

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA
FACULTAD DE EDUCACIÓN



TESIS DOCTORAL

*LOS ESPACIOS DE INCERTIDUMBRE Y
CONFINAMIENTO EN LA LITERATURA DE CIENCIA
FICCIÓN Y FANTASÍA FEMINISTA DE JOANNA RUSS*

ISABEL MORALES JAREÑO

DIRECTOR
D. Emilio Cañadas Rodríguez

Abril 2017

TESIS DOCTORAL

ISABEL MORALES JAREÑO

*LOS ESPACIOS DE INCERTIDUMBRE Y
CONFINAMIENTO EN LA LITERATURA DE
CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA FEMINISTA DE
JOANNA RUSS*

DIRECTOR

D. Emilio Cañadas Rodríguez

Abril 2017

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es el fruto de varios años de investigación y trabajo. Me gustaría dar en especial las gracias al Doctor Emilo Cañadas Rodríguez, director de esta tesis doctoral. Mi más sincero agradecimiento por su paciencia, su interés y su disponibilidad permanente, y quién, sin reservas, me ha ofrecido toda su ayuda intelectual y práctica a lo largo de todo el proceso de investigación.

Asimismo, también debo agradecer a los responsables de los servicios de la Biblioteca de la Universidad Camilo José Cela su amabilidad y celeridad en los procesos de préstamos y por agilizar la disponibilidad del material de investigación.

También quisiera hacer especial mención a la doctora Victoria Aarons por su amistad y accesibilidad en todo el proceso creativo.

Quisiera agradecer los servicios prestados por la Division of Special Collections and University Archives (SCUA) de la Universidad de Oregón por su amabilidad y disponibilidad para hacer posible la consulta de la correspondencia personal de la autora, la cual ha resultado de gran valor para el desarrollo de este trabajo durante el proceso de investigación.

Me gustaría, por último, agradecer a mi familia por todo el apoyo que me han dado. Y en especial a dos personas que, a pesar de no estar conmigo, merecen mi más sentido amor y respeto. Estos son mis padres Isabel y Antonio, por su amor incondicional y apoyo y enviarme la fuerza suficiente para desarrollar este trabajo. Agradecerles haber estado a mi lado y dedicarles desde lo más profundo de mi corazón, todo mi amor y más profundo agradecimiento. Gracias.

No puedo por menos agradecer a mis hijas, Isabel y Carolina, su cariño, paciencia y comprensión.

RESUMEN

La presente tesis aborda la contrucción de espacios literarios para la mujer en la obra de la escritora americana Joanna Russ. El propósito inicial de nuestra investigación es ahondar y dar a conocer a Joanna Russ persona y escritora analizando su obra y su aportación a la literatura feminista, su estilo literario radical y su origen de identidad judía.

Para iniciar nuestro estudio nos planteamos dos objetivos principales que tienen que ver, en primer lugar, con identificar a Joanna Russ como creadora de espacios de incertidumbre y de confinamiento de la mujer, y en segundo lugar con interpretar los conceptos de identidad, tradición y familia en la autora en relación con su vida, y cómo están relacionados directamente con sus antepasados europeos de identidad judía emigrantes en Estados Unidos.

Para dar respuesta a los dos objetivos anteriores y confirmar nuestra hipótesis inicial hemos planteado diversas preguntas de investigación y analizado los pilares fundamentales que modelan el eje central que es el diseño de un espacio para la mujer que se manifiesta en su obra. Entre estos destacamos la contextualización de la autora como testigo de las corrientes feministas desde los años 1950 hasta los 1990, décadas que dejaron una profunda impronta en su persona y en su obra, a destacar en particular los años 1970. Esto unido al legado epistemológico para descubrir, conocer a la autora y establecer una estrecha relación entre feminismo y herencia judía.

Los fundamentos o pilares giran en torno a la ciencia ficción, el feminismo, radicalismo y el ocultamiento de la identidad femenina. Este último es primordial para entender el radicalismo feminista de Joanna Russ basado criticar la actitud machista en literatura, y extensivo a otros ámbitos vitales, de eliminar o ‘suppress’ a las mujeres de todos los entornos sociales, familiares y profesionales. En su obra descubrimos un espacio nuevo en el que las mujeres puedan lograr plena igualdad al hombre, y crear sus propios

limites, derrumbar otros impuestos y reivindicar su propio espacio y lugar. Así mismo, en su obra de ciencia ficción y de fantasía también descubrimos el encubrimiento de la autora y su inmiscuimiento entre los personajes a través del desdoblamiento y desfragmentación de su identidad.

Después de observar, analizar y explorar la obra literaria de la autora en el diseño de espacios de confinamiento, descubrimos a una Joanna mujer y escritora, que además de ser autora de obras feministas radicales de ciencia ficción y fantasía asoman temas íntimamente relacionados con la tradición y la familia. Y concluimos nuestra tesis afirmando que, en la construcción de los espacios de incertidumbre, es esencial atender a las muestras encontradas sobre influencias sólidas en Joanna Russ de la identidad judía de sus antepasados.

Este elemento innovador nos permite establecer una prospectiva que se inicia y deja abierta una nueva línea de investigación para que Joanna Russ no solo sea autora de su obra más reconocida *The Female Man* y reconocida como escritora feminista radical de ciencia ficción, sino que se aplique una perspectiva nueva en el análisis de su literatura y se reinterpreten sus obras como escritora judía de tercera generación.

Palabras clave: feminismo radical, identidad judía, ciencia ficción, espacios de confinamiento

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN GENERAL

1.1 INTRODUCCIÓN.....	21
1.2 PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.....	27
1.3 HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	32

CAPÍTULO II: EL FEMINISMO Y EL ESPACIO LITERARIO DE LAS MUJERES

2.1 CONTEXTO FEMINISTA DE LA AUTORA Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA.....	43
2.1.1 El contexto social y literario y las principales corrientes feministas americanas del siglo XX.....	46
2.1.2 Las décadas de 1960 y 1970 y la revolución de la mujer.....	51
2.1.3 Joanna Russ como representante del feminismo radical.....	60
2.1.4 Russ en los años 1980 y 1990 hacia una tercera corriente feminista.....	73

CAPÍTULO III: JOANNA RUSS: MUJER Y ESCRITORA

3.1 INTRODUCCIÓN A LA AUTORA Y SU VIDA.....	83
3.1.1 Joanna Russ: Correspondencia y datos biográficos.....	85
3.2 EJES TEMÁTICOS QUE DETERMINAN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOANNA RUSS.....	115

3.2.1 Creación de espacios de incertidumbre: Manifestación literaria de la mujer escritora.....	116
3.2.1.1 La Ciencia Ficción y la tecnología en los espacios narrativos de Joanna Russ.....	126
3.2.2 El encubrimiento de la identidad o <i>Identity disguise</i> en la literatura feminista.....	133
3.2.2.1 <i>Denial of Agency</i> y ocultación de la identidad autorial.....	142
3.2.2.2 El <i>alien motif</i> feminista como representación del ocultamiento en las obras de Ciencia Ficción y fantasía.....	154
3.2.3 El espacio utópico/distópico como manifestación literaria de la mujer escritora.....	160
3.2.3.1 Las <i>ginecotopías</i> , espacios por y para la mujer en Ciencia Ficción....	168
3.2.4 Tradición e identidad judía.....	177
3.2.4.1 Patriarcado, matriarcado y <i>rescuing the female child</i> en <i>To Write Like A Woman</i> (1995).....	181

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA DE JOANNA RUSS

4.1 LA IMPORTANCIA E IMPLICACIÓN DE LOS ESPACIOS CERRADOS VS. ESPACIOS ABIERTOS EN LA CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA.....	191
4.1.1 El hogar y la alegoría cavernosa símbolo de espacio de incertidumbre para la mujer: “Nor Custom Stale” (1959), “The Second Inquisition” (1970), <i>We Who Are About To</i> (1977).....	195

4.1.2	Identidad, tradición y cultura judía en “The Second Inquisition” (1970), <i>We Who Are About To</i> (1977), <i>The Two of Them</i> (1978), “The Little Dirty Girl” (1982).....	222
4.1.3	Espacio interior en la escritora y desfragmentación en <i>And Chaos Died</i> (1970) <i>The Female Man</i> (1975), <i>We Who are about to</i> (1977).....	250
4.2	ESPACIOS ABIERTOS SIMBOLIZADOS EN UTOPIÁS Y DISTOPÍAS FEMINISTAS en “When It Changed” (1972) <i>We Who Are About To</i> (1977), <i>The Female Man</i> (1985).....	263
4.3	ECOFEMINISMO Y ECOESPACIO EN FANTASÍA Y CIENCIA FICCIÓN.....	276
4.3.1	Fantasía y realidad: dos planos literarios convergentes en <i>Kittatiny: A Tale of Magic</i> (1978).....	279
4.3.2	Espacios de incertidumbre y vulnerabilidad en <i>Kittatiny</i>	293
4.3.3	La heroína y el concepto de tiempo y espacio en <i>Picnic On Paradise</i> (1968) y <i>The Adventures of Alyx</i> (1983)	299
CAPÍTULO V: RECAPITULACIÓN Y REFLEXIONES FINALES		
5.1	CONCLUSIONES.....	315
CAPÍTULO VI: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....		
		329

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN GENERAL

“He thinks of his body as a direct and normal connection with the world, whereas he regards the body of woman as a hindrance, a prison” (Simone de Beauvoir, 1949)

1.1 INTRODUCCIÓN.....	21
1.2 PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.....	27
1.3 HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	32

INTRODUCCIÓN

Margaret Atwood sobre la utopía o distopía de *Brave New World* (1931) afirma que la obra de Huxley,

“[...] tosses out the flowing robes, the crafts, and the tree-hugging. Its architecture is futuristic— electrically lighted towers and softly glowing pink – glass and everything in its cityscape is relentlessly unnatural and just as relentlessly industrialized. Viscose and acetate and imitation leather are its fabrics of choice; apartment buildings, complete with artificial music and taps that flow with perfume, are its dwellings; transportation is by private helicopter. Babies are no longer born, they're grown in hatcheries, their bottles moving along assembly lines, in various types and batches according to the needs of "the hive", and fed on "external secretion" rather than "milk". The word "mother" - so thoroughly worshipped by the Victorians - has become a shocking obscenity; and indiscriminate sex, which was a shocking obscenity for the Victorians, is now de rigueur.” (Atwood 2007)

Directa o indirectamente Atwood presenta la relación entre espacios arquitectónicos y utopía y destaca al final de la cita cómo palabras como madre se convertían en el mundo de Huxley en “una obscenidad”. Pero, ¿hasta qué punto está unida la figura de la mujer y los espacios utópicos o de ciencia ficción? Quizá la propia Atwood en *The Handmaid's Tale* pueda dar respuesta a esta inquietud. En esta obra escrita en 1985 en los distópicos mundos de Gilead, Atwood nos presenta una versión jerárquica de lo femenino y un llanto por el espacio. Así se puede leer que: “My room, then. There has to be some space that I claim as mine, even in this time” (Atwood 1985: 60).¹ Howells (1996) nos habla de cómo esta obra emblemática de Atwood está oculta tras el patronímico Offred, siendo privada de pertenencia e identidad. Howells insiste en que, “[r]estricted to private domestic spaces and relegated to the margins of a political structure which denies her existence as an individual, nevertheless Offred asserts her right to tell her story” (126). Entonces pueden surgir interrogantes como, ¿están relacionados

¹ Por cuestiones de área de conocimiento en la presente tesis utilizaremos el formato MLA para citación y referencias bibliográficas empleado en las disciplinas de humanidades, lengua y literatura.

feminismo y espacio? ¿Y jerarquía de comunidad feminista en espacio y tiempo? ¿Es posible una literatura feminista de ciencia ficción donde el espacio sea símbolo de prisión o confinamiento? ¿Existen elementos vitales opresores para el género femenino? ¿Podemos referirnos a espacios diferentes para mujeres y hombres? ¿Son estos espacios creados por la mujer y para la mujer? ¿Hasta qué punto la fantasía se mezcla con la ciencia ficción utópica? Quizás la respuesta a estas preguntas se antoja obvia, o puede que sean meras puertas a otras preguntas: ¿mundos distópicos albergan concepciones alternativas de espacio? ¿Existe algún ejemplo de escritora que una crítica y ficción y que vaya más allá en sus planteamientos que Ursula K. Le Guin o la propia Margaret Atwood? ¿Puede llegar a tener nexos de unión la identidad judía con los espacios de confinamiento en la mujer escritora?

Estas preguntas llevan a analizar, por un lado, si esos mundos utópicos o distópicos nacen, crecen y se desarrollan en un momento concreto de la historia de la literatura, o, si tienen enclaves y representaciones anteriores a ellas, en qué momento del nacimiento y desarrollo del feminismo comienzan a ser relevantes para la mujer como resultado de explorar y representar espacios distintos a los tradicionalmente transitados. La evolución de las cuatro corrientes feministas (Rampton 2008) que han ido marcando décadas de pensamiento diferenciadas a través de la historia social y política, nos lleva a profundizar en el entorno literario. En literatura, las obras de la ya citada Margaret Atwood, por ejemplo, llevan a conceptos primordiales como espacio y tiempo, lo femenino, lo feminista, y no lo hacen de forma aislada. Otras escritoras, como Marge Piercy, Alice Sheldon (James Tiptree Jr.), Monique Wittig, o Ursula K. Le Guin, presentan sociedades que no son perfectas, sino mejores (Russ 1995). Son ámbitos creados para comunidades femeninas, donde, al igual que otras manifestaciones artísticas y culturales, la mujer trata de buscar su propio espacio y reclama su lugar. Tal es el caso de la arquitecta Susana

Torre (1944)² o la fotografía Lalla Essaydi (1956). Pero ¿se trata de un espacio estructurado y jerarquizado en torno a la mujer en donde el hombre acapara el espacio sin dejar a la mujer un hueco con lazos de unión a un mundo sin intermediarios? ¿Son esas capas ejemplificadoras de la situación de la mujer dentro del espacio que ocupa en la sociedad? ¿De qué manera quedan los personajes vagando por los lugares futuristas y claustrofóbicos de la ciencia ficción? ¿Existen espacios físicos en donde la mujer se libere de límites psicológicos?

Las estructuras sociales y políticas representadas tanto en ensayos de crítica literaria como en relatos quedan patentes las sociedades estructuradas en donde se cumplen los patrones y las funciones estereotipados para hombres y mujeres. A lo largo de la literatura, el estratificado y la jerarquización social ha sido punto de inflexión tanto de escritores como de escritoras en una obsesión por desvelar inquietudes sociales y políticas. Es por ello que se dejan entrever sociedades observadas y encerradas; jerarquías de opresión, control y destrucción. Son espacios literarios como el que Aldous Huxley (1931) presenta en *A New Brave World*, George Orwell en *1984* (1949), Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* (1953) o Samuel Delaney en *Dhalgren* (1974). En la literatura feminista y de ciencia ficción, se presentan comunidades sociales en gran medida deshumanizadas, en donde espacios utópicos ¿o distópicos? anclados en el futuro de ciencia ficción se van convirtiendo en un aspecto habitual y recurrente en aventuras de género. Este es el caso de escritoras como Ursula K. Le Guin en *The Dispossessed* (1974), Joanna Russ con *The Female Man* (1975) o Marge Piercy en *Women on the Edge of Time* (1976). Ese espacio toma protagonismo y representa el eje de los vínculos sociales y familiares, alberga sociedades amañadas y manipuladas, y esconde desesperación encubierta en familias

² La arquitecta Susana Torre ha dedicado gran parte de su vida a teorizar la relación de los edificios con sus contextos físicos y culturales, y la forma en que el feminismo aborda la identidad cultural y regional sirviéndose de la forma y la función arquitectónica.

“unigénero”. En este contexto ¿son la sexualidad, el radicalismo social y de género, la ira vital o el lesbianismo características de lo que entendemos por espacios distópicos? Estos espacios que emanan incertidumbre revelan la preocupación de las diversas luchas feministas a lo largo de su corta historia.

En cuanto a feminismo, encontramos representaciones literarias, pictóricas y arquitectónicas que reclaman su lugar y su vínculo activista con el mundo. Un lugar en el que decir y luchar. Durante la década de los setenta, años particularmente agitados social y políticamente, se formaron grupos como *Women Artists in Revolution* (WAR), cuyo trasfondo artístico llevó a este grupo de mujeres a luchar por incrementar la representación femenina en el Whitney Museum de Nueva York (apenas un 5% de mujeres) (Freedman 2007: 391). Otras representaciones feministas posteriores como las *Guerrilla Girls* también relacionadas con la música y la cultura, se han manifestado en pro de la mujer adquiriendo una postura muy radical. Un radicalismo que estos grupos feministas han utilizado para reivindicar el desprestigio y el menosprecio que ha recibido la mujer en todas las artes. Este grupo de mujeres feministas ensalzan los elementos más representativos del feminismo radical de la década anterior reincidiendo y llevando al extremo temas como el sexo y el racismo, “[...] to target museums for their racial and gender exclusivity and to address feminist issues such as reproductive and lesbian rights” (Freedman 2007: 391). Esta forma feminista radical es inherente a la escritora que en esta investigación presentamos, Joanna Russ.

