) E "IL CATALOGO DELLE VERGINI" DE NICOLETTA VALLORANI (2017)

FROM PLURALITY TO A SPACE OF THEIR OWN. 'COMMUNAL VOICE' IN "NINFE SBRANATE" BY FRANCESCA CAVALLERO (2020) AND "IL CATALOGO DELLE VERGINI" BY NICOLETTA VALLORANI (2017)

Monika Riedman

Universidad de Innsbruck, Austria

RESUMEN:

Los textos distópicos "Ninfe sbranate" de Francesca Cavallero (2020) e "Il catalogo delle vergini" de Nicoletta Vallorani (2017) retratan mundos impregnados por la objetificación de la mujer artificial. En ellos, una monstruosa red masculina se aprovecha del sistema cisheteropatriarcal para cubrir sus propios delitos: el tráfico de mujeres, la violencia sexual y el feminicidio. Sin embargo, en ambos relatos dichas víctimas femeninas, definidas como las 'otras' por parte de la sociedad, ya no se hacen silenciar, sino que consiguen –desde un espacio entre la vida y la muerte– apoderarse de parte de la narración. De esta manera, logran contar su historia y denunciar a sus abusadores. A través del concepto de la 'communal voice' de Susan Lanser (1992) analizaremos el espacio creado para conceder la palabra a este colectivo reprimido. El empleo de dicha voz interfiere en la narración principal y crea un lugar desde el cual reivindicar el propio derecho de justicia. El propósito de esta contribución es, así pues, resaltar la importancia de la narratología a la hora de enfrentarse a textos desde la mirada feminista, y demostrarla a través de los espacios creados por las voces narrativas presentes en ambos textos.

PALABRAS CLAVE: Ciencia ficción, distópico, voz comunal, feminismo.

ABSTRACT:

Both "Ninfe sbranate" by Francesca Cavallero (2020) and "Il catalogo delle vergini" by Nicoletta Vallorani (2017) can be described as dystopian texts that portray worlds permeated by the objectification of artificial women. In the previously mentioned short stories, a monstrous male network takes advantage of the cisheteropatriarchal system to cover up crimes such as the traffic of these 'women', sexual violence and femicide. However, in both stories, these 'female' victims, socially defined as the 'others', are no longer silenced but manage – from a space between life and death – to take over part of the narration in order to reveal their stories and denounce their abusers. By using Susan Lanser's (1992) 'communal voice' model, the following article examines the space that this voice creates by interfering with the main narrator, giving the repressed collective a chance to make its voice heard and permitting it to claim its right to justice. The purpose of this contribution is thus to highlight the importance of narratology especially when analysing texts from a feminist perspective. This will be demonstrated through the spaces created by the narrative voices found in both texts.

KEY WORDS: Science fiction, dystopian, communal voice, feminism.

1. INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción se caracteriza por su “inmensa amargura y de la feroz crítica social y cultural, cuando no filosófica” (Moreno, 2010, 5). Se trata de un género propicio para resaltar las inseguridades e inestabilidades sociales, las categorías de diferencia y las estructuras de poder (Russ, 2007, p. 206). Esta ‘literatura de lo prospectivo’ (Moreno, 2010) proporciona cambios de perspectiva, para “plantearnos que todo aquello que creemos sobre nuestra realidad, nuestra cultura, sobre el ser humano, no es tan objetivo y natural como pensamos.” (Robles Moreno, 2018, pp. 154-155). Así, algunos textos pertenecientes al género ofrecen puntos de vista alternativos, enfocándose en personajes marginalizados, como es el caso de los dos textos seleccionados para este artículo. Entender sus mecanismos narrativos “può essere il modo per vedere il mondo con occhi nuovi e comprendere come l’attuale sistema di potere costruisca e ottenga il suo consenso” (Brioni/Comberiati, 2020, p. 17)¹.

Debido a ello, el fin de esta contribución es el de proponer una lectura feminista basada en conceptos narratológicos. Analizaremos dos relatos pertenecientes a la ciencia ficción distópica italiana desde la mirada de las ‘otras’, que se crean un espacio propio a través de una segunda voz narrativa al interior de la narración para reivindicar el propio derecho a la justicia. Se trata, por un lado, de “Ninfe sbranate” de Francesca Cavallero (2020), y por el otro de “Il catalogo delle vergini” de Nicoletta Vallorani (2017), dos textos que evidencian la calidad de la ciencia ficción contemporánea junto a su estrecha relación con la sociedad actual. Ambas narraciones nos confrontan con la violencia de género hacia seres borrados por la sociedad, jóvenes con cuerpos artificiales, sometidas al tráfico de mujeres, al abuso, y, finalmente, al feminicidio. Son voces que resuenan del más allá, que subvierten su rol de víctimas silenciadas y denuncian a sus abusadores a través de la fuerza del colectivo.

Clasificaremos esta segunda voz narrativa como ‘communal voice’ según Lanser (1992), que define este concepto como “spectrum of practices that articulate either a collective voice or a collective of voices that share narrative authority” (Lanser, 1992, p. 21). Lo introdujo en la narratología feminista, señalando que dicha técnica narrativa suele emplearse para dar voz a un grupo habitualmente marginado o reprimido, que adquiere, a través de la colectividad, una mayor fuerza representativa en el texto (Lanser, 1992, pp. 21-22). Esta entidad narrativa se puede identificar en ambos relatos, donde surge una segunda voz que se expresa desde la colectividad para reclamar justicia y apelar así a la reflexión crítica del lector. Representa entonces a estas ‘otras’ desaventajadas, explotadas por los poderosos del sistema e ignoradas por la sociedad por tratarse de seres marginalizados.