Aunque indagar en aspectos artísticos y culturales de otra índole que no sea la literaria, no es el eje de la presente investigación, sí cabría preguntarse, cómo escapa la mujer del encubrimiento espacial en las diferentes artes. En este sentido, según Bobes aludiendo a los conceptos de espacio y tiempo, en *El Espacio Literario en “la Regenta”* (2010), los cuerpos físicos observables se sitúan en un medio que recibe el nombre de

espacio. Sin embargo, este espacio remite a distintas consideraciones si está delimitado por distintas disciplinas como geografía, historia o literatura. Y el espacio, como el tiempo, puede considerarse “una intuición pura que permite situar en un orden a los objetos y a los personajes para posibilitar su conocimiento; o puede entenderse como la extensión –una de las primeras de la cultura, según Spengler– adquirida por medio de las sensaciones” (Bobes 2010: 118). Según la propia Bobes, Clarín también describe los espacios y a sus personajes como centro de un espacio sentido, en donde se señalan espacios físicos y psíquicos.

Lo que pretendemos con nuestro análisis es, en primer lugar, dar a conocer a Joanna Russ (1937-2011) como mujer escritora y creadora literaria, situándola en su contexto literario feminista y deteniéndonos especialmente en la década de los setenta, conocida como *Second Wave of Feminism*. Por un lado, analizaremos su obra literaria de ficción, relatos cortos y novelas de ciencia ficción y fantasía, ensayos de crítica literaria y, por otro, las cartas personales que ha dejado de legado la trayectoria de la autora neoyorkina en el entorno literario. Esto último nos permitirá conocer a la escritora y la relación con su círculo familiar, así como su entorno literario. Con este análisis nuestra labor de estudio se centrará en abrir una línea de investigación que nos permita dar a conocer a Russ como una de las autoras novedosas del escenario de la literatura norteamericana del siglo XX y que, por el enclave histórico, social y conceptual, pertenece, como hemos mencionado anteriormente, a la corriente feminista conocida como *Second Wave of Feminism* de los años setenta en Estados Unidos. Para finalmente analizar detalladamente su aportación a la literatura feminista como creadora de espacios femeninos de confinamiento dentro de la ciencia ficción y de fantasía.

La seña de identidad de la autora, por la que ha sido y sigue siendo reconocida en los entornos académicos en España, es su novela *The Female Man* (1975). Joanna Russ

es *The Female Man*. Así es como en algunos sectores es conocida. En cuanto al contexto literario norteamericano actual, Joanna Russ no ha llegado a tener la repercusión de otras autoras coetáneas del mismo género, como Margaret Atwood (1939) o Ursula K. Le Guin (1929), y en los círculos en donde sí es conocida, es catalogada única y exclusivamente como una “autora feminista de ciencia ficción”. Y en la esfera literaria española se han analizado indirectamente aspectos relacionados con género y ciencia ficción feminista (Clúa 2006)³ y sobre el género utópico (Alfonso 2004). El conocimiento de la autora es reducido.

Para descifrar los códigos literarios de Joanna Russ es necesario ahondar en la dicotomía de “espacios” que la mujer escritora crea en sus obras, y las comunidades y mundos utópicos/distópicos que representan esos espacios, por ser uno de los recursos extraordinarios que utiliza en sus obras. En ellos, Russ ensalza la sexualidad y el feminismo más ardiente y radical y se sirve tanto de relato corto como novela y ensayo literario, sin dejar de lado el género de ciencia ficción predominante en su obra. Además, nuestro estudio en cualquier caso pretende incluir detalles por los cuales no ha sido estudiada la obra de Joanna Russ en ningún lugar. Nos referimos al estudio de su biografía, su aspecto epistolar y su relación con lo judío, lo que nos permitirá abrir una nueva línea de estudio en torno a la autora, demostrando que la identidad y la tradición judía a la que ésta pertenece es también responsable de la creación de espacios de vulnerabilidad para la mujer. Analizaremos los aspectos que identifican a Joanna Russ como escritora judía de tercera generación para dejar así abiertas futuras líneas de investigación vinculadas a la identidad judía.

³ Para ampliar información sobre ciencia ficción feminista y género utópico consultar el artículo de Isabel Clúa “Alteridades Cotidianas: Especulaciones de Género en la Ciencia Ficción Española Contemporánea”. En *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol XIV (2009). 219-237 y la Tesis Doctoral de Cristina Alfonso. *Utopías escritas por mujeres en Norteamérica 1969-1989*. Madrid: UNED, 2004. Pp. 412

1.1 PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

El ámbito de estudio de la siguiente investigación es la vida y obra de la autora norteamericana Joanna Russ (1937-2011) y particularmente los conceptos de espacios de vulnerabilidad y confinamiento dentro de los géneros de ciencia ficción y fantasía feministas. La revisión bibliográfica será el eje metodológico de nuestra investigación. Para ello, analizaremos pormenorizadamente la obra literaria de la escritora en todos los géneros que abarca, ya sea novela, relato corto u obra crítica. Además, al haber tenido acceso a la correspondencia personal de la autora, incluiremos una visión de ella como fuente primaria. La búsqueda y localización de las fuentes se ha efectuado en un período largo de tiempo y fuera del ámbito literario español, dada la imposibilidad de encontrar material y documentos respecto a la autora en España, incluso en Europa.

El análisis de la obra de Joanna Russ conecta la creación de espacios de vulnerabilidad y confinamiento con la identidad feminista y judía de la autora. Esta línea de estudio se apoya en diferentes pilares que dan sentido a su obra. Para la construcción del espacio analizamos, entre ellos, el pensamiento utópico en la obra de ciencia ficción⁴ y en la crítica literaria. Además, indagaremos en la identidad judía y al encubrimiento de la identidad femenina en sus distintas publicaciones. Tanto la producción de relato corto de ciencia ficción como de novela se analizan desde la perspectiva de ocultamiento donde Joanna Russ está presente para reflejar sus limitaciones.

Durante nuestra búsqueda, la investigación más actual nos ha llevado a centrar nuestro análisis en descubrir los espacios de vulnerabilidad y de confinamiento creados por la mujer a través de la ciencia ficción y la fantasía y que tienen una repercusión directa

⁴ En adelante utilizaremos la forma abreviada CF para hacer referencia al término ciencia ficción, utilizando en otras ocasiones SF, para Science Fiction en citas y referencias a la literatura anglosajona.

en los estudios sobre la mujer en el siglo XXI. La mujer sigue creando esos espacios de protección, tanto en literatura como en otras disciplinas. Eso ocurre, por ejemplo, en otras representaciones artísticas arquitectónicas, con figuras como la arquitecta anglo-iraquí Zara Hadid (1950-2016) dedicada al diseño de espacios deconstruidos, la escultora Louise Bourgeois (1911-2010) o con las composiciones pictóricas avant-garde de la artista japonesa Yayoi Kusama (1929) evocadora del feminismo, del arte marginal y de la representación física del espacio infinito. Las obras de las mujeres evidencian que éstas son protagonistas de su arte, de su vida y de su propio espacio, hecho que nos ha llevado a considerar el espacio femenino y creado por la mujer como eje de estudio de nuestra investigación. Unido al concepto de tiempo, elemento fundamental en el género de ciencia ficción y de fantasía, es el concepto de espacio femenino, feminista y de la mujer, el eje que nos guiará a lo largo del análisis literario de Joanna Russ. Como consecuencia de la generación de sus propios espacios, encontramos que el recurso del que se valen en muchas ocasiones las mujeres como generadoras de arte es la máscara o disfraz, componente al que dedicaremos un epígrafe.

Aspectos como el mimetismo con la naturaleza y otros *disguise motifs* (McCaffery 1990), como son la aparición del habitual *alien motif*, *cyborgs* en ciencia ficción y criaturas mitológicas como *mermaids*, heroínas o *trickstars* (Jurich 2006) en fantasía, provocan el ocultamiento del autor. Analizaremos cómo detrás de estos disfraces su autoridad queda eclipsada detrás de su obra. ¿Por qué el ser humano siente la necesidad de camuflarse, mimetizarse o de hacerse transparente? ¿Por qué negar la propia realidad o identidad para perseguir una realidad diferente? ¿Si se utiliza el ocultamiento y sigue

usándose podemos decir que seguimos sin conseguir lo ansiado? ¿Es un engaño constante? ¿Existen simplemente razones artísticas?

Se ha consultado y analizado la versión original de toda su obra, excepto de dos novelas, *The Female Man* (1975) y *And Chaos Died* (1970), que por ser las más conocidas fuera de Estados Unidos, están disponibles ambas en su versión traducida, y únicas en lengua española junto con el relato corto “When It Changed” (1972). De ellas se han estudiado las dos versiones. La búsqueda y consecución de su obra ha sido tarea larga y ardua, por tratarse de una autora desconocida en España, y de ahí que su obra no esté traducida ni accesible. Se ha consultado la correspondencia que la autora mantuvo tanto con sus padres, Ruth y Evarett Russ, como con otras escritoras amigas y feministas. Estas cartas se encuentran depositadas en la Division of Special Collections and University Archives, University of Oregon Libraries. Nos encontramos con recursos que evidencian su vinculación a las tendencias feministas, sus amistades, familia y otros datos biográficos que dan soporte a nuestra investigación.

Las fuentes literarias primarias de Russ para lectura y análisis pertenecen a diferentes géneros narrativos. Por un lado, la producción de novela: *And Chaos Died* (1970), *We who are about to* (1977), *The Two of Them* (1978) y *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978) y *The Female Man* (1985). La obra *On Strike Against God* (1987) no puede clasificarse como relato, o novela, sino como el género “mainstream” por tratarse más de un ensayo autobiográfico que de una novela. Por otro lado, analizaremos la obra de relatos cortos, *The Adventures of Alyx* (1985), *Extra(ordinary) People* (1985) y *The Hidden Side of the Moon* (1989). Dicho análisis crítico se centrará en dar a conocer estas colecciones abordando el objetivo principal de nuestro análisis que es la mujer y los aspectos de

vulnerabilidad del género femenino, la creación de sus propios espacios, que pueden ser utopías, anti-utopías o espacios de fantasía.

Joanna Russ es escritora de ciencia ficción y de fantasía. Como escritora de relatos de fantasía analizaremos su obra *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978), que, como si de un cuento de niños se tratara, utiliza el concepto de espacio de forma muy significativa y reveladora. El espacio real y fantástico se funden en un relato puramente feminista.

No estaría completo el análisis literario de la autora sin aludir a sus obras de ensayo crítico, por su condición de figura académica, investigadora y profesora universitaria. Entre esas obras de ensayo sobre feminismo debemos mencionar *How to Suppress Women's Writers* (1983) and *To Write like a Woman* (1995).

Uno de los ejes de la búsqueda con los que iniciar nuestra investigación es el feminismo, lo que nos ha llevado a descubrir cómo fue influenciada por las corrientes feministas de índole socialista y más radicales, como queda evidenciado en sus ensayos de crítica literaria. Sin olvidar los reconocimientos que ha recibido como autora de ciencia ficción por lo novedoso de ser mujer escritora de un género atribuido al género masculino, la relación espacial en mundos utópicos/distópicos formará parte de nuestra investigación por lo que a creación de espacios de confinamiento se refiere. Por tanto, nuestro posicionamiento hacia la investigación tiene que ver con el descubrir la mujer escritora dentro de los espacios que la mujer ha creado para que prevalezca su identidad, autoría y autoridad. En 1984, en una entrevista dirigida por Samuel Delany, Joanna Russ hablaba de porqué valerse del género de ciencia ficción en el feminismo. De esta manera define la CF como algo natural para luchar y reivindicar situaciones de grupos marginales

porque este género permite representar de manera muy productiva situaciones que no han pasado y no pasan en el mundo real.

Para realizar esta revisión bibliográfica de las obras de Joanna Russ dividiremos el presente estudio de la siguiente manera.

El Capítulo I es la introducción de nuestra investigación en donde formularemos la hipótesis, los objetivos y su justificación, además de las preguntas de investigación dirigidas a establecer las bases para comenzar el estudio en sí.

El Capítulo II está dedicado a la contextualización de las corrientes feministas del siglo XX que vivió Joanna Russ e influyeron en su vida y producción literaria. Este análisis pretende proporcionar las claves para entender a la autora y su obra en su momento histórico, social y literario. El recorrido abarcará la revolución de la mujer y la primera corriente feminista, pasando por la década de los 1960 y 1970 coincidiendo con la *Second Wave of Feminism* y la explosión del feminismo radical, etapa de mayor producción literaria de la autora. Abarcamos otra vertiente feminista surgida de esta misma etapa, el *ecofeminismo*, que en su obra de ciencia ficción y de fantasía se nos antoja evidente. Y concluimos el capítulo revisando las influencias artísticas de la tercera corriente feminista, de las décadas de 1980 y 1990, durante las que Joanna Russ, a pesar de disminuir su actividad académica y literaria, forman parte de su vida.

El Capítulo III ofrece un estudio de Joanna Russ, autora y vida. Este análisis presenta una reconstrucción de la biografía de la autora con evidencias personales de cartas y da una visión más detallada de sus antepasados, su entorno más próximo y su identidad judía. Esta biografía relacionada con su producción literaria de ciencia ficción y fantasía, dan paso a analizar a la autora como creadora de espacios literarios de incertidumbre y a interpretar los códigos que dan sentido a ese eje principal. Analizaremos, en primer lugar, el ocultamiento de la identidad y la *autoría* de la mujer

escritora dentro de la ciencia ficción y fantasía feminista, y en segundo lugar, las manifestaciones del pensamiento utópico feminista. Por último, los antecedentes judíos de Joanna Russ para analizar su manifestación literaria. Con estos, interpretaremos el universo literario de Russ.

El Capítulo IV versa sobre el análisis literario de la obra de la autora profundizando en su estudio, siendo indispensable retomar los momentos sociales de las corrientes feministas que dan sentido al universo literario de la escritora de ciencia ficción feminista y de fantasía. Además, analizaremos su obra a través de los ejes establecidos en el capítulo anterior.

El Capítulo V está dedicado a la recapitulación y reflexiones finales de nuestra investigación dando respuesta a las preguntas de investigación planteadas en el Capítulo I de esta tesis doctoral.

Finalmente, en el Capítulo VI se incluyen las fuentes y referencias bibliográficas consultadas para la presente tesis doctoral.

1.2 HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Después de la lectura de los relatos, novelas y ensayos literarios de Joanna Russ, es nuestra intención abordar el estudio de la autora y su obra como escritora de ciencia ficción y de identidad judía y, principalmente, generadora de nuevos espacios, basada en el pensamiento feminista utópico. El objetivo principal del presente estudio es identificarla como creadora de espacios de incertidumbre y de confinamiento de la mujer. El segundo objetivo de nuestro análisis se basa en interpretar los conceptos de identidad, tradición y familia en la autora en relación con su vida, y la implicación directa de éstos

con sus antepasados europeos de identidad judía y su nueva vida como emigrantes en Estados Unidos.

La literatura escrita por mujeres, y la escritora feminista en particular es lo que nos llevará a rescatar a la mujer como creadora de espacios de confinamiento a modo de protección, voluntaria u obligada. La hipótesis de nuestra investigación es que el radicalismo feminista y la honda tradición judía de la autora son los causantes de la creación de espacios de confinamiento para y por la mujer que crea Joanna Russ.

Para dar respuesta a esta hipótesis inicial, nos planteamos diversas preguntas de investigación: (1) ¿Afecta la corriente radical feminista de los años setenta en la concepción literaria y el diseño de los espacios en la obra de Joanna Russ? (2) ¿Los espacios utópicos que crea Joanna Russ representan espacios de incertidumbre dentro del género de ciencia ficción? (3) ¿Es un rasgo general de las autoras, y en particular de Joanna Russ, el hecho de ocultarse detrás de la identidad de sus personajes? (4) ¿Se oculta Russ detrás de sus protagonistas para disfrazar su propia autoría? (5) ¿La creación de espacios de confinamiento implica la eliminación de otros espacios? (6) ¿Es Russ creadora de mitos moderna? (7) ¿Tiene el ecofeminismo proyecciones dentro de los relatos de fantasía de la autora? (8) ¿Se puede considerar a Russ una escritora judía de tercera generación?

Como breve puesta en escena y anticipo de los contenidos para dar respuesta a estas preguntas, introducimos en estas páginas unas líneas básicas para presentar los temas que el lector encontrará a partir del Capítulo II. Estos espacios inciertos que construye la autora pueden ser mundos utópicos de ciencia ficción y *distopías* jerarquizadas. Estos confines espaciales le permiten a la mujer ser “ella” y crearse así sus propias ataduras. En literatura, la escritora ha sido ocultada, por razones sociales e históricas, y en muchas ocasiones obligada a dejar su producción en manos de sus coetáneos masculinos. La

mujer, sin aparecer a la luz y escondiendo su propia creación literaria, ha estado en la penumbra y enmascarada “in disguise”. O, por otro lado, su reconocimiento no ha llegado nunca por ser mujer. En la creación de espacios de confinamiento, Joanna Russ entra en un juego de conciencia y utiliza un estilo “stream of consciousness” que endurece aún más la lucha por vivir. Miedos y valentías, debilidades y fortalezas, asesinatos, recuerdos, soledad y el ir y venir de la memoria, todos elementos que atormentan su existencia, como Russ refleja en su obra, *We Who Are About To* (1976).

Así mismo, serán objeto del presente estudio los aspectos novedosos que han ejercido gran influencia en el panorama feminista literario y académico americano de la época, como por ejemplo, el feminismo utópico. Basaremos nuestro análisis narrativo, estructural y temático en la disyuntiva utopía/distopía que predomina en parte de sus relatos cortos y novelas. En ese sentido, es nuestro propósito dar a conocer la literatura de mujer utópica/distópica y demostrar el reflejo de la lucha feminista social y política del siglo XX en la literatura norteamericana. Hemos visto necesario abordar la identidad de la mujer estableciendo enlaces a la identidad judía dada la ascendencia judía de la autora que comparte con mujeres escritoras coetáneas y son representantes de la literatura judía de tercera generación en Estados Unidos. De aquí que hayamos indagado en los aspectos que representan la mayor preocupación de autoras como Grace Paley (1922-2003) y Kathy Acker (1948-1993) que también manifiestan un feminismo abierto y lloran las mismas preocupaciones en momentos temporales, sociales e históricos diferentes a Joanna Russ, aunque unidas a ella por sus intereses en el feminismo más ferviente y radical. Además, abordan una temática recurrente que gira, de forma muy dispar sobre la familia y el patriarcado, destacando la perspectiva feminista, la mujer en la sociedad conservadora y la situación de la mujer en un patriarcado tradicional y el “hombre como eje de la familia”. Es por ello que el papel importante que juega la mujer en la familia

dentro de tradición judía, nos haya llevado a estimar oportuno analizarlo en la obra de Russ, quien, a través de la sexualidad y la homosexualidad más abierta, la mujer es padre y madre a la vez.

Su voz nos ha llevado a Paley por mostrar la ruptura de la tradición y el trauma social, y por otro lado, a Acker por mostrar una visión más desgarradora del plano personal y familiar. En esta línea, analizaremos cómo Russ se vale de estos mismos elementos a través del antagonismo más extremo hacia los temas recurrentes de la identidad judía, y cómo estos aspectos de preocupación en la identidad de la mujer judía son tratados también haciendo uso de la perspectiva feminista radical. El antagonismo manifiesto en sus obras tanto de ficción como de crítica literaria nos lleva a tener en cuenta la homosexualidad y el lesbianismo plasmado en sus obras. Por un lado, el hombre es eliminado o criticado por sus connotaciones al patriarcado, y la mujer ante la vulnerabilidad y fragilidad crea sus propios espacios en oposición a las normas y en donde la sexualidad juega un papel influyente en Russ y muchas autoras coetáneas. En el ensayo “Recent Feminist Utopias” de la ya mencionada colección de ensayos *To write like a woman* (1995), Russ propone una teoría a la que denomina “the rescue of the female child” (rescatar a la niña hembra). De esta forma, sugiere salvar a la mujer joven, adolescente de la educación patriarcal y educarla en igualdad de condiciones sociales y familiares que el niño. Este es un aspecto relevante en toda su obra y que retoma incluso en su relato de fantasía, *Kitattiny: A Tale of Magic* (1978). A diferencia de la mayoría de obras de ciencia ficción, Russ aborda el tema de la mujer heroína en un mundo lleno de dificultades, y aventuras de las que salir vencedora, y viviendo aventuras de fantasía. Nos presenta a la mujer joven, la “heroína” que lucha en un mundo de “masculinidades establecidas”.

Otro de los aspectos que nos planteamos en nuestro estudio es analizar a la propia autora como escritora y protagonista de su propia obra. Sus obras están inundadas de diferentes “yos” y diferentes personalidades de sí misma, reconstruyendo y reinventando otros “egos” y creando un colectivo de mujeres que deja un legado de memoria comunitaria con rasgos estrictamente feministas. Toda mujer es héroe de su espacio, de su propia vivencia. Es una heroína que presenta rasgos masculinos, lo que contrasta con el trato que recibe el hombre en toda la obra. Es por ello que la mujer heroína, tanto la escritora y como la protagonista, es realzada a través de su masculinidad. Al tratarse de un aspecto aparentemente contradictorio, nos ha llevado a detenernos y a analizar la heroína masculinizada. En *Picnic on Paradise* (1968), perteneciente a la serie de relatos *The Adventures of Alyx*, Russ presenta a Alyx como la heroína y “agente extratemporal” que viene del mundo clásico y es enviada al futuro para salvar a una sociedad en mal estado. Esta procedencia del mundo clásico antiguo es un elemento de choque con el mundo futuro de ciencia ficción. Es una mujer “hombre” que vive en otro mundo futuro *Whileaway*, retrocediendo miles de años hasta llegar a otra realidad contemporánea representada por otras mujeres en *The Female Man* (1975). Trataremos de justificar cómo el tratamiento extremo hacia la mujer puede resultar contradictorio hasta llegar a ridiculizar el feminismo literario que representa la autora aun excluyendo o infravalorando las masculinidades como en la colección de relatos.

Como elementos analizados que nos ayuden a ratificar nuestra hipótesis dentro de la corriente de escritoras en el género de CF, hemos valorado la acción de introducirnos en el panorama europeo y español del mismo género en los años 1970, época de mayor producción literaria de la autora, con objeto de realzar la originalidad, excepcionalidad e intromisión de la mujer escritora de CF. Esta incursión nos ha permitido ver la inexistencia de producción literaria y su excepcionalidad ante un género casi exclusivo

de los hombres. En primer lugar, podemos decir que el género de ciencia ficción tiene una representación escasa en Europa, aunque sea la literatura anglosajona la que da origen a la CF contemporánea, y apuntando que fue a través de la obra escrita de una mujer, Mary Shelley y la publicación de Frankenstein o el Moderno Prometeo en 1818.

En segundo lugar, podemos afirmar que, durante gran parte del siglo XX en España, la mujer escritora ha sido minoría, y la escasez de una tradición propia, poco interés y desconocimiento por el género de ciencia ficción, añadido al momento histórico, social y político del momento, hacen que no haya manifestaciones literarias. Como excepciones, y entrando en el aspecto de la publicación encubierta, por ser “mujer escritora”, María Guerra con la ayuda y colaboración de su hijo Arturo Mengotti, publican una docena de relatos entre 1968 y 1971 en la revista *Nueva Dimensión*, con el fin de difundir la ciencia ficción en España. El “matrimonio hombre-mujer en la autoría literaria” para la publicación es un aspecto muy significativo que también abordamos en nuestra investigación, por ser un tema recurrente que alude a la deconstrucción del yo autorial y que provoca en la literatura feminista ausencia de autoría. Aludiendo a este aspecto es muy significativo mencionar el tratamiento que Joanna Russ proporciona a la autora mujer en *How to Suppress Women's Writing* (1983), el vivo reflejo de ultraje y desprecio como artista, escritora y poseedora de talento. Ni ciencia ficción, género denodado y desconocido, asociado al escritor masculino, ni corriente feminista, por su escasa, más bien nula representación en la década de los setenta y aún menos ciencia ficción feminista, nos permitirá establecer vínculos con escritoras hispano hablantes.

El postmodernismo se apodera de la obra de Joanna Russ, lo que también será uno de los aspectos protagonistas a destacar en su narrativa de fantasía y de ciencia ficción. Analizaremos los rasgos postmodernistas de la obra de Joanna Russ, en su etapa de escritora de ciencia ficción, demostrando así su vinculación a esta tendencia, a este

manierismo, evitando utilizar la voz “etapa, época o corriente” como en espacio temporal delimitado, sino como maneras, rasgos o tendencias que aluden a formar una idea del postmodernismo en la mujer escritora de mediados del siglo XX. Es la escritora que recurre al conflicto “narrador-autor-protagonista”, en donde, por un lado, el autor forma parte de la línea narrativa de la historia y por otro lado, el lector y la relación diferente que se establece entre autor-lector. En ese sentido, como investigador, lector o crítico literario, lo primero que nos planteamos es quién narra la historia y desde qué punto de vista, siendo el narrador una elección fundamental en cualquier texto. Este es el que filtra la información, toma las decisiones respecto a lo manifiesto y lo omitido, narra o muestra escenas, y mueve al lector a lo largo del flujo del tiempo de la historia (Barceló 2009). Desde un punto de vista puramente fuera del modernismo de Proust, Joyce o Dickens, el escritor postmoderno tiene en cuenta a un lector diferente. Como Margaret Atwood, escritora de ciencia ficción coetánea a Joanna Russ, apunta sobre el lector: “The postmodern writer can count on nothing. If she or he is going to be read, it is by someone whom they, in a sense, create” (Thody 1996: 248). Postmodernismo no solo parece una contradicción cronológica en donde es difícil ver cómo un elemento puede ser descrito con sentido, cuando el mismo término que se utiliza para evocarlo implica “that it is not due to come into existence until tomorrow” (1996: 248). Es esa atemporalidad o pérdida de línea de tiempo la que predomina en las narraciones de Russ, *The Female Man* o *Kittatiny: A tale of Magic*, dejando al lector la responsabilidad de descubrirla y entrar a formar parte de ella.

Establecida la hipótesis, objetivos y preguntas de investigación situaremos en las siguientes páginas a Joanna Russ dentro del contexto de las distintas corrientes de feminismo que pasamos a analizar en el Capítulo II.

CAPÍTULO II: EL FEMINISMO Y EL ESPACIO LITERARIO DE LAS MUJERES

“My room, then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time.” (Atwood 1985: 60)

2.1	CONTEXTO FEMINISTA DE LA AUTORA Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA.....	43
2.1.1	El contexto social y literario y las principales corrientes feministas americanas del siglo XX.....	46
2.1.2	Las décadas de 1960 y 1970 y la revolución de la mujer.....	51
2.1.3	Joanna Russ como representante del feminismo radical.....	60
2.1.4	Russ en los años 1980 y 1990 hacia una tercera corriente feminista.....	73

2.1 CONTEXTO FEMINISTA DE LA AUTORA Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA

El análisis de las corrientes feministas más importantes tanto coetáneas como anteriores al momento literario de Joanna Russ es indispensable para conocer primero, e interpretar después, los elementos más influyentes en la obra de la autora. En este capítulo comenzaremos situando a la autora ante su contexto social como representante del feminismo radical. Para ello, describiremos la evolución de las distintas corrientes feministas desde todos los ámbitos incluido el literario. Es imprescindible hacer referencia a obras anteriores a la etapa vital de la autora con el fin de establecer y aportar la raíz de lo que posteriormente sería el mundo literario de Joanna Russ. De esta forma, haremos mención a algunas obras clave del siglo XIX tanto en ficción como en CF, género en el que la autora destaca por su calidad y abundancia de escritos desde el punto de vista del feminismo. Ceñirnos exclusivamente al siglo XX dejaría fuera una serie de referencias necesarias para entender los códigos literarios de la escritora. Por ello, empezaremos por referirnos a la aparición postrera en el siglo de la ciencia ficción escrita por mujeres.

La ciencia ficción ha sido un género que desde sus comienzos en el siglo XIX estuvo vinculado al hombre escritor. Julio Verne (1828-1905), H. G. Wells (1866-1946) o Edgar Allan Poe (1809-1849) son claros ejemplos de ello. Sin embargo, la mujer escritora también ha tenido un papel protagonista dentro del género sin recibir merecidos reconocimientos por su calidad y aportación. Esta falta de repercusión y esa falta de reconocimiento no son óbice para resaltar su importancia en el *background* de Joanna

Russ. Y, por ello, estimamos necesario su tratamiento y su situación dentro de este capítulo.

¿En qué momento y por qué nace la ciencia ficción escrita por mujeres? ¿Por qué crece su auge en el siglo XX? En ese contexto, la obra de CF escrita por mujeres en sus inicios presenta dos relatos de gran importancia como son *Mizora: A World of Women* (1880) de Mary E. Bradley Lane, y *Man's Rights or Would You Like It? Comprising Dreams* (1870) de Annie Denton Cridge. En ellas la mujer es protagonista y héroe, o recuerdan a las heroínas sociales que crea Russ en sus obras tiempo después. Éstas construyen sus propios espacios representados en mundos utópicos en donde la heroína disfruta de una jerarquía social fructífera. Mundos en donde la superioridad de género es inexistente y el concepto de igualdad predomina en línea con las ideas que las corrientes feministas han perseguido a lo largo de la historia, como, por ejemplo, la equiparación o igualdad. A estos elementos haremos referencia más adelante cuando, en el siguiente epígrafe de este mismo capítulo, hagamos alusión a la sexualidad y a los marcos patriarcales en contra de los que lucharon los movimientos feministas, en especial durante los años sesenta y setenta.

En el siglo XX en Europa la lucha de clases y la necesidad de un sistema social más justo, junto con el auge del socialismo, son elementos significativos que en literatura se reflejan en la creación de sociedades utópicas de CF. Este es un género propicio para crear mundos que no existen en el presente y que, en el futuro, por su carácter incierto y desconocido, podrían albergar inquietudes, deseos y aspiraciones nuevas y diferentes. En el siglo XX, estas sociedades utópicas, también denominadas *contrautopía*, *antiutopía* o *distopía*, como *1984* (Orwell 1949) o *A Brave New World* (Huxley 1931) han tenido un aura negativa. En estas distopías, las sociedades reflejadas tienen un futuro oscuro marcado por el exterminio violento, desastres ecológicos, destrucción de culturas y, en

definitiva, pérdida de valores morales (Sierra 2015: 187). Así, a raíz de la necesidad de efectuar cambios sociales y políticos, se crea una utopía feminista, la cual propone un modelo distinto de vida mejorada y un espacio en el que no exista la dualidad implícita de las divisiones de género y evitar que se produzcan enfrentamientos sociales. Es más, se reformulan espacios utópicos dentro de la CF que conllevan reinventar la sociedad y trascender el *topos*, es decir, a cuestionarse el lugar, o espacio nuevo, entendiendo el término utopía como no-lugar (*outopia*). Sin embargo, ese “no lugar” puede ser también un buen lugar (*eutopía*).

¿Por qué se sirven las mujeres en sus creaciones literarias de un espacio utópico? ¿Se trata únicamente de un sueño? ¿Solo se puede vivir la igualdad en una utopía? ¿Es el espacio utópico sinónimo de liberación, o de confinamiento? ¿Puede llegar a ser la realidad producto de una utopía? Para encontrar la raíz de estas cuestiones que serán tratadas en profundidad más adelante, veremos el origen de todo ello en la evolución que los movimientos feministas han sufrido a través de las tres corrientes más destacadas en Estados Unidos, y ubicaremos así a la escritora en relación con el entorno social, político y literario.

2.1.1 El contexto social y literario y las principales corrientes feministas americanas del siglo XX

El momento histórico vivido por Joanna Russ desde su nacimiento el 22 de febrero de 1937 (del cual se cumple este año el 80 aniversario) hasta su fallecimiento el 29 de abril de 2011, corre atestiguando grandes acontecimientos políticos y sociales en Estados Unidos y en el mundo a los que la autora no es ajena. Nacida en los preparativos de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y con una infancia muy particular, la vida de la autora coincide y coexiste con una de las etapas más fervientes e importantes del feminismo en el mundo que traería consecuencias a nivel social, político y literario en general, y a nivel creativo en la obra de Russ en particular. Como ejemplo, sirva que la etapa literaria más productiva de la autora, coincide con la segunda corriente feminista de los años setenta, siendo el resultado más conocido o evidente la publicación de *The Female Man* (1975), la obra más emblemática de Joanna Russ.

En Estados Unidos la primera corriente de feminismo, *The First Wave of Feminism*, se caracteriza por diversas formas de intervención que inspiraron los movimientos feministas posteriores, y recorre el último tramo del siglo XIX y comienzos del XX tanto en Estados Unidos como en Europa. En Estados Unidos, a diferencia de Europa, desde mediados del siglo XIX la mujer de clase media educada se convierte en el núcleo impulsor del primer feminismo. Durante la convención celebrada en Nueva York el 19 de julio de 1848, organizada por Lucrecia Mott (1793-1880) y Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), se establecen las bases de la Declaración de *Seneca Falls*⁵ (*Declaración de sentimientos*, como ellas lo llamaron) con el fin de conseguir el voto para la mujer. Y

⁵ Primer documento colectivo del feminismo americano.

como Love (2016) afirma, a pesar de que esta lucha por el sufragio comenzó en Estados Unidos en 1848, su culmen no llegó hasta 1920 con el logro de esta meta.

Esa primera convención fue el detonante de la constitución de un grupo estructurado de mujeres luchando por los mismos derechos, y en el que denunciaban restricciones esencialmente políticas basadas en la declaración de la Independencia de los Estados Unidos. Este grupo principalmente reclamaba derechos tales como conseguir el voto para la mujer, poder presentarse a elecciones, ocupar cargos públicos o pertenecer oficialmente a organizaciones políticas.