1 Puede ser la forma de ver el mundo con nuevos ojos y entender cómo el actual sistema de poder construye y obtiene su consenso. [traducción mía]

Podemos leerla, por lo tanto, como una crítica a las etiquetas sociales que definen lo que se entiende como ‘mujer’ y como ‘otra’, que se sobreponen y la excluyen de cualquier reivindicación de derechos. De ahí su estrecha relación con los orígenes de la teoría interseccional, que se cimienta en el feminismo negro, ya que ‘las otras’ suelen verse excluidas de determinados feminismos (cf. Crenshaw 1989, 140). Los textos pertenecientes a la ciencia ficción juegan con la presencia de lo ‘no-legítimo’, “das die gesellschaftliche Ordnung in Frage stellen würde” (Goel 2021, 5)², habitualmente silenciado e invisibilizado al interior de la sociedad.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL COLECTIVO MARGINALIZADO A TRAVÉS DE LA VOZ NARRATIVA

Según Lanser, esta voz colectiva suele presentarse mediante una de las siguientes tres maneras: a través de una forma enunciada por una voz narrativa individual para referirse a una entidad colectiva (denominada *singular*), de una forma *simultánea* que se expresa desde el nosotros, o la *secuencialidad* que permite a miembros individuales del colectivo hablar en turnos (Lanser, 1992, p. 21). Si contemplamos la literatura a lo largo de los siglos, se evidencia el silenciamiento de las mujeres – también en lo que se refiere al derecho de discursividad en la narración (Lanser, 1992, pp. 277-278), por lo que su autoridad en el texto, la libertad de hablar para sí misma, les otorga más visibilidad (Lanser, 1992, p. 273). La narradora desempeña entonces un rol fundamental en el texto narrativo, puesto que se trata de su propia perspectiva que moldea la narración. Como lo señaló Barceló, se trata de “la voz que sostendrá la historia, la focalización de los hechos, las circunstancias de la trama que van a ser o mostradas, o narradas, u omitidas” (Barceló, 2008, p. 20). Si bien este argumento se desarrolló en el contexto de la literatura fantástica³, sostengo que se puede aplicar a la ciencia ficción, ya que sus mundos imaginarios deben razonarse desde la verosimilitud (Robles Moreno, 2018, pp. 146-148). Esta segunda voz narrativa, que representa la perspectiva de los hechos desde la mirada del colectivo silenciado, es destacada por Lanser como una alternativa para dar voz a grupos marginados. A través de la colectividad se consigue una fuerza representativa mayor, ya que fortalece la autoridad de la voz femenina singular, por sí sola muchas veces reprimida (Lanser, 1992, p. 228). La misma elección de una determinada técnica narrativa suele estar cargada de ideología (Lanser, 1981, p. 18), lo que resalta la voz comunal, que representa particularmente a quienes necesitan aparecer a través de la colectividad para poder llamar la atención.

2.1. VOZ COMUNAL EN LA SOCIEDAD DISTÓPICA

2 Que desafiaría el orden social [traducción mía].

3 En el caso de la literatura fantástica, se trata de una técnica narrativa empleada para guiar al lector entre la dimensión fantástica y la ‘realista’ (Barceló, 2008, p. 20).

La 'autoridad' femenina demasiadas veces silenciada necesita entonces esta colectividad para ser escuchada. Tanto en "Ninfe sbranate" de Francesca Cavallero como en "Il catalogo delle vergini" de Nicoletta Vallorani es justamente esa voz silenciada de una pluralidad de víctimas del feminicidio que consigue testimoniar a través de la 'communal voice' para denunciar los crímenes cometidos. Como demuestran ambos textos, esta voz resulta idónea para rebelarse a un régimen cisheteropatriarcal⁴ distópico que reprime a una parte de sus ciudadanos por su propio provecho, un régimen que intenta encubrir todos los horrores que pasan en su interior para mantener el control. Nos encontramos, por lo tanto, ante dos textos que podríamos atribuir a la distopía feminista, que evidencia los miedos y las esperanzas por parte de las mujeres, con el fin de concienciar las y los lectores con respecto a determinados problemas en la sociedad (Cavalcanti, 2003, pp. 47-48). Dichos problemas se suelen plantear en un mundo ficticio (más o menos) lejano, recurriendo al uso del 'cognitive estrangement' (Suvin, 1979, pp. 3-15), una estrategia narrativa útil para iniciar un cambio de perspectiva sobre determinados fenómenos de nuestra sociedad (Booker, 1994, p. 4). En ambos relatos encontramos esta perspectiva feminista que nos confronta con imágenes aterradoras al estilo de las distopías feministas, que presentan, según Cavalcanti, "an exaggerated picture of the existing power relations between the sexes, as if they were placed under a magnifying glass" (Cavalcanti, 2003, p. 50).

2.2. LAS NUEVAS 'OTRAS'

A través de la distopía feminista se pueden evidenciar y cuestionar la visión androcéntrica como también determinadas facetas del feminismo (Cavalcanti, 2003, p. 50). Los dos textos ponen su enfoque en la violencia hacia las mujeres, y en especial, las mujeres artificiales, que encarnan el rol de la nueva 'otra' dentro de la sociedad futurista. Son descritas como "seres más allá de lo que somos nosotros los de carne y hueso" (Robles Moreno, 2009, p. 621), creaciones hechas por nosotros. Dichas "aquellas que no somos *nosotras*" (López-Pellisa, 2018, p. 7) se caracterizan por una doble alteridad: suelen ser consideradas tanto 'femeninas' como 'artificiales', transgresoras de lo humano (Balsamo, 1996, p. 5). A través de la otredad, se justifica todo tipo de violencia sexual, ya que al cuerpo artificial se le atribuye menos valor respecto al cuerpo femenino 'humano' (Pasolini y Vallorani, 2020, p. 106). Muchos textos pertenecientes a la ciencia ficción especulan alrededor de esta temática⁵, con el fin de resaltar la problemática detrás de las diferencias sociales del sistema cisheteropatriarcal. Sus historias evidencian lo que teóricas como Jill Radford y Diana E. H. Russell llevan

4 Comprendemos el cisheteropatriarcado como "a system of dominance where cisgender, heterosexual men are subject to numerous forms of privilege that increase the distribution of life chances in their favor at the expense of trans and queer people as well as women" (Muncaster, 2021, p. 87).

5 Ejemplos son el relato "Casas rojas" de Nieves Delgado (2014), o "En el ático" de Rodolfo Martínez (2014).

advirtiéndolo a su vez: el cuerpo femenino que se reduce a la mera satisfacción de los deseos sexuales masculinos pierde su humanidad, convirtiéndose así en un objeto. El peligro de ello es la reducción del impacto que la expresión de violencia misógina en seres deshumanizados y desindividualizados empieza a tener frente a los ojos de la sociedad: "When viewed solely as a [...] body employed for male sexual gratification, a woman becomes less than a woman—less than human. She becomes an object that can be disposed of or easily replaced" (Radford, 1992, p. 5). A ello podemos añadir el concepto de la 'transaccionalidad de la mujer', a través de la cual se pone en relieve no solo la objetivación de la mujer, sino la intercambiabilidad que conlleva (Rubin, 1975, p. 205).

El femicidio, la matanza misógina de la mujer por parte del varón, cotizado tanto en "Ninfe sbranate" como en "Il catalogo delle vergini", es la forma más cruel de la violencia sexualizada (Radford, 1992, p. 1). Esa matanza de género, muchas veces premeditada, es una de las expresiones más claras de lo abyecto⁶, que pone en evidencia la fragilidad de la ley (Kristeva, 1980, p. 4). Abyecta es también la reacción a este crimen por parte de los medios de comunicación, como lo señala Radford:

The misogynist motivations of these killings are often ignored by the media, which may blame the women or deny the humanity, and therefore the masculinity, of the killer, who is frequently portrayed as a beast or an animal. Such press coverage masks the sexual politics of femicide. (Radford, 1992, p. 4)

Se trata entonces de la deshumanización tanto de las víctimas como de los agresores, ya que apartamos lo abyecto como algo ajeno a nosotros, que se mueve entre los límites de lo humano y lo bestial, tanto el deseo masculino de violencia como el crimen atroz en sí (Kristeva, 1980, pp. 11-13). Siguiendo la argumentación de Radford, el femicidio es entonces justificado a través de la 'otredad' tanto de las víctimas femeninas como de quien ejerce violencia sobre ellas, apartándoles del resto de la sociedad como algo que no le incumbe. Butler, a su vez, diferencia entre vidas llorables, ('grievable lives') y las que se omiten del discurso público a través de la elipsis – simplemente porque no estamos lo suficientemente familiarizados con ellas (Butler, 2004, pp. 33-34).

El empleo de la voz comunal, por otra parte, puede ser visto como un intento de obrar contra la objetivación de la mujer (artificial y no), ya que le proporciona esa posibilidad de articular su perspectiva de los hechos, y de demostrar su subjetividad que el sistema le niega.

6 En este contexto, lo abyecto según Kristeva es "ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. [...] Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale" (Kristeva, 1980, p. 12).

3. LA VOZ 'ROJA': "NINFE SBRANATE", DE FRANCESCA CAVALLERO

El relato de Francesca Cavallero, publicado en la antología *Distòpia* (2020), retoma el mismo mundo extraterrestre distópico de *Le ombre di Morjegrad* (2019). Ataques terroristas, la aparición de cadáveres sin aparente explicación y una agravada diferencia entre las clases sociales empiezan a marcar la vivencia en el planeta. El 'nóvum'⁷ (Suvin, 1979, pp. 63-64) que supuestamente asegura la supervivencia de los ciudadanos es una sustancia viva llamada SO.K.A.R., que fluye en las venas de la mayoría de los habitantes para alargarles la vida. Se trata de un parásito nanotecnológico de matriz biológica con propiedades reparadoras, pero cuyas consecuencias no son del todo previsibles. "Ninfe sbranate" (traducido en español, Ninfas descuartizadas) es narrado en primera persona por Ártemis⁸, una policía ciborg que también alberga esta sustancia viva. En una escena de crimen, sin embargo, entra en contacto con el SO.K.A.R. de un hombre asesinado. A partir de ahí, una segunda conciencia comienza a tomar posesión sobre Ártemis, y al mismo tiempo, sobre la narración. Suelen ser momentos breves, introducidos por una alteración notable en el cuerpo de la ciborg que queda reflejada en la narración de la siguiente manera:

[132 bpm. 170 bpm. Errore di sistema. Avaria interfaccia *wetware*.]

Puoi vedermi? Le lacrime ritagliate in faccia, le urla cucite in bocca, il corpo disfatto in corolle di lividi... puoi vedermi? I crateri dei morsi hanno tracce di rissa, le puoi sentire?
[...]