En Europa, sin embargo, es importante destacar que una de las primeras manifestaciones de feminismo liberal es anterior, y debemos retroceder hasta el siglo XVIII, cuando Mary Wollstonecraft (1759-1797) escribe una de las obras más influyentes y representativas para la esfera de lucha feminista, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Con esta obra Wollstonecraft establece las bases del feminismo moderno, argumentando que las mujeres no son inferiores al hombre, si bien parecen serlo por no recibir la misma educación. Wollstonecraft afirma que las mujeres deberían ser tratadas como seres racionales y de esta manera:

“[...] considering woman as a whole, let it be what it will, instead of a part of man, the inquiry is whether she has reason or not. If she has, which, for a moment, I will take for granted, she was not created merely to be the solace of man, and the sexual should not destroy the human character.” (1792: 132)

A finales del siglo XIX y principios del XX, la alfabetización de la mujer incentivada por las prácticas religiosas protestantes ayudó a la mujer a organizarse en una campaña activa por la consecución del sufragio. Tras la Guerra de Secesión (1861-1865), el movimiento feminista muy vinculado al abolicionismo sufrió una gran decepción. A pesar de la participación activa de muchas mujeres, como Harriet Jacobs o Harriet Beecher Stowe en acciones abolicionistas de la esclavitud, éstas se sintieron

discriminadas, porque la XIV enmienda de la Constitución otorgaba el derecho de voto a los esclavos, negándoselo a la mujer. Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1917), la actitud reivindicativa que adoptó la mujer fue promovida, también de alguna forma por las acciones humanitarias. La guerra marcó el comienzo de una nueva era en la historia de la mujer. Estos cuatro años fueron, en cierto modo, liberadores para la mujer porque rompieron con viejos moldes y estereotipos consiguiendo salarios más altos, empleos y condiciones de trabajo mejores (Gavin 1997). Durante la Gran Guerra la mujer americana viajó a Europa para ayudar en comedores humanitarios, asistiendo a soldados y civiles heridos. De vuelta a Estados Unidos la mujer pudo entrar en la fuerza laboral de diferente manera, y tuvo la posibilidad de trabajar en fábricas de piezas de automóviles, ferrocarriles y aviones, llegando a manejar grúas y conducir trolebuses. Una vez terminada la guerra, los soldados reclamaron sus puestos, pero la mujer había avanzado un peldaño y en la sociedad se habían producido ciertos cambios.

A partir de ese momento, movimientos feministas, protagonizados por miembros de la organización *National Women's Party* (NWP)⁶, tomaron gran protagonismo y se hicieron notar en la sociedad americana vertebrando protestas organizadas en las que se acusaba al gobierno de sus prácticas antidemocráticas. Y fue en las elecciones generales de 1920, dominadas por una fuerte hostilidad hacia el presidente demócrata Woodrow Wilson en plena resaca de la Primera Guerra Mundial, cuando millones de mujeres americanas ejercieron el voto por primera vez. Esta postura de lucha se ha inmiscuido y ha influenciado todas las esferas sociales, políticas, culturales y artísticas, y se ha extendido largamente en el tiempo.

⁶ El *National Women's Party* se formó en 1916 como resultado de la *Congressional Union* celebrada en 1913 y liderado por Alice Paul y Lucy Burns en pro de conseguir el sufragio para las mujeres. A pesar de tener como prioridad luchar por el voto para la mujer, su acción política no se interrumpió durante la Primera Guerra Mundial, criticando a la política hipócrita de un país que combate por la democracia en Europa, mientras que niega los derechos a la mitad de la población.

Para nuestro estudio creemos firmemente que el acontecimiento más significativo para la mujer fue el sufragio. Un hito que abrió un camino arduo, trabajoso y en otros momentos penoso de luchas y manifestaciones. Más de cien años lleva la mujer luchando por conseguir tener voz, lo que en la esfera político-social ha reivindicado mediante discursos públicos, peticiones firmadas, congregaciones y manifestaciones de todo tipo, argumentando una y otra vez su igualdad en derechos y responsabilidades de ciudadanía. Aunque pueda parecer lo contrario, este aspecto no ha perdido actualidad ni relevancia ni simbolismo. En el siglo XXI, observamos cómo estos movimientos por la consecución del voto para la mujer tienen vigencia incluso en nuestros días. Como es el caso de Kuwait, donde se consiguió el voto para la mujer en mayo de 2005.

La consecución del derecho al voto era el punto en común de todos los movimientos feministas de la época por encima de marcadas discrepancias puntuales. Y, además, fue el punto de partida desde el que construir una realidad basada en la equidad en donde la mujer tuviera voz en igualdad con los hombres. Sin embargo, con motivo de la Primera Guerra Mundial, esa mujer que lucha y sale a la calle a reivindicar sus derechos es también el ama de casa que debe sacar a adelante a su familia en espera de que su compañero regrese.

Alice Paul (1885-1977) y Carrie Chapman Catt (1859-1947) son dos de las figuras claves en este proceso. Activistas y autoras feministas a las que claramente Joanna Russ tuvo acceso, y quizá, fueron germen para su producción. La importancia de Alice Paul para Russ reside en el hecho de que fue una de las representantes de la femineidad blanca burguesa que introdujo tácticas militares en el *NOW* y, de forma más importante, fue promotora del movimiento sufragista y figura clave de la *19 Amendment*⁷. Sus rasgos más

⁷ Enmienda aprobada el 4 de junio de 1919 y ratificada el 18 de agosto de 1920 que garantiza el derecho al voto de todas las mujeres americanas. Archivos nacionales, <http://www.archives.gov/global-pages/larger-image.html?i=/historical-docs/doc-content/images/19th-amendment-1.jpg&c=/historical-docs/doc-content/images/19th-amendment.caption.html>

militaristas e izquierdistas suponen el asiento influyente para la segunda corriente feminista de la década de los sesenta y setenta, y los pilares para forjar las manifestaciones más radicales. Por su parte, Carrie Chapman fue la presidenta del movimiento *National American Woman Suffrage Association* y fue otra de las figuras clave en la lucha sufragista para la aprobación de la enmienda 19 por conseguir el derecho de voto para la mujer. En ellas, Russ vio actitudes y acciones del feminismo más radical, que más le influyó e inspiró para escribir sus obras de CF, en las que, con objeto de plasmar los pensamientos feministas más radicales y extremistas, se vale de enfrentamientos, guerras, armas y violencia. En la siguiente sección analizaremos la *Segunda corriente feminista* que comenzó en la década de los sesenta y continuó hasta finales de los ochenta, revisando las causas, desarrollo e influencia en el pensamiento y en la literatura de muchas mujeres que como Russ quisieron plasmar el contexto social y político.

En definitiva, la herencia de las escritoras últimas del periodo victoriano inglés unido a la reacción en cadena que supuso el sufragio para las mujeres además de la inestimable aportación de Paul y Chapman sentaron las bases para un gran cambio social y de rol de la mujer que, sin duda, afectará grandemente a la literatura, y cuyos efectos fluirán durante el siglo XX y llegarán a nuestros días. Es necesario aclarar que la primera obra de Russ se publicó en el año 1959. Desde ese momento se verá el calado de todo lo anteriormente expuesto. Como consecuencia de todo ello, es necesario ahora centrarnos o poner el foco con más detalle en qué ocurrió en los años propios de la autora para comprobar el contexto de la revolución de la mujer y su importancia. Momento en que comienza la andadura literaria de nuestra autora. Por tanto, pasamos a analizar el movimiento feminista que más influyó en su universo literario.

2.1.2 Las décadas de 1960 y 1970 y la revolución de la mujer

La revolución de la mujer en la época de los sesenta tuvo lugar en un contexto socio-político repleto de movimientos antibélicos en pro de los derechos civiles caracterizado por la agitación y activismo de otros grupos minoritarios. Minorías étnicas, grupos raciales, colectivos de homosexuales y de mujeres, unidos al auge de la extrema izquierda, radicalizaron notablemente las ideas que promulgaron. En esa década, Joanna Russ aún era estudiante universitaria y, aunque la escritora no se identifica con el feminismo de esa década, obviamente se va forjando una forma de sentir y de pensar que le llevará a tomar contacto e interiorizar las ideas feministas cada vez más radicalizadas. Entre los temas políticos y sociales que más influirán en Russ destacan la sexualidad y los derechos ante la procreación. Tema este muy importante en su producción literaria como veremos en el Capítulo IV. La polémica sobre la igualdad de derechos en la sociedad americana es un debate abierto, y durante los años sesenta y setenta sigue siendo una herida que la sociedad pretende curar. Las raíces de los movimientos feministas pro-igualdad datan del año 1923, fecha en que Alice Paul escribe la polémica enmienda conocida como ERA (*Equal Rights Amendment*). Este documento significa un paso importante para abordar el principio de igualdad social y legal para todos los ciudadanos independientemente del género. Este postulado supone para los movimientos feministas uno de sus aspectos primordiales.

Sin embargo, a pesar de que esta enmienda significara un primer paso a nivel político y social en pro de la igualdad, —muy especialmente para la mujer— también ha sido uno de los documentos escritos que más heridas ha levantado entre los propios movimientos feministas llegando incluso a provocar su división. Por un lado, el grupo de mujeres de clase media, amas de casa y conservadoras encabezado por Phyllis Schlafly

(1924-2016) se opuso a la enmienda, y, por otro, las mujeres de clase trabajadora quienes la apoyaban encarecidamente. A pesar de todo, la aprobación por el Congreso en 1972 tuvo que esperar casi cincuenta años. El Congreso fijó el 22 de marzo de 1979 para que fuera ratificada. Sin embargo, hasta 1977 la enmienda solo recibió apoyo de 35 estados de los 38 necesarios para su ratificación. Se volvió a ampliar la fecha de ratificación hasta el 30 de junio 1982, pero no recibió el apoyo necesario para formar parte de la constitución. De ahí que hoy en día siga siendo un tema de actualidad que levanta heridas en la sociedad y en el que diferentes organizaciones continúan trabajando para que llegue a su ratificación por todos los estados.

Como consecuencia de los recientes acontecimientos en Estados Unidos y los cambios políticos y sociales anunciados por la recién estrenada legislatura del ala republicana de Donald Trump el 20 de enero 2017, la enmienda sigue siendo un tema de gran debate en diferentes estados. Según Laura Clawson⁸, el profundo significado social que tiene este escrito sigue latente en la sociedad americana:

“On Saturday, [Sen. Ben] Cardin joined Sen. Bob Menendez of New Jersey in reintroducing the amendment. Co-sponsoring were Sens. Cory Booker of New Jersey, Sherrod Brown of Ohio, Chris Coons of Delaware, Dianne Feinstein of California, Kirsten Gillibrand of New York and Ed Markey of Massachusetts in reintroducing the constitutional amendment first proposed in 1923. The 28th amendment would guarantee that “equality of rights under the law shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex.” (2017)

Otro de los movimientos culturales y sociales que surgió en la década de los sesenta fue la “contracultura”, el cual influyó en la sociedad americana muy significativamente. La corriente feminista también fue un movimiento contracultural que denunciaba

⁸ Para más información sobre los resultados de la enmienda consultar la página: <http://www.dailykos.com/stories/2017/1/23/1623934/-Democrats-reintroduce-Equal-Rights-Amendment-as-millions-of-women-march-nationwide>

cualquier asimetría en la estructura social, y en particular, rechazaba una cultura en cuya elaboración la mujer no fuera parte activa. La contracultura, relacionado con el fenómeno antisistema cultural desarrollado en Estados Unidos y Reino Unido, fue extendiéndose por el resto del mundo occidental desde principios de los sesenta hasta mediados de los setenta. Promovido por ideas antisistema en contra de la intervención militar en Vietnam, la contracultura fue impulsada por tensiones sociales con temas como la sexualidad, los derechos de las mujeres y las formas tradicionales de autoridad. Fue protagonizado en gran parte por grupos de jóvenes atrevidos, antibelicistas y anti-sistema conocidos como *hippies*. Estos jóvenes se identificaron por sus vestimentas de estilo psicodélico y lleno de colorido, y la ingesta de drogas alucinógenas (LSD). Su implicación e influencia en la cultura llegó a todos ámbitos y manifestaciones culturales. El carácter político-social de estos grupos contracultura surgió con el fin de romper con ese sistema.

En las esferas culturales y literarias americanas se crea un mundo utópico que da cabida a esas conciencias. Es en torno a él que se construye un espacio en donde vivir deseos y anhelos de otro modo inalcanzables. Esta juega un papel muy importante como pensamiento unitario para acabar con los años oscuros de Eisenhower (1953-1961) y en manos de los flancos políticos más conservadores, anterior a la explosión social y cultural, empiezan a reflejarse manifestaciones artísticas opuestas en donde la rebeldía contrasta con la docilidad.

Aunque en Estados Unidos el feminismo de los años sesenta y setenta están íntimamente ligados a las voces radicales de mujeres para la atribución de poder y derechos a la mujer, la segunda ola feminista que se fue forjando a lo largo de estos años, está principalmente asociada a las sociedades de posguerra asentadas económicamente.

La década de los sesenta inspiró tanto a mujeres como a hombres a soñar con un mundo diferente de amor y libertad en donde la grandilocuencia de la liberación sexual caracterizará de forma prominente la política idealista de esa década:

“The second wave began in the 1960s and continued into the 90s. This wave unfolded in the context of the anti-war and civil rights movements and the growing self-consciousness of a variety of minority groups around the world. The New Left was on the rise, and the voice of the second wave was increasingly radical.” (Rampton 2015)

De forma paulatina, el pensamiento de la mujer se va radicalizando y desemboca en una actitud de rebeldía en contra de su situación social, que éstas consideran discriminatoria. El pensamiento feminista hacia finales de los setenta va adquiriendo gran fuerza, y de ser una movilización social se traslada a las instituciones políticas, económicas y culturales.

Las voces feministas en representación de las mujeres no sólo piden acceso a las actividades y puestos de los que están excluidas, sino que se centran en otros aspectos que condicionan su igualdad. Por un lado, señalan que su biología no las condiciona a ser exclusivamente madres, sino que tienen derecho a la sexualidad, al control de su cuerpo y a decidir libremente sobre su maternidad. Por otro lado, plantean que las relaciones entre los hombres y mujeres tienen un componente de poder, unido a la dicotomía entre lo público y lo privado, es decir, no solo la desigualdad de condiciones en puestos de trabajo, salarios, actuaciones políticas y culturales, sino también, con gran radicalismo, en la familia. Estos movimientos señalaban que el rol que la mujer tiene en la familia es igualmente importante para el funcionamiento social y público porque ésta es también una unidad de producción de bienes y servicios. De ahí que, según Martha Rampton (2015), estos grupos se centraran en asociar la opresión de las mujeres con el patriarcado, el capitalismo y la heterosexualidad como norma y el papel de la mujer como madre y

esposa. Si bien el sexo es una condición biológica que no puede construirse, su pensamiento se basó en eliminar la diferenciación de género entre hombres y mujeres y luchar por el género como constructo social que varía de cultura a cultura y se modifica con el tiempo.

De estas demandas claras tanto en lo público como en lo privado surgen reivindicaciones concretas, centralizadas en movilizaciones como el derecho al aborto que reivindicaron principalmente grupos radicales como *Redstockings*; la paridad como forma de terminar con la jerarquía hombre/mujer y el poder masculino; y la exigencia de que el trabajo doméstico y los servicios que hacen las mujeres en el hogar sean reconocidos y compartidos.

Otra de las corrientes que fortalecen el feminismo de esta época es el movimiento radical y en el que destaca una especial aversión y obsesión hacia la familia dentro de los límites opresores del patriarcado, y en las esferas culturales y literarias feministas, esta es una de las actitudes más representativas. Como Rampton afirma,

“One of the strains of this complex and diverse “wave” was the development of women-only spaces and the notion that women working together create a special dynamic that is not possible in mixed-groups, which would ultimately work for betterment of the entire planet.” (2015)

Estas posturas radicales se vieron influenciadas por figuras anteriores y muy relevantes de las corrientes social-demócratas y reformistas occidentales como Rosa Luxemburg (1870-1919) en Alemania, Alexandra Kollontai (1873-1952) en Rusia, y en Estados Unidos Emma Goldman (1869-1940). Parte de la sociedad americana se hizo eco de estos movimientos rompedores procedentes del continente europeo, influyendo enormemente. Joanna Russ, apostando por los pensamientos socialistas y marxistas promulgados por los representantes europeos, también simpatizó con esas ideas. En las obras de Russ, las comunidades de mujeres y los ideales promulgados en su legado

literario reverberan estas ideas, y las sociedades jerarquizadas de poderes políticos, sociales y de familia ejemplifican el pensamiento socialista, con matices radicales llevados al extremo. La perspectiva feminista radicalizada de estas comunidades en donde sólo viven mujeres y se excluye al hombre no es un argumento nuevo, sin embargo, sí lo es el discurso drástico que utiliza en sus obras. Un discurso de sociedad jerarquizada que Russ describe en su obra principal, *The Female Man* (1975).

La liberación de la mujer acontecida en los años setenta se inspiró en el sueño de hombres y mujeres por tener un mundo diferente. Como sostiene Lynne, “[...] both using and contesting its notions of “sexual liberation and freedom, while organizing around abortion, childcare and men’s domestic responsibilities, to build the power of women” (1993: 94). Era éste un feminismo que compartía la creencia básica de equidad e igualdad de oportunidades para mujeres y hombres, pero centrándose particularmente en las mujeres de la clase trabajadora, con tintes socialistas, en donde se identificaba la lucha de la mujer con la lucha de clases: “Woman’s struggle is class struggle” and “The personal is political,” directing the feminist agenda to attempt to combine social, sexual, and personal struggles and to see them as inextricably linked” (Krolokke 2005: 10).

En la esfera literaria, estas fueron décadas muy fructíferas para la tradición feminista. El objetivo y anhelo de la escritora feminista sería eliminar cualquier forma de dominio, y para ello éstas se valieron de la construcción de mundos alternativos que les permitirían tener la libertad y el poder para engendrar su propio espacio. Joanna Russ, entre otras escritoras coetáneas, se valieron de la CF para que esos mundos irreales albergaran y generaran con mayor flexibilidad sus propios “espacios” libres de sometimientos protagonizando sus propias vivencias con equidad. Entre las escritoras que afianzaron el género de CF feminista debemos destacar a James Tiptree, Jr. (seudónimo de Alice Sheldon (1915-1987)), Marge Piercy (1936-), Marion Zimmer Bradley (1930-

1999) o Zusette Haden Elgin⁹ (cuyo nombre de soltera fue Patricia Anne Wilkins, 1936-2015).