[Reboot.] [150 bpm. 130 bpm.] (Cavallero, 2020, p. 88)⁹

Esta segunda voz se dirige directamente a Ártemis, aunque, al no especificar a quién se refiere, también implica al lector, que suele sentirse directamente aludido con ese 'tú' (Barceló, 2009, p. 32). Se trata de una voz anónima, que transmite la violencia sufrida mediante imágenes horrorizantes, como la piel del cuerpo llena de moratones que parecen cráteres.

A partir de ahí, y siempre refiriéndose a un tú singular, la voz aparece con frecuencia, y acompaña tanto a la policía como a quien lee el relato en las siguientes investigaciones

7 Suvin define el nóvum como "novelty, innovation [...] validated by cognitive logic" (Suvin, 1979, p. 63).

8 Cabe señalar que, en la mitología griega, la Diosa Artemis se encargaba de proteger a las ninfas (Graves, 2018, pp. 72-73).

9 [132 bpm. 170 bpm. Error del sistema. Fallo de la interfaz Wetware].

¿Puedes verme? Las lágrimas cortadas en mi cara, los gritos cosidos en mi boca, el cuerpo deshecho en corolas de moratones... ¿puedes verme? Los cráteres de las mordeduras tienen rastros de peleas, ¿puedes sentirlos? [...]

[Reinicio.] [150 bpm. 130 bpm.] [traducción mía]

del asesinato. Desde el primer momento empieza a establecer una relación con la policía, señalando la semejanza que tienen la una con la otra: “Guardati, poliziotta, né donna né robot al guinzaglio di mostri: ci somigliamo così tanto...” (Cavallero, 2020, p. 109)¹⁰, separándolas a ellas (la voz y Ártemis), seres que transgreden lo humano y por lo tanto no satisfacen enteramente la categoría ‘mujer’, de ellos (los ‘monstruos’ al poder). Tras seguir sus pistas, Ártemis es finalmente conducida a la habitación de un motel, que resulta ser el lugar donde esta voz definida como “roja” – enfadada, violenta, ensangrentada – fue torturada y asesinada. Es en esta habitación que dicha conciencia consigue obtener más poder sobre Ártemis, y a la vez sobre la narración:

So che ora puoi ascoltarmi, poliziotta.

Il mio sangue è nel tuo sangue, il mio argento ti appartiene.

Mi chiamo Charlie.

È qui che vivo, ora, nelle scintille sparse della mia vita distrutta.

*Fa male, lo so, ma ho bisogno di te.*¹¹ (Cavallero, 2020, p. 110)

Como podemos observar en la citación, la voz se presenta a través de su nombre, para luego explicar el motivo de su interferencia. Parece tratarse de un ser cuyo cuerpo ya no habita el mundo de los vivos, mientras que una parte de su conciencia sigue moviéndose en un espacio entre la vida y la muerte. En un segundo paso, y para enfatizar la importancia que tiene la ayuda por parte de la policía en su misión, Charlie se convierte en una voz comunal, claramente femenina¹², representando así un entero colectivo de mujeres¹³ violadas que estaban involucradas en el tráfico ilegal de S.O.K.A.R.:

10 *Mirate, mujer policía, ni mujer ni robot con la correa sujeta por monstruos: nos parecemos tanto...* [traducción mía]

11 *Sé que puedes oírme ahora, mujer policía.*

Mi sangre está en tu sangre, mi plata te pertenece.

Me llamo Charlie.

Aquí es donde vivo ahora, en las chispas dispersas de mi vida destrozada.

Duele, lo sé, pero te necesito. [traducción mía]

12 En el texto original italiano, esta inclusión en el colectivo femenino por parte de Charlie se hace más evidente, ya que emplea el plural femenino: “siamo morte a decine, ninfe sbranate [...]” (Cavallero, 2020, p. 110).

13 Me refiero a ‘mujer’ en el sentido abierto y fluido tal y como lo plantea Judith Butler en *Gender Trouble* (1999, pp. 21-22), que incluye, en este caso, a la ‘otra’ que se mueve entre lo humano y lo artificial.

Siamo morte a decine, ninfe sbrunate dal sorriso che trema: i nostri corpi giacciono su Pire nobili, perché siano certi di averci cancellate. È un volto d'insetto ad aprirci le vene, i suoi occhi opachi ci guardano bruciare. [...]

*Poliziotta, proteggi il nostro ricordo.*¹⁴ (Cavallero, 2020, pp. 110-111)

Charlie es, pues, la conciencia transgresora que reivindica el sufrimiento femenino silenciado por este nuevo gobierno, y lo hace con la misma violencia que ha sufrido el colectivo al que representa. Se trata de una voz narrativa singular que se convierte en comunal, para hablar por un grupo 'femenino' silenciado, sometido a inyecciones ilegales de SO.K.A.R.. Si seguimos la clasificación de Lanser (1992), esta voz pertenece entonces a la primera categoría, la forma *singular*. En el relato, Charlie se anuncia siempre a través de la drástica alteración de las funciones vitales de Ártemis, inmiscuyéndose así no solo en la narración, sino que deja sus huellas directamente, y de manera muy violenta, en el cuerpo de la ciborg – exactamente como lo sufrió ella misma de forma claramente involuntaria.

La posesión involuntaria del cuerpo de 'la otra' juega entonces un papel fundamental en el relato. El control ejercido sobre el cuerpo de estas jóvenes se refleja en el sufrimiento de Ártemis, cada vez que Charlie toma posesión sobre ella y la narración. Es su manera de hacerle sentir la violencia deshumanizada, a la cual alude ya el título del relato, "Ninfe sbrunate", puesto que "sbrunato" remite al despedazamiento a través de mordidos bestiales. Esa violencia deshumanizada es ejercida entonces por alguien, o algo que rompe en pedazos y devora a estos cuerpos jóvenes. Es una violencia abyecta, que ocurre en las tinieblas de la Acrópolis, la parte habitada y protegida por las personas más adineradas del mundo ficticio de Cavallero. A través de la deshumanización de lo abyecto, estos crímenes son silenciados por el sistema, y sus víctimas tratadas como seres 'no llorables' (Butler, 2004, pp. 33-34). No es de extrañar, entonces, que el intento de denunciar dichos crímenes por parte de Ártemis sea silenciado: la reacción a lo narrado por parte de sus compañeros varones es más bien la sugerencia de guardar silencio. Además, la misma narradora reporta una sensación de vacío tras una revisión médica: "Dopo il check-up di routine alla Divisione, mi sento svuotata" (Cavallero, 2020, p. 115)¹⁵. El sistema corrupto de este mundo, representado aquí por las autoridades exclusivamente masculinas, y que recuerda al sistema cisheteropatriarcal, intenta por lo tanto silenciar todas estas voces

14 Hemos muerto por docenas, ninfas descuartizadas por la sonrisa temblorosa: nuestros cuerpos yacen en piras nobles, para que estén seguros de habernos borrado. Es un rostro de insecto que nos abre las venas, sus ojos opacos nos miran arder. [...]

Mujer policía, protege nuestro recuerdo. [traducción mía]

15 Después de la revisión rutinaria en la División, me siento vaciada. [traducción mía]

que Charlie defiende, y pone además en duda la credibilidad de la narradora. Pese a ello, Ártemis parece determinada a destapar todo ese tráfico ilegal de mujeres, que no solo fueron tratadas como un producto intercambiable con quien hacer transacciones (Rubin, 1975, pp. 158/174), sino que la violencia sufrida va mucho más allá, como mencionado anteriormente: se habla de un rostro de insecto que les abrió las venas, y cuyos ojos opacos las miraban mientras ellas se estaban quemando.

Se trata, entonces, de víctimas borradas del espacio público, pero que adquieren mayor visibilidad gracias a la voz violenta de Charlie, que se crea un espacio reivindicativo al interior de la narración, para reclamar el derecho a una investigación por parte de la policía, humanizando al colectivo al que representa, y resaltando, a la vez, la falta de humanidad por parte de quién cometió los crímenes. La voz comunal, aquí de forma *singular*, resulta entonces en una reivindicación poderosa de subjetividad, que devuelve la individualidad a un cadáver anónimo. Al mismo tiempo, el colectivo representado a través de este ‘nosotras’, les otorga una fuerza representativa mayor. No solo se les ha atribuido el título del relato, sino que también me atrevo a sostener que son ellas las verdaderas protagonistas, representadas a través de Charlie y, tal vez, vengadas por Ártemis. A través de la voz comunal han obtenido un espacio poderoso de reivindicación, desde el cual interrumpir la narración principal y reclamar justicia. El final abierto inquieta, en vez de asegurar que el colectivo obtenga su reclamada justicia, por lo cual podría entenderse como apelo al lector a reflexionar sobre el trato ético con ese ‘otro’ que carece de privilegios y se encuentra excluido de la justicia.

4. HABLAN LAS CLONES: “IL CATALOGO DELLE VERGINI”, DE NICOLETTA VALLORANI

A diferencia de “Ninfe sbranate”, donde la voz de Charlie es justificada a través del contacto con la substancia viva del SO.K.A.R., en “Il catalogo delle vergini” (trad. “El catálogo de las vírgenes”) la voz comunal se alterna con la del narrador principal, el detective Nigredo. Se trata de un personaje que figura también en *Eva* (2002), y *Avrai i miei occhi* (2020), y que es capaz de escuchar las voces de los cadáveres¹⁶. En “Il catalogo delle vergini”, intenta llevar a cabo una investigación con respecto a una serie de cadáveres femeninos que aparecieron en la Milán distópica en la que se mueve. Nos introduce en su mundo lúgubre y cruel, donde la muerte es una presencia constante. A lo largo del relato, su voz narrativa se entremezcla con la de cuatro clones, Leyla, Dorotea, Ginevra, Andrea – y, finalmente, también con la de Pandora, la “madre” de las clones creadas para el tráfico sexual. A través de esta voz comunal *secuencial*, cada

16 Nos encontramos, en este caso, ante un elemento más bien relacionado con lo fantástico que con la ciencia ficción, ya que esta última debe proporcionar explicaciones razonadas y posibles dentro de lo imaginado (Robles Moreno, 2018, p. 131). Esta hibridación de elementos y géneros es una tendencia recurrente en la ciencia ficción actual (Brioni/Comberiati, 2020, p. 14).

clon se presenta y narra lo que cree ser su propia historia. En el relato, se evidencia en cursiva:

Io sono Leyla.