Esos mundos alternativos quedan reflejados en utopías, o espacios con límites impenetrables en donde su vulnerabilidad queda intacta, y la sexualidad, la educación, la familia y la estructura social y laboral es jerarquizada por la propia mujer. Son los espacios que Russ crea y describe como utopías solo para mujeres:

“[...] women of the all-female utopia are farmers, artists, members of the police force, scientists, and so on, and: there’s no being out too late in Whileaway, or up to early, or in the wrong part of town or unescorted... There is no one who can keep you... There is no one who can keep you from going where you please...no one will follow you and try to embarrass you by whispering obscenities in your ears...While here where we live” (Russ 1995: 141)

A pesar de que han sido muchas las mujeres que se dedicaron a escribir literatura de CF y de fantasía, su reconocimiento es vago y su voz escasa en manos de antologías dedicadas a obras maestras del género escritas por hombres en el siglo XX. Como ejemplo, mencionar la obra de Orson Scott Card, *Obras maestras: la mejor ciencia ficción del siglo XX* (2007)¹⁰ donde según Lola Robles hay un desequilibrio evidente en el reconocimiento de hombres y mujeres escritores del género de CF: “[...] no me sorprendí al comprobar que eran 4 frente a 24 autores varones: Ursula K. Le Guin, C. J. Cherryh, Karen Joy Fowler y Lisa Goldstein. Menos de un 15%” (Robles 2009: 615).

Durante esta década fructífera en CF feminista se publicaron obras del género en donde las sociedades son *women-only communities*. Estas comunidades, o *ginecotopías*, disfrutaban del privilegio de estar compuestas únicamente por mujeres y representan además un espacio literario. Según, Ursula K. Le Guin, promotora del término, una

⁹ Elgin destacó por su ágil manejo del lenguaje, y por escribir poesía de ciencia ficción con extrema delicadeza a quien Russ le dedicó su relato “Sword Blades and Poppy Seed” (1983) basado en el libro del mismo nombre publicado en 1921 de la poetisa imagista Amy Lowell (1874-1925).

¹⁰ Nos basamos en la obra traducida según Lola Robles.

ginecotopía es “un lugar habitado y regido por mujeres que no es utopía porque utopía significa no lugar” (Esteva 1999: 36). Aunque Joanna Russ no utiliza la palabra *ginecotopía*, sí describe lo que este concepto significa o manifiesta. Según Russ en su estudio sobre de diferentes comunidades utópicas literarias, estas sociedades de mujeres son

“[...] communal, quasi-tribal. Government does not exist, or hardly exist, although there is sometimes council dealing with work assignments (seen as the main problem of government). *Les Guerrillères* is self-consciously tribal in its imagery. The Anarresti of *The Dispossessed* are anarchists; their communities recall in flavor the Israeli kibbutz. The core of social structure in *The Female Man* is families of thirty to thirty-five persons; children have free run of the planet past puberty....” (Russ 1995: 136)

Estos mundos utópicos y/o *ginecotopías* son una representación del contexto social de la mujer desde una perspectiva feminista y radical en la literatura. Entre estos espacios literarios de mujeres de nuestro siglo se sueñan formas y estructuras sociales diferentes que tenga en consideración a la mujer y se equipare al hombre. Son los mundos reflejados en *Les Guerrillères* (1969) de Monique Wittig, *The Female Man* (1975) o *Houston, Houston, Do you read?* (1976) de James Tiptree Jr. “en donde se sueñan diversas formas de vivir (al menos): 1) las relaciones de poder por género y 2) la sexualidad y la reproducción” (Rivera 1995: 196). En su análisis, Rivera las clasifica como utopías y antiutopías o *dystopias* de mujeres dependiendo de si son exclusivamente femeninas, andróginas o de dos sexos en plena igualdad. En su estudio, Rivera concluye que tienen cabida también el espacio utópico de *Herland* de Charlotte Perkins Gilman, 1915 y, en parte, *The Dialect of Sex* (1970) de Shulamith Firestone. Rivera añade que los dos grandes temas que definen las *ginecotopías* procedentes de la teoría feminista son, por un lado, la condición de las mujeres en función de su origen social no natural, y por otro, la utopía como espacio cerrado exclusivo para las mujeres:

“Un espacio que no sólo está físicamente apartado (y no por un umbral, sino por una muralla) del mundo de los hombres, sino que es además, una ginecotopía, un espacio social y político exclusivamente de mujeres.” (1995: 195)

Según Heather J. Hicks (1999), las estructuras sociales que Russ representa son organizaciones de mujeres trabajadoras, o “women communities”. Hicks declara que existe una relación directa entre postmodernismo y post-industrialización, centrándose en demostrar que el trabajo de Joanna Russ, más que un ejemplo clásico de la narrativa “postmodernista”, es una narrativa obsesionada con el significado del trabajo de las mujeres de la era postindustrial, “[...] postmodernism and postindustrialism, most contemporary characterizations of American culture as "postmodern" begin from an understanding of Western nations as postindustrial” (1999: 1). El punto de vista que Hicks proyecta en las comunidades que dibuja Russ, se centra única y exclusivamente en la mujer trabajadora, obviando otros elementos como “sexual permissiveness” y “classlessness communities”, que dan significado a las ideas radicales de la autora.

Por otro lado, la utopía en el sentido de “no lugar”, conduce al concepto de limitación o confinamiento que ya encontramos representado con anterioridad en el siglo XV. Christine de Pizan pinta esta estructura de mujeres en *Le Livre de la Cité des Dames*, (1405), quien utilizando una perspectiva feminista prematura representa a la mujer en una comunidad de hembras, espacio urbano o ciudad y que, según Esteve, “La ciudad que construye Christine de Pizan no es sólo un espacio-refugio de mujeres sino, como ella misma afirma, «un baluarte para defenderos de vuestros enemigos»” (36). Sin embargo, son estos los que ayudan a observar a Joanna Russ y, por extensión, a la mujer feminista. Por un lado, como autora y creadora de *ginecotopías* o nuevos espacios para la mujer en el entorno artístico, literario y académico. Y, por otro lado, como escritora de tercera generación de origen judío, y creadora de espacios bajo una identidad cultural

diferenciada, todo esto, unido a la voz radical que utiliza, como producto igualmente de la época, y de su propio estilo literario.

2.1.3 Joanna Russ como representante del feminismo radical

En nuestro estudio el radicalismo o feminismo radical es de notable importancia para descifrar el código literario de Joanna Russ. Las protestas radicales mencionadas anteriormente tuvieron una amplia repercusión y significaron un paso adelante en la línea de evolución del feminismo. Aunque pueda parecer extraño, estamos convencidos de que, sin duda, un momento clave fue la exposición de la mujer en los concursos de belleza y la protesta contra los desfiles de Miss America en Atlantic City en 1968 y 1969, protagonizado por el grupo *Redstockings*, uno de los grupos feministas más radicales. El eje central de la protesta fue la ridiculización de la mujer como objeto, y provocó la inmediata reacción, por ejemplo, de grupos feministas parodiando agriamente el certamen con “desfiles de ganado”, en los que quisieron demostrar que las mujeres eran simples objetos de belleza dominados por un patriarcado que solo pretendía dejar a la mujer en casa o realizando trabajos con sueldos irrisorios.

Este efecto no fue un suceso local sino que se extendió a otras partes del país. Otros grupos de feministas en Seattle, por ejemplo, crearon panfletos sobre la salud reproductora de la mujer con títulos como “Have Intercourse without Getting Screwed”. Otros grupos en Boston escribieron “a 138-page booklet that later became *Our Bodies, Ourselves*. Valery Solanas, author of the man-hatting tract known as the S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men) Manifesto, shot Andy Warhol. The national Organization for Women celebrated Mother’s Day by organizing demonstrations nationwide for “Rights, Not Roses” (Siegel 2007: 2). Y uno de los más representativos fue el de la ciudad

de Nueva York, en donde el grupo feminista *Redstockings* también protagonizó sucesos de esa índole y en línea con las ideas del feminismo más radical de la izquierda política revolucionaria. Otro grupo de mujeres también perteneciente a otro sector de *Redstockings* parodió el certamen Miss América instalando un mostrador a modo de pasarela para coronar Miss América a una oveja, a la vez que tiraban a la basura enseres propios de la mujer, como ropa interior o zapatos de tacón. Llamar la atención, hacerse cada más visibles y dejar de ser grupos marginados era claramente su intención.

Redstockings se fundó en la ciudad de Nueva York en 1969. El nombre está compuesto por la palabra *Red*, que hace referencia al color rojo asociado a la revolución, y por la palabra *Bluestockings* término usado tradicionalmente para referirse a una mujer con intereses intelectuales y literarios, y lejos de tener los empeños más propios y asociados a la mujer, como el uso de maquillaje o las labores de la casa. Como gran defensor de la autoconciencia feminista, este movimiento de extrema izquierda se basaba en la teoría del lavado de cerebro de las mujeres, y acusaba a la mujer de su sumisión ante la supremacía del hombre en los límites del patriarcado. Según Ellen Willis, estos grupos feministas radicales “began as a political movement to end male supremacy in all areas of social and economic life, and rejected the whole idea of opposing male and female natures and values as a sexist idea” (1984: 91). De ahí que estas mujeres promulgaran la idea de que todos los hombres son opresores de las mujeres como clase.

Estas y otras acciones, como aquellas promovidas mayoritariamente por el partido feminista *NOW* (*National Organization for Women*) con publicaciones como “The BITCH Manifesto”¹¹ (1968) y *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the*

¹¹ Escrito en 1968 y publicado en 1970 por primera vez en *Notes from the Second Year* ed. por Shulamith Firestone y Anne Koedt, y reimpresso por KNOW Inc. y posteriormente en muchas otras publicaciones.

Women's Liberation Movement (1970)¹², impactaron en nuestra autora de forma que esta radicalidad en particular fue clave en su literatura, y en general en su crítica literaria.

Como Nancy F. Scott expone en su prólogo al libro de Barbara J. Love, *Feminist Who Changed America, 1963-1975* (2006), los orígenes y el principal objetivo de NOW se basaba en que las mujeres consiguieran unirse y trabajar hacia una acción unitaria de ambos sexos por la igualdad de los derechos humanos:

“[...] the time has come for all women in America, and toward true equality for all women in America, and toward a full equal partnership of the sexes, as part of the world-wide revolution of human rights now taking place within and beyond our national borders.” (Love 2006: 1)

Sin embargo, observamos que la tendencia del radicalismo político de NOW influye en mayor proporción y pasa a formar una parte importante del universo literario de Joanna Russ. En su ensayo “What can a Heroine do? Or Why Women Can't write?” (1995), Russ retoma el concepto de BITCH del manifiesto, y lo utiliza para referirse, entre otras formas, a un ser agresivo, poco femenino y en ocasiones sexy. Mediante la expresión *Bitch Goddess*, Russ hace referencia a la mujer escritora y creadora de otras artes causante de la destrucción del hombre. Según Joanna, en muchas obras literarias, la mujer es culpable de que el hombre no tenga éxito, e incluso culpable de su destrucción:

“[...] a figure who is beautiful, irresistible, ruthless but fascinating, who (in her more passive form) destroys men by her indifference and who (when the male author is more afraid of her) destroys men actively, sometimes by shooting them. She is Jean Harlow, Daisy Faye, Faye Greener, Mrs Macomber, and Deborah Rojack. She is the Bitch Goddess” (Russ 1995: 82)

Y Joanna Russ es una de las voces radicales y necesarias dentro de ese movimiento, una de esas protagonistas activas que Krollokke define como “indiscutibles”:

¹² Antología de escritos feministas radicales editados por Robin Morgan, poeta feminista y miembro fundador de *New York Radical Women*, y de las primeras antologías disponibles de la segunda corriente feminista.

“It is closely linked to the radical voices of women’s empowerment [...]’ and is a particular moment of differential rights, where sex and gender are highly emphasized providing a sociological or cultural explanation” (2006: 14)

Clara Fraser, Betty Friedman o la propia Russ son esas voces referentes e “indiscutibles” que se hicieron notables en todos los estamentos de la sociedad, se infiltraron a todos los niveles, y se difundieron con fuerza entre los movimientos de la mujer. Una de ellas, Betty Friedan en su libro *The Feminine Mystique* (1963), describe la condición de la mujer en la sociedad como “the problem that has no name” (Love 2006: xv), concluyendo con afirmaciones tales como que las mujeres también tienen mentes que les permiten pensar. O que para luchar por sus derechos primero tienen que convertirse en seres humanos iguales a los hombres, y no estar confinadas a su *espacio* como procreadoras, cuidadoras de hijos, y cuya existencia solo tiene sentido con el fin de agradar al hombre, como se puede observar en la siguiente cita:

“[...] their very activity challenged the “cult of domesticity”, which in those days dictated that a true woman’s place was in the home, meeting the needs of husband and children. Women were further required to be modest and to wield only indirect influence, and certainly not engage in public activities.” (Krolokke 2006: 5)

La publicación de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan en 1963 tuvo mucha repercusión en la vida de muchas mujeres americanas y contribuyó en gran medida al desarrollo de la segunda corriente feminista de los sesenta y setenta ayudando a conseguir sus objetivos, que, como apunta Lynne Segal, radican en hacerse con el poder en todas las esferas, y tener su libertad y su espacio para expresar sus deseos y crear un mundo nuevo y libre de cualquier forma de dominio:

“By power we meant not the man’s to control and dominate others – at least that is not what most of us thought we wanted – but rather the freedom and space to

express our own desires, creativity and potential: to flourish and to find “our place in the sun”. We sought to build the collective power of all women. We wanted power to participate in the making of a new world which would be free from all forms of domination” (Segal 1987: 2)

El radicalismo se hace evidente en grupos políticos, en la esfera intelectual, en los medios, en el ámbito académico, y por supuesto, en el campo literario con Joanna Russ como uno de sus mayores exponentes. Más concretamente, el enfoque del feminismo más radical surgido en los setenta es el poso de pensamiento más evidente en la autora, el componente provocador de su legado y lo que también va a guiar nuestra investigación. Como la propia autora afirma, los años sesenta no fueron la clave para ella, ni su influencia. En cambio, los primeros años de la década de los setenta fueron clave, particularizando en el feminismo radical:

“The key for me wasn’t the 60’s, but the early 70’s and the feminist movement, Gloria Steinem once said that women get more radical as they get older because things start to pile up—the alienation, the outsidersness. We don’t age as women as men do; there’s no reward. We get out or go under. Radicalism for any oppressed group isn’t youthful; it’s lifelong.” (McCaffery 1990: 206)

El radicalismo en literatura es una actitud que la mujer, como es el caso de Joanna Russ, utiliza para defenderse y reclamar su sitio, posición y “espacio” en una época copada y dominada por el machismo social dentro los límites patriarcales y que se convierten en una verdadera obsesión del colectivo de mujeres feministas. En *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans & Perverts* (1985), Russ critica la existencia de movimientos improductivos y menos radicales de lo que fue realmente el movimiento sufragista en Inglaterra en una época anterior, y señala que la publicación de Dale Spender *Women of Ideas and What Men Have Done to Them* (1983) fue crucial para ella y le ayudó a teñir de radicalismo su posicionamiento ante la teoría feminista y del patriarcado:

“Contemporary feminist writing is fragmented and multifarious, partly because there are so many questions and issues to be addressed, and partly because our own feminist past has been hidden from us, either through deliberate distortion, sheer re-invention, or total obliteration” (Russ 1985: 9)

La tesis principal de Dale Spender se basa en la posición de la mujer en sociedades dominadas por el hombre, y en “how women continually reinvent the wheel every fifty years or so, because they do not control knowledge and hence have been deprived of the ideas of the foremothers (to borrow Spender’s term).” (Zaborsky 1983: 139). Por otro lado, y de forma muy importante para enfatizar la postura radical de Russ, Dale se centra en que el uso del conocimiento en una sociedad patriarcal realza la imagen del hombre y niega la imagen de la mujer.

Es el momento del protagonismo del feminismo radical y especialmente del papel que jugaba la sexualidad en el panorama americano. Este protagonismo provoca la aparición de grupos tan determinantes, como *Radical Women* constituido en Seattle en el año 1967. Shulamith Firestone fue una de las máximas representantes de este movimiento feminismo quien con su obra *The Dialect of Sex* (1970) promulgó una dialéctica más extrema que la de la lucha de clases. En esta promueve que la mujer se apodere del control de la reproducción, sea dueña de su propio cuerpo y ejerza su control “femenino” sobre la fertilidad humana. La aparición de estos movimientos radicales es de vital importancia para nuestros propósitos ya que Joanna Russ fue una de sus representantes más activas de esta corriente en literatura, no solo manifestándose dentro del género de CF, sino también valiéndose de relatos fantásticos de aventuras, cuentos tradicionales y mitología además de ensayos de crítica literaria¹³.

¹³ Para un análisis exhaustivo sobre este tema consultar Morales, Isabel. “Breaking up borders and spaces of confinements in Joanna Russ’s *Kittatiny: A Tale of Magic*”, en *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*. Vol 3, no. 1. University of Toronto, 2016. (sin paginación) ISSN: 1209-9392

La fascinación de Russ por estas acciones feministas radicales se refleja en su obra y en la admiración que expresó en particular por Clara Fraser, fundadora del partido *Radical Women* (RW)¹⁴. Fraser, también de origen judío, además fue activista política y escritora. RW fue una organización cuyo objetivo iba dirigido a enseñar a las mujeres liderazgo, habilidades teóricas y conciencia de clase. En la introducción al *Manifiesto de Mujeres Radicales*¹⁵ redactado como documento fundacional del RW, Fraser destaca precisamente la visión utópica del grupo feminista más radical:

“[...] de la gran cantidad de grupos de liberación femenina – círculos para incrementar la consciencia, colectivos utópicos y coaliciones pro-acción – que abarcaron todo el espectro político de los años 60 y 70, sólo las Mujeres Radicales ha mantenido vivo el espíritu militante de la rebelión femenina.”
(Cornish 2001: 5)

Esta admiración a Fraser queda patente en la introducción que Russ escribe a la obra de ésta *Revolution, She wrote* (1998), con el título, “The Logic of Feminism is to expand inexorably into generalized radicalism”, frase que la propia Fraser pronunció en 1965. En dicha introducción, Russ elogia el coraje de la autora y sus ideas socialistas revolucionarias además de su gran habilidad para combinar con éxito, feminismo y socialismo durante veintinueve años. En esta frase que Russ se permite reutilizar, relaciona la razón de ser del feminismo con su inclinación a radicalizarse. A lo largo de todo este homenaje, Russ revela su condición de escritora y feminista radical, y tiene gran valor porque justifica el radicalismo que profesa en su obra, y que declara después de 23 años de activismo feminista, de trabajo y estudio. En él, dice profesar un activismo plural, en

¹⁴ Carla Fraser fundó el partido *Radical Women* (RW), junto con Gloria Martin y otras mujeres jóvenes de la nueva izquierda. La ambición del RW se basaba en enseñar habilidades de liderazgo y de conciencia de clase.

¹⁵ Para esta investigación hemos tenido acceso a la versión traducida a español que lleva por título *El Manifiesto de las Mujeres Radicales*. Teoría, Programa y Estructura Organizativa Feminista Socialista, Seattle: Radical Women Publications, 2001.

donde las luchas no sean estancas e independientes y en donde conceptos como clase, sexismo y racismo dependen entre sí, como podemos leer en la siguiente cita:

“[...] that single-issue activism is a dead end, that class, sexism and racism depend upon each other and that the feminism that doesn't understand this will inevitably decay into careers-for-well-to-do-white-ladies (who think that somehow that are representative of all the world's women)... that unjust behavior is exactly that and it's unacceptable, even when done by people in your oppressed group, and that the famous “psychology of women” is no different from the psychology of oppression itself.” (Russ 1998: 3)

Russ se vanagloria de que su forma de pensar y de hablar se asemejan a la de Carla Fraser, e incluso de dar la sensación de que la está plagiando, algo de lo que no se avergüenza, y así lo declara: “It's a joy to find myself saying exactly what others have said before me and continue to say in a tradition that spans at least 150 years.” (Russ 1998: 14). Russ continúa reescribiendo muchas de las frases que dan soporte a las ideas radicales de Fraser, en las que se reafirma defendiendo a ultranza. Estas frases son declaraciones que representan las ideas socialistas que promulgó Carla Fraser, y que, en su mayoría, datan de los 1970 y giran en torno al capitalismo, y los grupos minoritarios de mujeres en su afán de dirigir la liberación de la mujer hacia la ultraizquierda, como consecuencia de la desesperación y de la amargura:

“Without [socialist feminist] leadership, the women's movement, like every other movement, will petrify, corrode, adapt and drown inside the Democratic Party or inane, single-issue liberalism. Or it will adopt an ultraleft, insanely sectarian and/or terroristic stance, born of desperation and bitterness” (Russ 1998: 15)

Otro de los aspectos que Russ introduce en su revisión al libro de Fraser hace referencia a grupos minoritarios étnicos y de color, a lo que alude justificando que la lucha por su liberación se basa en la “interconnectedness of all oppression” (Russ 1998: 17). En este sentido Russ retoma una cita de Fraser para aludir a la postura radical que

hay que tomar para abordar y solucionar aspectos relacionados con *the women issue* y en relación con las razas, naciones y clases. Esta cita ejemplifica por qué la falta de conexión de todas las opresiones, como por ejemplo los judíos, va en detrimento de su éxito y a favor de destruir un movimiento social:

“My father used to have a friend [whose sole interest was] “what’s in it for the Jews?”... The only think he cared about was what might directly, narrowly, benefit the Jews... This type of attitude has produced the Palestinian uprising known as the *intifadeh*. If you’re going to do the cultural nationalist trip, you end up being Jewish Nazis shooting down Palestinian kids.” (17)

Estos pensamientos socialistas llevaron a Clara Fraser a crear el grupo político *Freedom Socialist Party* (FSP) basado en las ideas de Trotsky y con el fin de que grupos considerados minoritarios como mujeres o personas de color pudieran luchar unidas por su liberación.

Los grupos feministas radicales dirigieron su crítica más afilada hacia la opresión del patriarcado, y a la presión social ejercida sobre la educación de las niñas focalizando su acción en el hecho de que esa presión social les obligaba a convertirse en mujeres impostoras: “the social pressure on girls to be nice rather than authentic and honest, thus becoming “female impersonators” who must fit their whole selves into small crowded spaces” (Lindow 2009: 132). Este contexto revolucionario y radical determinante para la mujer para poner fin al patriarcado supuso un paso necesario hacia una sociedad libre, y fue esencial el papel que jugó Joanna Russ en todo ello.

En efecto, Joanna Russ se mimetiza con todo este movimiento de la década de los setenta y su actitud de enojo y enfado sobresale en toda su producción literaria de ficción, tanto de novela como de relatos cortos, y con mucha más contundencia y agudeza en su obra de ensayo de crítica literaria (McCaffery 1990). Se declara radical al hablar de la lucha de las mujeres, lo que define en términos muy simples preguntándose: “How much

have I really got to lose?” (1990: 206). Para luchar, continúa afirmando que hay que ser muy extremista. La propia Russ justifica esta actitud poniendo como ejemplo a las mujeres de color, quienes han sido mucho más radicales que las mujeres blancas, o el caso de las feministas lesbianas negras quienes han sido mucho más drásticas que las mujeres blancas y lesbianas para permanecer vivas “because just to stay alive they’ve had to become radical. Like Barbara Smith, Gloria Anzaldua, Cherrie Moraga” (206).

Russ destaca además que la lucha siempre se ha forjado con más fuerza bajo ideas socialistas por las que la autora tuvo más afinidad:

“I discovered that in the most amazing ways it’s always been. There is a tradition of women on the Left being overlooked that I myself just found out about quite recently. I discovered that in the most amazing ways it’s always been women who were the most radical figures on the Left.” (1990: 206)

Podríamos considerar la publicación de *The Female Man* de Joanna Russ en el año 1975 como el punto más álgido a nivel literario de ese revolucionario y reaccionario feminismo activista con una duración aproximada desde finales de los años sesenta hasta finales de los setenta. Según Lynne Segal (1987), las mujeres llegaron a tener representación y poder de verdad en todas las esferas, entendiendo como *poder*, no el que ha tenido el hombre controlando y dominando a los demás, sino la libertad y el espacio para expresar sus propios deseos:

“[...] by power we meant not the man’s to control and dominate others – at least that is not what most of us thought we wanted – but rather the freedom and space to express our own desires, creativity and potential: to flourish and to find “our place in the sun”. We sought to build the collective power of all women. We wanted power to participate in the making of a new world which would be free from all forms of domination” (1987: 2)

En efecto, la mujer exige su lugar y su espacio en justa conexión y relación con el mundo, para así poder crear su propia dimensión: “As a woman I have no country. As a

woman I want no country. As a woman my country is the whole world” (Woolf 2007: 861). Renovarse como mujeres sin querer ser hombres, ni tener los mismos privilegios que el hombre creando sus propios espacios. Es en esta línea en la que vincularemos estos espacios con los mundos utópicos y distópicos de los que se sirven para poder vincularse abiertamente al mundo sin ligazones, ni manierismo masculino, identificándose con la naturaleza y con el medio cósmico sin límites. El marcado radicalismo de Russ aparece de forma evidente en su ensayo “What Can a Heroine do? O Why Women Can’t Write” (1995). En él, Russ se refiere irónicamente a la mujer de los relatos escritos por hombres como personaje, mal de todos los males del hombre.

Russ defiende que los relatos o historias se han creado en torno al mito masculino o de acuerdo con lo que la cultura occidental cree que es verdad; por tanto, son historias para héroes, no para heroínas. Si se cambiara el sexo de los protagonistas en los relatos, simplemente el mito se vendría abajo. Por ello, el protagonista abusado será el héroe y la mujer será el personaje malvado; sin embargo, el héroe se permite el lujo de abusar de la mujer sin ser acusado de ninguna vileza. “Our literature is not about women. It is not about women and men equally. It is by and about men” (Russ 1995: 81). Es la heroína un componente imprescindible para nuestro análisis; la heroína, su propio espacio y los límites que ésta se genera. Sin embargo, antes de llegar a abordar la heroína a través de los ojos de la autora, abordaremos su identidad oculta y cómo es eclipsada por la figura masculina.

Dentro de las tendencias feministas de la época tomó fuerza en los setenta lo que se dio llamar *ecofeminismo*, en el que mujeres quisieron reprender su vínculo biológico a la tierra y a los círculos lunares, convirtiéndose en defensoras naturales del medio ambiente. Esta vertiente feminista que actualmente ha adquirido solidez aúna tres movimientos a la vez, el feminista, el ecológico y la espiritualidad femenina. En torno a estas ideas de

apoyo a la ecología feminista, se han creado diferentes grupos organizados de mujeres cuyo empeño es promover y proteger los derechos humanos, la igualdad de género y la integridad del entorno. Destacamos, por ejemplo, la aparición de *Women's Environmental Network (WEN)*¹⁶ en el Reino Unido y de *Women's Environmental and Development Organization (WEDO)*¹⁷ en Estados Unidos. Esta organización americana de mujeres ambientalistas sin ánimo de lucro tiene como objeto que la mujer tenga voz en la agenda ambiental, y defiende su intervención en las esferas del medio ambiente ante el arrollador desarrollo sexista, basándose en el papel primordial que tiene la mujer en el control de todas las fases del ciclo alimentario. La sensibilización hacia la sostenibilidad y la vinculación de las mujeres con el medioambiente no pasan desapercibidos y forman parte de la dimensión femenina desde la perspectiva social y cultural.

En la literatura feminista se genera una conciencia *ecofeminista* en autoras como Russ, quienes, en su explotación literaria, se hacen eco del entorno natural en relación con la mujer. Aunque los orígenes de la vinculación biológica fuera uno de los principios iniciales para la mujer feminista, Russ se adhiere al *eco-feminismo* por la admiración a la naturaleza per sé y por recrear un espacio libre de limitaciones. Un espacio donde, la sexualidad no esté unida a la procreación, y de manera muy importante, en el que los personajes de sus obras encuentren los obstáculos propios del entorno natural, en contraste con los obstáculos sociales impuestos por el hombre, y por los estamentos políticos.

¹⁶ *WEN* se fundó en 1988 y se basa en los principios básicos del feminismo en pro de eliminar el patriarcado y conectar el género con otros elementos de la identidad humana como las razas, edad, habilidad, orientación sexual y riqueza. Estos principios se unen a la creencia de que el comportamiento humano debe dirigirse hacia los recursos naturales y ser conscientes de su uso y explotación: <http://www.wen.org.uk/our-values/>

¹⁷ *WEDO* es una organización global de apoyo fundada en 1991 por Bella Abzug (1920-1998), antigua congresista americana, y por la periodista y activista feminista Mim Kelber (1922-2004).

Los movimientos *ecofeministas* aclaman a Ráchale Louise Carson (1907-1964) como “la primera voz” de esta corriente, con la publicación el 27 de septiembre de 1962 de su libro, *Silent Spring*. En su obra ya denunciaba cómo los avances tecnológicos precipitaban una crisis ecológica y marcó un nuevo camino frente al riesgo de que la agroquímica industrial pudiera dar a luz a una “primavera silenciosa” sin el canto de pájaros ni el ruido de los insectos. Este movimiento se relaciona directamente con el sentimiento de admiración a la naturaleza y hacia los espacios abiertos que Russ manifiesta constantemente en su producción literaria. Desde “Nor Custom Stale” (1959), *The Female Man* (1975), *We Who Are About* (1977) hasta *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978), Russ representa a la mujer adaptada y hermanada con el medio natural en exclusión del hombre por el perjuicio que origina tanto en ella como en el medio ambiente.

2.1.4 Russ en los años 1980 y 1990 hacia una tercera corriente feminista

Los años ochenta en Estados Unidos, época en la que el presidente Donald Reagan dejó un aura de conservadurismo en la sociedad americana, aplaca el fervor del movimiento feminista anterior y los atisbos radicales. En su lugar, el espacio laboral y doméstico en las mujeres duplica su carga y responsabilidad, y la mujer se convierte en una “supermujer”, con un exceso de auto-exigencia por ser trabajadora y madre, y tener doble jornada laboral. Betty Friedan en su obra *The Second Stage* (1981), aunque no tuvo el mismo impacto y repercusión que su primera obra *The Feminine Mystique* de 1963 ya analizada en este estudio, afirma que la mujer no llega a acceder a los trabajos públicos en igualdad al hombre.

Para Russ, la década de los ochenta, debido a los problemas físicos especialmente de espalda que ésta había sufrido en la década anterior, no fue muy prolífica en literatura de ficción como veremos en el siguiente capítulo sobre biografía y obra. Sin embargo, fue un período productivo en publicaciones de ensayos críticos y relato corto. Como ella misma confirma a McCaffery en julio del año 1986, después de escribir *(Extra)ordinary people* (1984) sus hábitos de trabajo tuvieron que cambiar: “But for quite a while I had serious trouble with my back and eventually had to have an operation, in 1978; that changed my work habits, since I had to do all my writing (and reading!) standing up” (1990: 180).

Otro de los aspectos sociales relacionados con la mujer y representativos de esta época y con lo que convive Russ es la desigualdad del salario y la vida doméstica, cuya solución, según propone Betty Friedan en su obra *The Second Stage*, pasa por revolucionar la vida en casa e identificar nuevas tareas de responsabilidad pública, es

decir, cambiar el orden simbólico y dar la vuelta a la responsabilidad. Friedan define la igualdad como reciprocidad en relación con la función de la familia:

“La familia debe estar basada en ambos – hombre y mujer -. Como dije antes, ahora la cuestión es la igualdad de oportunidades y responsabilidades para ambos. El hombre ahora ya no es sustentador y la mujer una administradora de estos sustentos. La balanza de poder está, sin duda, repartida entre los dos sexos, aunque todavía la mujer sigue ganando menos que el hombre...La igualdad en la familia no será real para las mujeres si ellas quedan aisladas de las medidas económicas.” (Sichel 1981)

De este modo, es necesario que el estado intervenga, y de aquí que se propongan servicios que ayudan a la mujer a desarrollar su labor fuera del ámbito doméstico, y adquirir mayores responsabilidades con mejor remuneración. Estos modelos reproducen los social-demócratas usados en el Norte de Europa y que ya se estaban llevando a cabo en Suecia o Finlandia.

El tercer movimiento feminista tiene sus inicios a partir de los años noventa y representa una fase desestabilizada por nociones como la idea de una mujer universal. De ahí que, a pesar de la incredulidad de feministas anteriores radicales, se volvieron a adoptar con orgullo elementos desechados puramente femeninos, como realzar el cuerpo de la mujer y la sexualidad, o valorar su belleza y la femineidad. Estos elementos que antes eran identificados con la opresión masculina, tomaron cierto protagonismo. Según Tong (2009), las feministas de la tercera corriente adoptaron posiciones diferentes a sus precursoras rehusando aspectos que consideraban sectarios y limitadores:

“[...] and the third wave referring to a younger generation of women in the 1990 who were certainly influenced by their feminist foremothers, but who would define feminism differently, and in some ways reject what they perceived to be the doctrinaire aspects of an ideology, mainstream feminism, that they both respect and find limiting.” (271)

Según Russ, haciendo alarde de un gran radicalismo, las ideas de las feministas de esta década giran en torno al pensamiento “falocéntrico” (McCaffery 1990), porque sus ideas se ordenan en torno a una palabra absoluta como es “male”. Por ello, se trata de un feminismo que lleva al límite los pensamientos anteriores y concuerda con lo que se ha venido a llamar *postmodernismo feminista*, y que, al igual que todas las mujeres postmodernistas, estas feministas también rechazan proporcionar una única explicación de la opresión de las mujeres, o encontrar los pasos que hay que seguir para conseguir la liberación. Lo que éstas pretenden es dejar abierta la puerta para que la mujer que se considere feminista elija cómo quiere serlo en función de su manera de pensar y con el fin de llegar a ser “a good feminist”. Según afirma Tog: “[...] invite each woman who reflects on their writings to become the kind of feminist she wants to be. There is, in their estimation, no single formula for being a “good feminist” (2009: 270). Y a diferencia de lo que la mujer de épocas anteriores pretendía, la mujer feminista de esta época trata de borrar las líneas entre lo masculino y lo femenino, sexo y género, macho y hembra, lo que tratan de llevar a cabo analizando las redes conceptuales que han impedido a la mujer definirse a ellas mismas, y no en función del hombre.