*Sono nata nel quadrante nord delle Isole Albine. Sono figlia di un cavapetrolio dei ghiacciai. Sono stata reclutata a tredici anni, da un cacciatore di teste. Sono stata addestrata nella Città Murata, insieme alle altre ragazze destinate al Commercio.*¹⁷ (Vallorani, 2017, pos. 446)

Contrariamente a “Ninfe sbranate”, donde Charlie es la única representante del grupo que dispone de una voz, aquí nos confrontamos con la historia y experiencia de cinco individuos diferentes. No solo disponen de un nombre propio, sino de toda una historia y una personalidad que se difiere de las demás. Sin embargo, como ya sospechado por algunas de las clones, al final nos aclara Pandora que se trata de invenciones de quienes las crearon, supuestamente para darles más autenticidad y poderles vender mejor:

Pandora è il nome che mi hanno dato quando ho accettato il contratto. Hanno detto che dal mio corpo avrebbero creato le mie sorelle. Tutte uguali a me, ma anche tutte diverse. [...] Mi dissero: “Tu sei il clone madre. Il nostro tesoro.” [...] Fabbricarono le mie sorelle, inventarono una storia per ciascuna di esse, e poi, dopo il Rito, mi mandarono oltre il muro. (Vallorani, 2017, pos. 572)¹⁸

La identidad de las cuatro clones, como también la de Pandora¹⁹, está entonces estrechamente ligada a la construcción artificial por parte de sus creadores. Su artificialidad, junto al hecho de que sean descritas como ‘mujeres’, como ‘hermanas’ (tanto por Nigredo como por ellas mismas) resalta otra vez el carácter constructivo del género. Por otro lado, el abuso sexual colectivo sufrido en el *Rito* – por el que tuvieron que pasar todas – forma parte de su traumática experiencia personal, a la vez que remite al motivo por el cual se crearon:

Una vergine. Questo volevano.

17 *Yo soy Leyla.*

Nací en el cuadrante norte de las Islas Albinas. Soy hija de un petrolero de los glaciares. Me reclutaron a los trece años, por un cazatalentos. Me formé en la Ciudad Amurallada, junto con las demás chicas destinadas al Comercio. [traducción mía]

18 *Pandora es el nombre que me pusieron cuando acepté el contrato. Dijeron que crearían a mis hermanas a través de mi cuerpo. Todas iguales a mí, pero también todas diferentes. [...] Me dijeron: “Tú eres la madre clon. Nuestro tesoro. [...] Hicieron mis hermanas, inventaron una historia para cada una de ellas, y luego, después del Rito, me enviaron al otro lado del muro.* [traducción mía]

19 En su Prólogo a la Antología *Las otras*, Teresa López-Pellisa define a Pandora como “fruto de la creación masculina”, que “abre el ánfora de todos los males, provocando la dependencia, la desgracia, la muerte o la destrucción del varón al que acompaña, y del mundo en el que ha sido gestada” (López-Pellisa, 2018, p. 8).

Ero brava, intelligente, anche molto bella. Ho passato il muro il 28 dicembre. Ero un dono prezioso per il nuovo anno, un pacchetto di vita per una persona importante. Il mio tempo è stato 300 ore. (Vallorani, 2017, pos. 446-454)²⁰

Se trata entonces de cinco testimonios, que siguen, en grandes líneas, el mismo orden: empezando por el nombre y determinadas características de la propia identidad construida (como el origen del nombre o la familia en la que supuestamente se criaron), se expresan sobre la violencia sexual vivida, concluyendo su contribución con la duración total de su vida, medida en horas. La brevedad del testimonio individual, la enunciación de la violencia vivida les convierte en sujetos que reclaman, de cierta manera, justicia²¹ ante el sistema – aun después de la propia muerte. De esta manera, convierten el espacio literario en tribunal, en donde reivindicar su derecho a ser oídas por la sociedad, apelar al razonamiento ético del lector y enfatizar la importancia de la mirada interseccional.

A través del espacio que les proporciona esta voz narrativa, las clones revelan entonces la violencia que sufrieron, y el feminicidio que acabó definitivamente con sus vidas. Convertidas en objetos con un determinado rol sexual y sexualizado (por ejemplo, la virgen, o la androginia), deben satisfacer un designado comprador destinatario, sin que se tenga mínimamente en cuenta su propia voluntad. Algunas de ellas son sexualizadas particularmente por su diferencia respecto a las normas del cisheteropatriarcado. Es especialmente el caso de Andrea, la clon transformada en andrógino para atraer a través de la otredad: *“mi hanno tagliato i capelli corti da subito perché dicono che su certi mercati l'androginia paga. [...] Non volevo che mi tagliassero i capelli. Non volevo sembrare un androgino²² (Vallorani, 2017, pos. 550-557)”*. La alteración de los cuerpos de dichas clones, junto a la creación de su supuesta identidad, no es entonces dejada al azar, sino que se ajusta a las preferencias sexuales de un determinado grupo de varones poderosos, para que puedan disfrutar de dichas jóvenes como si fueran un producto personalizado. A ello se añade el hecho de que la duración de sus vidas es medida en horas en vez de años, lo que demuestra que son tratadas no como humanas, sino como un trasto artificial que se usa y se tira. Lo evidencia Pandora:

20 *Una virgen. Eso es lo que querían. Era buena, inteligente, incluso muy hermosa. Pasé el muro el 28 de diciembre. Era un precioso regalo para el Año Nuevo, un paquete de vida para una persona importante. Mi tiempo fue de 300 horas. [traducción mía]*

21 A lo largo de la narración podemos encontrar pistas que indican que esa ‘justicia’ en parte se ha llevado a cabo por una asesina (en femenino), que podría ser Pandora.