A lo largo de esta década, aparecen nuevos grupos sociales y culturales. Uno de los grupos más destacables en aquel momento es conocido como *Riot Grrrls*, y que se suele enmarcar en la tercera corriente feminista y muy representado en la música punk, rock o “heavy metal” con grupos como *Bikini Kill*, y los movimientos culturales. En esta nueva concepción del feminismo no existe un único modelo de mujer, sino muchos diferentes determinados por las circunstancias sociales, personales, espirituales o étnicas. Estos grupos, representan una mujer muy diferente a épocas anteriores, y se ven como objetos de belleza, pero no en el sentido de ser objetos de un patriarcado sexista, sino como sujetos femeninos de belleza. Con una retórica de imitación apropiándose de términos

como “slut” y “bitch”, trastocaron la cultura sexista y la privaron de las armas verbales. Se apoderaron con orgullo de los mismos términos dañinos de la época de Russ para darle su propio significado y realzar su sexualidad provocadora. Otra de las herramientas importantes del feminismo “girlie” es la web, y la utilización de las revistas electrónicas “e-zines” para proporcionar a las “cybergrrls” y “netgrrls” otro espacio solo para mujeres. Sin embargo, es una forma de que todos los usuarios puedan cruzar los límites de los géneros.

En la década de los noventa las revistas electrónicas favorecen la difusión de información y la comunicación y ayudan a que todos los grupos sociales ejerzan mayor influencia. Esto particularmente a grupos de mujeres les facilitó expandirse a otros países y continentes y ganar voz, popularidad y vigor. En esta década Joanna Russ ralentiza su actividad literaria y deja de escribir literatura de CF, situación que se prolonga desde los ochenta como consecuencia de su estado físico débil. Sin embargo, su actividad en la academia como crítica literaria continúa hasta su retiro a finales de los noventa.

A través de esta revisión en la que nos transportamos a las principales etapas feministas por las que recorre la existencia de Joanna Russ, nos llama la atención que, movidas por esta lucha de equiparación en derechos con el hombre para conseguir su igualdad, las escritoras recurran al encubrimiento de su identidad femenina. Esta máscara u ocultamiento que utiliza la mujer en las esferas literarias, forma parte de su propia dimensión de mujer para construir su propio espacio hermético e inaccesible. De ahí que, por ser uno de los elementos provocadores en la construcción de espacios “exclusivos” para la mujer y máscara que encubre la identidad femenina, en el siguiente capítulo, nos centremos en abordar este pilar tan importante.

Este aspecto se une a los otros pilares que dan soporte al eje principal de nuestra tesis y en los que nos centramos en el Capítulo III.

No se puede entender a Joanna Russ sin sus ideas sobre feminismo y en cierto sentido, la aportación de la autora al desarrollo del feminismo radical es más que evidente. En este contexto nace, crece y se desarrolla Russ como escritora, como mujer y como fundadora de espacios únicos llenos de simbolismos y creadora de mitos. Pero ¿quién es Joanna Russ? En el siguiente capítulo intentaremos dar respuesta a esta pregunta.

CAPÍTULO III: JOANNA RUSS, MUJER Y ESCRITORA

“MANY, MANY YEARS AGO, LONG BEFORE THE WORLD GOT into the state it is in today, young women were supposed to obey their husbands; but nobody knows if they did or not” (Russ 1983: 31).

3.1 INTRODUCCIÓN A LA AUTORA Y SU VIDA.....	83
3.1.1 Joanna Russ: Correspondencia y datos biográficos.....	85
3.2 EJES TEMÁTICOS QUE DETERMINAN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOANNA RUSS.....	115
3.2.1 Creación de espacios de incertidumbre: Manifestación literaria de la mujer escritora.....	116
3.2.1.1 La Ciencia Ficción y la tecnología en los espacios narrativos de Joanna Russ.....	126
3.2.2 El encubrimiento de la identidad o <i>Identity disguise</i> en la literatura feminista.....	133
3.2.2.1 <i>Denial of Agency</i> y ocultación de la identidad autorial.....	142
3.2.2.2 El <i>alien motif</i> feminista como representación del ocultamiento en las obras de Ciencia Ficción y fantasía.....	154
3.2.3 El espacio utópico/distópico como manifestación literaria de la mujer escritora.....	160
3.2.3.1 Las <i>ginecotopías</i> , espacios por y para la mujer en Ciencia Ficción....	168
3.2.4 Tradición e identidad judía.....	177
3.2.4.1 Patriarcado, matriarcado y <i>rescuing the female child</i> en <i>To Write Like A Woman</i> (1995).....	181

3.1 INTRODUCCIÓN A LA AUTORA Y SU VIDA

Creemos firmemente en los vínculos de la autora con la tradición judía dada su ascendencia, origen, proximidad y contextualización con la misma, y creemos en que su estilo lleno de enojo y de empatía con el dolor de la mujer en una sociedad patriarcal, la aproxima al tratamiento que ésta recibe en la literatura de mujeres, y en particular en la literatura escrita por mujeres de índole feminista y ascendencia judía. De ahí que, en el presente capítulo tengamos como objetivo analizar esa relación y cómo se manifiesta en su obra. Para ello examinaremos cómo tanto la vida como la obra componen un puzle para la comprensión del espacio que la escritora construye en torno a la mujer. En este sentido, para introducir el tema nos parecen muy apropiadas las palabras de Sarah Lefanu cuando afirma que, “Russ’s interest lies in the relation of the written word to life: to the life of the writer and to the life of the reader” (1995: viii).

Uno de los objetivos de la presente tesis establecidos en el Capítulo I es interpretar los conceptos de identidad, tradición y familia en Joanna Russ y estudiar la implicación directa de éstos en relación con sus antepasados europeos de identidad judía y su nueva vida como emigrantes en Estados Unidos. Esta identidad ha resultado fundamental para profundizar, estudiar y entender los aspectos más relevantes de su biografía, y como aspecto innovador para dar soporte al eje fundamental de la investigación. Sussan Koppelman en su libro *Mothers and Daughters* (1985), como introducción al capítulo sobre Joanna Russ, “Autobiography of my mother”, ofrece una visión sobre la ascendencia judía de la autora cuando afirma: “Born in 1937 to second generation American Jewish school teacher parents, an only child, grew up in the Bronx” (265).

Como innovación, analizaremos la biografía de la autora condicionada, y enriquecida, por la correspondencia que mantuvo con sus amigos, allegados, padres,

editores y seguidores hasta ahora sin analizar parcial o totalmente en ningún medio. En ella, exploraremos temas esenciales para entender su producción literaria en relación con su identidad y sus preferencias a la hora de elegir géneros literarios además de otros aspectos que dan vida a su pretensión de ensalzar a la mujer, y todo lo que su dimensión cultural, social y familiar implica. Para profundizar en esta perspectiva de dimensión o espacio femenino, creemos fielmente en diferentes fundamentos que dan base a la producción de Joanna Russ. De esta forma analizaremos a Russ como creadora de mundos utópicos/distópicos, desde la perspectiva de la autoridad de la escritora femenina y la ocultación o “disguise” de esta identidad y todo ello unido a aspectos relacionados con la tradición social, cultural y personal de la escritora. De estos se desprenden a su vez otros componentes literarios como el *alien encounter motif* y el mito femenino, y la creación de *ginecotopías* que dan forma a parte de su obra de ciencia ficción. Y por último revelaremos que Joanna Russ forma parte de un grupo de escritoras de tercera generación que comparten una identidad y las limitaciones que se desprenden de ésta, como es la ascendencia judía, y principalmente por ser mujer y manifestarse estas dos cuestiones a la hora de abordar el “woman issue” y su dimensión oculta.

3.1.1 Joanna Russ: Correspondencia y datos biográficos

No hay escritos en español en torno a la biografía de Joanna Russ, mientras que en inglés los pocos detalles accesibles contienen datos similares, aunque con ciertas imprecisiones de fechas relacionadas con su vida personal, su condición homosexual y su vida de casada con Albert Amateau. En este sentido es original de este estudio presentar una biografía más o menos extensa pero básica, ordenada y que cubre los momentos importantes de la vida de Russ no sólo por la propia investigación realizada por nosotros sino basada en el acceso, lectura, interpretación y análisis de la faceta epistemológica de la autora. Las cartas a las que hemos tenido acceso, más de 200, ponen de manifiesto una fuente inagotable de detalles biográficos de carácter imprescindibles para la comprensión e interpretación de la obra de la autora destacando la correspondencia privada entre Joanna Russ y sus padres, además de amigos y escritores relevantes como Suzy Charnas, Alice Sheldon (James Tiptree, Jr.) o Marilyn Hacker, entre otros.

Si un rasgo es evidente de esa lectura e interpretación de las cartas de la autora es su ascendencia judía. Esta idea queda avalada, por ejemplo, en una carta de 1967 que recibe Russ de su padre. En esta carta que Evarett Russ envía desde el hospital a su hija, hace referencia al viaje de Joanna a Marruecos, quien con exclamaciones en su escrito alerta a Russ: “Morocco? Don’t you remember, we are Jews, they would never let us in. You might pass, I never could. How about Ithaca?” (Carta de Evarett Russ a Joanna Russ, 1967)¹⁸. Esta confesión íntima nos lleva a descubrir que la actitud radical, de ira, y de oposición a la familia patriarcal tiene raíces en la propia identidad judía de Russ. De ahí

¹⁸ En adelante utilizaremos este formato de cita para referenciar la correspondencia. Como no todas las cartas aportan la misma información de referencia añadiremos la fecha completa y el número de página cuando esté disponible.

que consideremos un aspecto novedoso y clave al tratar temas como la familia, la identidad, el concepto de sufrimiento, el dolor, la tradición o el patriarcado.

La colección de cartas a las que hemos accedido, y de la que ésta forma parte, se encuentra en los archivos Special Collections and University Archives de la University of Oregon Libraries. Hemos tenido acceso a toda la correspondencia que la autora mantuvo con sus familiares más directos, Ruth y Evarett Russ, madre y padre respectivamente.

Las referencias a la ascendencia e identidad judía y a su relevancia son innumerables¹⁹ y estas van ligadas ineludiblemente a temas claves para entender su obra. Temas como el patriarcado y el papel de la mujer y los hijos en la familia, el tratamiento del dolor y las drogas paliativas son recurrentes en su obra y aparecen en su correspondencia estableciendo importantes nexos temáticos. En este sentido, la escritora judía deja entrever ciertos rasgos de acatamiento, en diferentes relatos como “Nor Custom Stale” (1959) o *The Two of Them* (1978), esta última la más emblemática en cuanto al comportamiento de sometimiento que debe tener la mujer ante el marido. Aunque el tema de la sumisión no es el elemento primordial de la obra, sí es el causante del sufrimiento de la mujer en el hogar. Y en este respecto, sí existe una vinculación directa entre la autora y los personajes femeninos de las obras. Y de ahí, que la educación de la niña en la adolescencia y el papel del padre en la educación de la hija frente a la del hijo, se simboliza en el tema *rescuing the female child*, y sea un aspecto que mucho tiene que ver con sus orígenes.

Este pensamiento es de vital importancia para entender la obra de Russ, y convertido en teoría literaria por la misma autora, plantea sobrepasar y romper los límites del patriarcado, criticando la educación desigual de la mujer en la familia, y reivindicando

¹⁹ Ver la cita anterior de Evarett, 1967 y Carta de Joanna Russ a Aurora Levins Morales, 1986.

una educación en igualdad de condiciones que la del hombre. Dada la trascendencia que adquiere este aspecto y la conexión con su propia experiencia vital y familiar, nos detendremos a analizarlo principalmente en obras como *The Adventures of Alyx*, *The Two of Them*, *The Female Man* y *Kittatiny: A Tale of Magic* dentro del Capítulo IV. Personajes como Edarra, rescatada de un matrimonio pactado, o Irene Waskiewiz convertida en la heroína Irene Adler, cuando huye de casa, y protagonistas como Kittatiny, Janet, Alyx y otros personajes de carácter secundario en sus obras, adquieren relevancia por dar significado a sus propias vivencias y formas de sentir de la autora.

De igual forma, esta vinculación la encontramos también en el contenido de las cartas que intercambia especialmente con su madre. En una de esas cartas, por ejemplo, ésta le transmite a Joanna su arrepentimiento por lo que haya podido hacer por las equivocaciones que haya podido cometer, y por no haber sido la madre que una hija esperaba:

“For years I would wake up thinking about you every morning and say—what did I do wrong? And I would go back to when you were a tiny baby—was it a trauma from when you had to go the hospital—was it my going to work—was it letting dad be so close to you—was it sending you to nursery school—and on and on and on and on.” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 4 de marzo, 1972: 6)

Esta carta nos ayuda a entender muchos de los aspectos sobre su biografía que leemos, por ejemplo, en “The Radical Joanna Russ” (Liptak 2014). Aunque esta fuente aporte alguna referencia biográfica, las cartas suscriben datos inéditos que tendrán y aportarán una visión distinta de la obra de Russ.

Siguiendo un orden cronológico, el origen y nacimiento de la autora se aprecian de la siguiente manera. Joanna Russ es nieta de emigrantes judíos en Estados Unidos que

abandonaron Rusia huyendo de la revolución de 1905.²⁰ Este dato revela que a diferencia de la información que hemos encontrado sobre su ascendencia, no es hija de emigrantes, sino nieta de emigrantes judíos rusos, y de ahí que sea descendiente judía de tercera generación.

La correspondencia de la autora evidencia y define su ascendencia judía, además de aludir a su postura literaria radical y confirmar datos relacionados con su físico débil. En la carta que Aurora Levins Morales envía a Russ, además de describir cuánto le ayudó leer su obra *How To Suppress Women's Writing* para ordenar su colección de poemas y publicarlos, Aurora le confiesa a Russ compartir su ascendencia y lo difícil que resulta escribir y ser considerada en esas circunstancias,

“a woman, Puerto Rican and Jewish, and an immigrant. Often the act of writing feels terrifying, forbidden, and at the very least, ridiculously costly in psychic terms. In spite of the fact that I love my work passionately” (Carta de Aurora Levins a Joanna Russ, 19 de agosto, 1986)

Russ le responde corroborando la doble dificultad de ser mujer y además judía, y lo que eso ha significado para ella y cómo lo afrontó:

“I'm third generation N.Y. Jewish East European, so the assimilation/speaking how-do-I-speak business was far more muted for me—but it's still going on. If I hadn't found science fiction, I think, which was for me a refuge and a playground, I would have had a much sharper conflict about writing at all” (Carta de Joanna Russ a Aurora Levins, 21 de agosto, 1986)

Todo ello, unido a su postura radical, conduce a interpretar que su género y su ascendencia ha llevado a Russ a refugiarse, como ella misma confiesa a Levins Morales, en la CF, y todo a pesar de ser un género acaparado por hombres escritores. También menciona el radicalismo que utiliza en sus obras, de vital importancia y significativo para

²⁰ Los abuelos de Joanna Russ acababan de inmigrar a Estados Unidos cuando tuvieron a su segunda hija, Bertha Zimmer. Hecho que ésta evidencia en otra de las cartas a su hija (Bertha Zimmer a Joanna, 4 de marzo, 1972: 4)

nuestra investigación y que justifica para hacerse oír como mujer, judía y feminista: “I love how our lives cross—all we women radical writers!” (Carta de Joanna Russ a Aurora Levins Morales. 21 de agosto, 1986)

En otra de sus cartas, en esta ocasión al escritor de CF Philip K. Dick, Russ muestra su enojo y postura radical unidos a su sentimiento de ascendencia judía. En esta carta, Russ, irónicamente, le recomienda un listado de lecturas a modo de lección en literatura feminista en repulsa contra su relato “Pre-Persons” (1974) en donde Dick vuelca sus ideas anti-abortistas. Las comparaciones irónicas y alusiones raciales o identitarias son habituales en Russ. Así Russ escribe,

“The little jokes about women that pass for a friendly, cozy manifestation of masculine humor are not very different from the kike or nigger jokes, not only wounding and contemptuous, but linking us to more overt and harmful acts of prejudice, fear, and hatred. Every time we make an anti-Semitic remark we shake hands with the Nazis, however unconsciously; no of course we don’t approve of them, of course we are horrified by Auschwitz, Treblinka, the gas ovens...but still they are shrewd business, aren’t they?” (Carta de Joanna Russ a Philip K. Dick, 4 de abril, 1974)

En la misma carta, Russ alude a la hipocresía y convencionalismos sociales, y afirma que lo realmente espeluznante no es tener compasión por el dolor o la situación de que una niña haya tenido que abortar, sino por estar ciego ante el patrón social que ha provocado tomar dicha decisión. Y añade que, lo que realmente provocó su reacción fue, “[...] the blindness of non-fanaticism (if one can use that word) of pure, unthinking conventionality” (Carta de Russ a Philip K. Dick, 4 de abril, 1974).

Sin embargo, es la ascendencia judía de la autora el hecho revelador que vemos necesario destacar, para tratar de discernir hasta qué punto son influyentes en su obra, aspectos como el sufrimiento, el dolor, las enfermedades, la obsesiva utilización de fármacos, la ausencia o escasa aparición de niños, que no de niñas, y el tratamiento poco maternal que éstas reciben en los relatos, la tradición o/y la preponderancia del sistema

patriarcal. La falta de afecto o cualquier sentimiento hacia el niño o niña es un elemento significativo. Su obsesión por la educación de la mujer adolescente es un constante en sus obras, y en particular cómo le influyeron los años cincuenta en los que cursaba estudios de secundaria.