22 *Me cortaron el pelo enseguida porque dicen que en ciertos mercados la androginia paga. [...] No quería que me cortaran el pelo. No quería parecer un andrógino. [traducción mía]*

*Il mio padrone non fu migliore né peggiore di altri. Fece attenzione a non rovinarmi subito. Non gliene sono grata. [...] Il mio tempo di vita è durato cinquecento ore, con sette ricostruzioni diverse: quasi un record, per quanto ne so.*²³ (Vallorani, 2017, pos. 580)

Estos cuerpos desechables, con fecha de caducidad, recuerdan también a la historia de Barba azul, a la cual se hace referencia a lo largo de todo el relato, por ejemplo, cuando el detective Nigredo consigue entrar en “la pancia di Barbablù²⁴”, un lugar lleno de objetos de tortura, al cual también Pandora hace hincapié cuando se pregunta cuantas de sus hermanas han conocido a Barba azul y con el cual Nigredo termina el relato:

Barbablù uccise una per una le sue mogli, e ne conservò il cadavere nelle viscere del suo castello. Le avrebbe in quel modo tenute con sé per sempre [...]. Delle donne che sposò, tutte giovani e belle, tutte molto somiglianti una all'altra, acquisì il corpo e la fedeltà, portando ciascuna di esse al suo castello per farla sua sposa e violarla nella notte di nozze. [...]

Solo l'ultima moglie [...] trovò nella stanza le sue sorelle gemelle, con ferite clonate sul corpo, e nel viso il consueto dolore.²⁵ (Vallorani, 2017, pos. 588-595)

Al igual que Barba azul, los abusadores, violadores y asesinos de dichos individuos disponen del poder suficiente para aprovecharse del sistema corrupto en el que se mueven. Son descritos como ‘padrones’, que no hesitan exponer al ser femenino sometido a todo tipo de violencia. Dicha, desindividualiza el cuerpo y lo convierte en abstracción, vacío de identidad (Corradi, 2007, p. 15). Es, por otra parte, una demostración de poder *abyecta* – de poder crear, traficar, violar y asesinar al cuerpo femenino sin tener que lidiar con las consecuencias (Kristeva, 1980, p. 23). El catálogo de esos cuerpos *vírgenes*, como enfatizado en el título del relato, remite entonces a la clonación necesaria para que ese colectivo masculino, al igual que Pigmalión (Graves, 2018, p. 189), pudiera poseer al cuerpo femenino y disponer de él por completo. Sin embargo, los testimonios de los cuerpos que, de alguna manera, se comunican con Nigredo, convierten a dichos ‘padrones’ en seres deshumanizados, a la vez que obtienen la visibilización necesaria para convertirse en ‘grievable lives’ (Butler, 2004, pp. 33-34).

23 *Mi dueño no fue ni mejor ni peor que otros. Tuvo cuidado de no arruinarme de inmediato. No le estoy agradecida. [...] Mi tiempo de vida fue de quinientas horas, con siete reconstrucciones diferentes: casi un récord, por lo que sé.* [traducción mía]

24 Traducido al español, “la panza de Barba azul”.

25 Barba Azul mató a sus esposas una por una y guardó sus cuerpos en las entrañas de su castillo. De esta manera los mantendría con él para siempre [...]. De las mujeres con las que se casó, todas jóvenes y hermosas, todas muy parecidas entre sí, adquirió sus cuerpos y su fidelidad, llevando a cada una de ellas a su castillo para hacerla su novia y violarla en su noche de bodas. [...]

Sólo la última esposa [...] encontró a sus hermanas gemelas en la habitación, con heridas clonadas en sus cuerpos, y en sus rostros la pena común. [traducción mía]

De ahí que la voz comunal cobra mayor importancia, porque devuelve la identidad a estos 'cadáveres' mutilados. La secuencialidad de la 'communal voice' resalta entonces la individualidad de las cinco víctimas involucradas en el tráfico sexual, a la vez que estas consiguen visibilizarse, o, en palabras de Butler, de autorepresentarse, para poder ser consideradas humanas (Butler, 2004, p. 141), y, por tanto, tener el derecho de reivindicar su propio sufrimiento y de reclamar justicia.

5. CONCLUSIONES

Los dos colectivos que aparecen en "Ninfe sbrante" y en "Il catalogo delle vergini" nos confrontan con la construcción cultural de la categoría 'mujer', y ponen en relieve los límites del sistema binario (Butler 1999, p. 12). Representan claramente transgresiones entre lo humano y lo artificial, y, al ser consideradas como mujeres por parte de Ártemis y Nigredo, desafían esa definición patriarcal, la subvierten, y demuestran que se trata de una mera construcción social. A través del espacio que les proporciona la voz comunal demuestran, además, que ni el asesinato las puede silenciar para confrontarnos con la violencia, con lo que sucede en las tinieblas de lo abyecto y que solemos preferir ignorar.

Por medio de la 'communal voice', estos individuos consiguen apropiarse de un espacio narrativo que el régimen cisheteropatriarcal les había negado. Este espacio, aunque estrechamente conectado con la primera instancia narrativa – Ártemis, en "Ninfe sbrante", y Nigredo en "Il catalogo delle vergini" – se convierte en público, donde reclamar, ante los lectores, la propia humanidad y subjetividad para convertirse en vidas llorables (Butler, 2004, p. 33). Esta 'justicia', reclamada por parte de ambos colectivos, se intenta llevar a cabo tanto al interior de ambos textos (mediante la 'communal voice', pero también por parte de sus personajes), como a través del apelo al lector, desde lo distópico. Al mismo tiempo, asistimos a una resignificación de la víctima del feminicidio, que no hesita expresar la propia violencia sufrida, ni se deja silenciar. Es una disidencia que transgrede los límites de la vida y la muerte para vociferar el propio abuso sufrido, y reclamar justicia.

Si bien el uso de la voz comunal resalta la fuerza de un colectivo, sus diferentes formas consiguen un impacto diferente: la voz comunal *singular* de Charlie en "Ninfe sbrante" se establece como la única voz representativa de las jóvenes involucradas en el tráfico, borrando así la individualidad de las demás, que siguen invisibles ante los ojos del lector. Aun así, el lenguaje violento deja imágenes impactantes, con el fin de transmitir, a través de lo distópico, toda la experiencia traumática. Por otra parte, la secuencialidad en "Il catalogo delle vergini" consigue resaltar la experiencia subjetiva de algunos de los individuos, sin borrar el dolor en común. Los testimonios de las cinco voces son contribuciones únicas, cortas, que transmiten más bien dolor que rabia

por la violencia vivida. En ambos casos, se apela al pensamiento ético y a los derechos de protección del individuo por parte de la sociedad en la que habita.

Por otro lado, los responsables de aquellos actos de violencia permanecen en el incógnito. Al igual que en las noticias abrumadoras que nos acompañan en nuestra vida diaria, es la identidad de la víctima – nombre, edad, información sobre su persona – que se suele difundir a través de los medios de comunicación – si es que llega a difundirse. El abusador, en cambio, goza del anonimato, y figura más bien en su relación con la víctima – el padre de, el marido de etc., parecido a “Il catalogo delle vergini”, donde se alude a ellos como ‘padrones’. En “Ninfe sbramate”, sin embargo, aparecen claramente deshumanizados: son descritos a través de lo animalesco, lo bestial, lo abyecto, porque sus crueldades sobrepasan claramente los límites de lo que creemos un humano capaz de cometer. Lo abyecto, que se mueve entre el límite de lo humano, de lo posible, y nos confronta con el peor de nuestras pesadillas, es característico de la ciencia ficción distópica, que juega con la especulación y la extrapolación dentro de lo razonable (Russ, 2007, p. 205) y resalta así determinadas problemáticas o injusticias sociales para incitar a la reflexión. **¿Quiénes son los o las ‘otros’** silenciados o borrados en nuestra sociedad, que sufren en los márgenes de la ley? ¿Cuyos cuerpos sufren del abuso que señalan los dos relatos? El poder de la ciencia ficción se halla justamente en la imaginación de lo posible – en este caso, dando voz a los que dejamos sin ella, además de especular sobre la finalidad de una posible clonación, y problematizar la experimentación y la explotación del cuerpo femenino. Ambos textos juegan entonces con lo abyecto, lo distópico, para confrontarnos con los miedos y peligros más oscuros de nuestra sociedad, más cercanos de lo que nos gustaría admitir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALSAMO, Anne (1996). *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham/Londres: Duke University Press.
- BARCELÓ, Elia (2009). Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos. En T. López-Pellisa/F. Á. Moreno (coord.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 18-39). Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid.
- BUTLER, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres/ Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. Londres/ Nueva York: Verso.
- BRIONI, Simone y COMBERIATI, Daniele (2019). *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*. Milán/Udine: Palgrave macmillan.

- CAVALCANTI, Ildney (2003). "The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charna's Holdfast Series". En R. Baccolini y T. Moylan (coord.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 47-68). Routledge.
- CAVALLERO, Francesca (2020). "Ninfe sbranate". En F. Forte (coord.), *Distòpia* [Edición del Kindle] (pp. 83-119). Mondadori.
- CORRADI, Consuelo (2007). "Il corpo della donna come luogo della guerra". *Difesa sociale*, 2(7), pp. 5-18.
- CRENSHAW, Kimberle (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), pp. 139-167.
- GOEL, Urmila (2021). "Intersektional Forschen. Kontextspezifisch, offen, selbstreflexiv". En A. Biele Mefebue, A. Bührmann y S. Grenz (coord.), *Handbuch Intersektionalitätsforschung* (pp.1-13). Wiesbaden: Springer VS.
- GRAVES, Robert (2018). *I miti greci*. Milán: Longanesi.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Éditions du Seuil/Éditions Points.
- LANSER, Susan Sniader (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- LANSER, Susan Sniader (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2018). "Prólogo". En T. López-Pellisa (coord.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales* (pp. 7-19). León: Eolas Ediciones.
- MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- MUNCASTER, Kody (2021). "Cisheteropatriarchy". En K. K. Strunk y S. A. Shelton (coord.), *Encyclopedia of Queer Studies in Education* (pp. 87-88). Leiden: Brill.
- PASOLINI, Anna y VALLORANI, Nicoletta (2020). *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*. Milán/Udine: Mimesis Edizioni.
- RADFORD, Jill (1992). "Introduction". En J. Radford y D. E.H. Russell (coord.), *Femicide. The Politics of Woman Killing* (pp. 3-12). Nueva York: Twayne Publishers.
- RUBIN, Gayle (1975). "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex"". En R.R. Reiter (coord.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157-210). Nueva York/Londres: Monthly Review Press.
- ROBLES MORENO, Lola (2009). "Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica". En T. López-Pellisa y F. Á. Moreno (coord.), *Ensayos sobre*

literatura fantástica y de ciencia ficción (pp. 615-627). Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid.

ROBLES MORENO, Lola (2018). *En regiones extrañas. Un mapa de la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso*. Cádiz: Cazador de Ratas Editorial.

RUSS, Joanna (2007). *The Country You Have Never Seen. Essays and Reviews*. Liverpool: Liverpool University Press.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven/Londres: Yale University Press.

VALLORANI, Nicoletta (2017). Il catalogo delle vergini. En Vallorani, N. (2017), *Il catalogo delle vergini* [Edición del Kindle]. Future Fiction 49.