Joanna Russ nació el 22 de febrero de 1937 en el Bronx de Nueva York. Sus padres, Evarett I. Russ, profesor de taller de carpintería en educación secundaria, y Bertha Russ, también maestra y escritora, influyeron en su educación, y entre los escasos datos personales encontrados sobre ellos hasta la fecha, podemos afirmar que ambos estuvieron involucrados y mostraron gran interés por la ciencia y la cultura. Evarett I. Russ era gran aficionado a la astronomía y su madre Bertha Russ escribió también a la sombra antes de que naciera la propia Joanna. Por ejemplo, el 11 de abril de 1972, Bertha le explica a Joanna la actividad cultural y las actividades literarias y culturales en las que interviene: “We’re continuing with our discussion of the Greening of America-and talk and fight so much that were not even up to Consciousness III”. En la misma carta, Bertha complace a su hija con un comentario feminista a pesar de tener ideas enfrentadas a ese respecto: “I have become much more aware of male condescension after I gave the book review on “The Drifters” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 11 abril, 1972). Respecto a su infancia, no podemos reseñar ningún dato que demuestre una niñez difícil o infeliz dentro o fuera de la casa familiar, a excepción, eso sí, del evidente sentimiento de recelo hacia su madre por alimentar la estructura patriarcal.

En otra carta, Bertha le escribe a su hija exponiendo que no entiende la postura feminista radical de Joanna y la acusa de comportarse igual: “What bothers me about your feminist stand is that it seems to me you are making the same assumption men do-“all women are women are the same”-all men are men are the same” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 4 de marzo, 1972).

La alta capacidad intelectual de la autora unido a la educación de sus padres fueron elementos que le servirían para brillar a una edad temprana hasta el punto de saltar varios cursos y comenzar la educación secundaria cuando solo tenía trece años. En palabras de la misma autora: “First of all, I loved SF when I discovered it—I was about thirteen at the time. I read everything I could get my hands on—books, magazines, everything” (McCaffery 1990: 191).

Sin dejar la niñez, la propia autora sitúa en esta época la raíz de su condición sexual, otro de los temas clave para interpretar su obra. En la misma entrevista a McCaffery, Joanna hace referencia a su propia juventud, y al hecho de que desde muy pequeña sentía inclinaciones homosexuales, incluso hasta el punto de describirse a sí misma como una “baby lesbian”. Este rasgo se ve reflejado en sus obras a través del sentimiento de enfado, infelicidad, inconformismo e inseguridad de las niñas protagonistas, quienes en muchas ocasiones se refugian en relaciones homosexuales:

“In terms of my youth, I owed much of my sense of alienation and unhappiness to being a baby lesbian. I also know that a lot of it had to do with being a baby intellectual, bookish. These qualities were guaranteed to make any kid feel out of place in America, but specially a girl growing up in the 50’s” (McCaffery 1990: 198)

En sus primeros años no muestra ningún escepticismo hacia la ciencia, aunque sí en algún momento a las creencias populares mediocres de ésta. La carencia de escepticismo hacia la ciencia tiene que ver con el hecho de que su padre sentía verdadera fascinación por lo científico, y fue educada en el seno de una familia con amplios conocimientos de ciencia popular. La propia Russ recuerda su infancia y cómo le atraía jugar en casa con sus padres a representar los movimientos de los astros y el papel que jugaba cada uno de ellos: su madre era la Tierra, su padre el Sol y ella la Luna, a lo que añade en tono cariñoso y sarcástico a la vez, “-which maybe symptomatic who was who

in the family” (McCaffery 1990: 203). La afición de su padre a la ciencia le llevó incluso a construir su propio telescopio de doce pulgadas para poder ver las lunas de Júpiter y los anillos de Saturno. Para una niña como Joanna Russ, “This was absolutely wonderful, superduper, marvelous stuff to a wide-eyed kid like me. I was totally caught up in the wonder of it all” (McCaffery 1990: 203).

Aun así, en nuestra opinión, el interés de la autora hacia la ciencia era más estético y perfeccionista, mostrando por un lado frialdad e imparcialidad hacia las creencias científicas y por otro su predilección y admiración por el cosmos y la naturaleza, donde todo encaja a la perfección: “Mainly I was interested in the science in a detached, aesthetic way—the Sfi-ish sense of wonder and marvel that still guides my response to science” (1990: 199). Es este sentimiento de atracción hacia lo natural y lo estético, tal como el crecimiento de las plantas o los cambios de los planetas, lo que escritores del género de ficción y de CF manifiestan, y que Russ representa de forma muy relevante. Sin embargo, la predilección de Russ por la ciencia nada tiene que ver con la idea de encontrar sentido a la vida mediante ninguna explicación o justificación científica y/o existencialista. Su admiración por la naturaleza y el cosmos está relacionada con el término de CF que lo define, *sensawunda*. Esta expresión significa “sense of wonder”, sentimiento de la maravilla, y hace referencia a la admiración y pavor que siente el lector de CF ante una creación maravillosa y extraordinaria. Como analizaremos en el Capítulo IV, este concepto de admiración al cosmos y la naturaleza se convierte en un elemento relevante para las protagonistas que crea Joanna Russ en las obras de ciencia ficción y de fantasía. Para ella la belleza hacia la naturaleza es un aspecto fundamental en sus obras, como ella misma afirma,

“I’ve never lost the feeling of transcendental beauty and awe that attached itself to the physical world. Lucretius has a line in *De Rerum Naturae* that says

something about how everything in nature fits together and gives a joy beyond expression.” (McCaffery 1990: 203)

Bertha Zimmer, su madre, describe con profusión de detalles el patrón de la vida “patriarcal” que vivió en la casa de sus padres, los Zimmer. En enero de 1972, Bertha escribe a su hija Joanna sobre los momentos de miedo que vivió durante su infancia en casa. Bertha Zimmer, la segunda de tres hermanos, vivió en una familia de carácter puramente matriarcal. Como la madre de Joanna Russ explica a ésta en una carta, Grandma Zimmer, su madre, tenía el papel dominante. Aunque Grandma era una mujer fuerte, estaba frustrada por un marido fracasado socialmente. En esa carta, Bertha le relata a Joanna la situación que había vivido en su casa durante su infancia, y el miedo que sentía cuando veía a su madre liberar su “frustración” hacia sus hijos, sentimiento provocado por vivir con un marido débil, inútil y abatido:

“I’ve told you about Grandma Zimmer who once smashed a glass when she got angry and ran after Leon with a hoomstick), I was petrified, that the poor woman was expressing her frustration at an unhappy sex life – at a husband who was charming but could never making a living—was something I did not understand as a child”. (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 25 de enero, 1972)

Bertha Zimmer, nombre de soltera de Bertha Russ, cuenta a su hija el miedo que sentía ante situaciones agresivas de su madre cuando vivía en casa con sus hermanos, razón por la que no había querido repetir en su propia familia, ni como esposa ni como madre, las mismas escenas justificando a su hija el apoyo y ensalzamiento que siempre ha proporcionado a Evarett Russ como marido y padre.

En definitiva, la infancia de Joanna Russ bebe de dos estructuras familiares diferentes, aspecto fundamental éste a la hora de diseñar los constructos familiares y establecer las relaciones filiales entre sus personajes posteriormente. Por un lado, el matriarcado que Joanna trata de dibujar en la heroína de sus obras que, frustrada por un

padre o marido opresor, domina su propio espacio. Este lugar dominante lo ocupa la abuela materna, y que Bertha Zimmer describe en los términos siguientes: “Grandma Zimmer was the dominating factor in my childhood – keeping down a rebellious husband – denigrating him” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 25 de enero, 1972: 2). Y por otro, el patriarcado que Russ vivió con sus padres en su propia casa, y que construye su madre para no reproducir en su propia casa lo que vivió en su infancia: “So when I married I decided I would build up my husband’s ego-have a perfect marriage with no bickering etc etc” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 25 de enero, 1972: 3).

Dentro de la misma carta vemos cómo madre e hija discrepan notablemente en torno a la estructura familiar. La madre justifica a Evarett Russ por ser un marido fracasado y poco afortunado en la vida a quien ensalza para llegar a construir su patriarcado. También expresa desacuerdo con las ideas de Joanna y lamenta que critique la familia tradicional y que se manifieste radicalmente en contra del núcleo familiar más convencional,

“Perhaps if you could see men as individuals and not as typical men – first as funny pompous, cruel, gentle, considerate, guilt ridden, success ridden, silly, stupid compassionate, etc, etc you would have even more success in fighting the good fight that must be fought.” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 4 de marzo, 1972: 2)

Como resultado de nuestra investigación podemos afirmar que la obra de Joanna Russ se nutre de estas circunstancias relatadas durante este capítulo. Unas circunstancias vitales que se reflejarán en su literatura como, por ejemplo, la madre sumisa que obedece y complace al hombre y no tiene un papel protagonista; y en donde el padre, cuando aparece en sus obras, es criticado y mofado por su papel dominante y causante de las desdichas de las mujeres. En las obras de Russ también encontramos matrimonios divididos por su diferente concepción de la vida o maridos confortables en su jerarquía y

asumida monotonía, como analizamos en el Capítulo IV dentro del epígrafe del hogar y espacio interior.

Dentro de estas fuentes epistolares relacionadas con la familia de la autora, debemos destacar las relaciones filiales con sus padres y los rasgos que dan más sentido a su obra. Estas cartas a las que nos referimos revelan la distancia que Russ pone entre ella y su madre, a pesar de compartir la destreza en la escritura. Las cartas de su madre en 1972, cuando Russ ya no vivía en la casa familiar, revelan el desacuerdo y la falta de entendimiento entre las dos que tiene su raíz en la adolescencia:

“What I don’t understand is what you mean by condescension. Here you are earning a good living, doing what you want how could anyone condescend to you? I mean personally of course—or are you speaking of condescension to you because you are a female? In what way, could 2-19 years old condescend?” (Carta de Bertha Zimmer a Joanna Russ, 4 de marzo, 1972)

La influencia de su ascendencia y de los conocimientos de cultura judía pasa de manera generalizada desapercibida para la inmensa mayoría de la crítica. Para nosotros, al contrario, es un punto esencial que se demuestra en sus obras a través de las descripciones de sus personajes, sus costumbres, cultura y estructura familiar y que ha ido creciendo en importancia según avanzaba la investigación. En la obra *The Two of Them* (1978), Russ refleja los vínculos existentes entre padre e hija a través de las dos protagonistas adolescentes, Irene Waskiewicz y Zubeydeh. Como adelanto a lo que estudiamos en el Capítulo IV, Irene vive en la América de los años cincuenta en una familia tradicional, aparentemente “ejemplar”. Ésta, atraída por un hombre mayor que ella, abandona su familia para irse con él. Irene se transforma en el agente trans-temporal, Irenee, una de las dos heroínas del relato. Por otro lado, Zubeydeh la otra adolescente, es víctima y protegida del padre opresor, quien quiere evitar que su hija sea el vivo reflejo de la madre desequilibrada tratada con narcóticos y mal modelo para la hija.

Para nosotros, la identidad y sus raíces son el eje de algunas de sus obras ya publicadas en torno a 1970. Russ ya había escrito, y en algunos casos publicado, relatos cortos de CF feministas como “The Second Inquisition” (1970) y “When It Changed” (1972), así como sus dos primeras novelas *Picnic on Paradise* (1968) and *And Chaos Died* (1970). En “The Second Inquisition”, Russ retoma la educación de la niña para inculcar en ella los modos condescendientes de comportamiento, rescatándola una vez más de los límites opresores del patriarcado. En este relato, autora y narradora se funden en una sola voz para narrar como otra mujer, enmascarada en heroína quien teletransportada desde el futuro viene a ‘rescatar’ a la adolescente de unos padres y una vida opresora, para vivir una aventura libre de ataduras. En este último relato de la colección *The Adventures of Alyx* (1983), en palabras de Mendleson, “[...] is cast in the form of a familiar type, in this case the variation on the time-travel tale that features mysterious visitors to an almost idyllic domestic setting” (2009: 15). Este visitante misterioso, al igual que en “When It Changed” y *The Female Man*, es una mujer fuerte y masculina que ha viajado desde el futuro para vivir cerca de una adolescente en quien despierta gran admiración.

En “When It Changed” el núcleo familiar es muy diferente, ya que no da cabida al protagonista masculino y la mujer es protagonista absoluta. El *espacio* femenino empieza a tomar forma a través de una sociedad autosuficiente compuesta solo de mujeres. Es aquel que la escritora crea enmascarado en los mundos utópicos, para ocultarse y encontrar refugio frente a la opresión del patriarcado. Janet, es la protagonista y heroína de este relato y también de la novela *The Female Man* (1975) quien vive junto con su mujer e hijas, sin la presencia del padre sinónimo de atadura y desequilibrio.

Más adelante en este estudio analizaremos con profundidad otro de los aspectos importantes en la obra de la autora, la sexualidad, que como elemento inseparable de las

luchas feministas y reivindicativas del contexto social de los setenta, es un componente esencial que se refleja consecuentemente en la literatura. Pero, por el momento, lo circunscribiremos a su etapa vital para indicar que en el caso de Joanna Russ, la sexualidad significa apertura a la homosexualidad y su reivindicación. En su segunda novela, *And Chaos Died* (1970) Russ presenta un personaje masculino homosexual, el cual es “a quietly despairing modern man with a nearly psychotic desire to merge with the universe as a response to “the meaninglessness and homogeneity of everyday life” (Delaney citado en Mendleson 2009: 235).

A la edad de trece años Russ empezó a leer relatos de CF y de terror en revistas y libros. Aquellos relatos de CF fueron su inspiración y aportaron mayor libertad creativa cuando empezó a escribir a una edad temprana (McCaffery 1990). Russ comenzó a escribir desde muy joven, y como ella misma afirma en la entrevista dirigida por Samuel Delaney en 2001, leer autores de CF como Heinlein (1907-1988) o Clarke (1917-2008) le influyó considerablemente. En contraste con estos autores,] Russ confiesa haberse visto influenciada por la serie *Buffy the Vampire* (estrenada el 10 de marzo 1997 y transmitida hasta el 20 de mayo de 2003) debido al tratamiento divertido de los personajes. En particular, habla sobre el personaje femenino Anya, quien además de ser un demonio vengador que se dedica a conceder deseos a las mujeres desdichadas, está aprendiendo a ser humana; y que, además de conseguirlo, es americana y capitalista. Son estos aspectos los que la autora enfatiza en sus novelas. En *The Female Man*, estos rasgos los personifica y caricaturiza en personajes como Jeannine, prototipo de mujer de veintinueve años educada para casarse y tener hijos en la familia media americana, y en Jael, el personaje asesino más perverso de *The Female Man* y que representa el radicalismo y la ira de la autora, como veremos con más detenimiento en el análisis de esta obra en el Capítulo IV.

Para Russ la adolescencia fue el momento en el que ella descubrió el género de la CF, y de ahí que su vida está dedicada a la lectura de todo tipo de CF y de obras de terror. A la corta edad de quince años, en 1953, se convirtió en finalista al premio *Westinghouse Science Talent Search*²¹ presentando el proyecto titulado “Growth of Certain Fungi under Colored Light and in Darkness”: “[...] (there were four of us “girls” out of twenty-odd finalists, all wearing the nylon net evening gowns of the period that scratched, made you sweat, and didn’t turn when you did)” (Russ 1998: xv).

Poco después, Joanna comenzó la vida universitaria al graduarse de la escuela secundaria a la edad de quince años momento en que ingresó en Cornell University. La autora confiesa lo difícil que fue para ella adaptarse y socializar con estas palabras:

“I skipped three grades in elementary school and got into high school when I was twelve, which is much too young to cope, to socialize. The other kids didn’t know what to do with me. I was too young when I got to college as well.” (McCaffery 1990: 198-199)

La autora fue muy crítica con la formación recibida en Cornell destacando la buena formación que recibió en literatura a nivel técnico, pero incidiendo en la perspectiva masculina de esa educación: “In college I got a very good education in literature –at least from a technical standpoint- but it was completely male-oriented (there wasn’t a single woman permanently in Cornell’s English Department at the time)” (1990: 190). Esta formación literaria fue enriquecida, entre otras consideraciones, por contar con el escritor Vladimir Nabokov como profesor. Esto le motivó para seguir adelante con su formación en humanidades, sin olvidar su incursión en las ciencias impulsada por su padre.

²¹ Concurso organizado por *Westinghouse Electric Corporation* y *Society for Science & Public* relacionado con temas científicos.

Para reforzar su condición sexual, durante sus años de docente en Cornell University, Jane Gallop relata una anécdota en torno a la escritora. En su obra *Feminist Accused of Sexual Harassment* (1997), Gallop describe cómo una profesora, quien por los rasgos resultó ser Joanna Russ, entra en compañía de una alumna a una reunión exclusiva para mujeres: “I thought the two of them were the hottest thing I had ever seen, I profoundly admired the professor; I found the senior girl beautiful and sophisticated” (Delaney 2004: 503). La sexualidad, y en especial la homosexualidad en un tema recurrente y, que, como Gallop describe, Joanna no se preocupaba por ocultar, sino incluso de exhibir en su entorno. Este dato biográfico se convierte en un aspecto obsesivo, reivindicativo y muy significativo para entender su obra.

Todas las lecturas de su adolescencia más la unión de estas dos ramas, la humanística y científica, la incentivó para adentrarse en el género literario de CF. Cuando en 1957 Russ terminó sus estudios de literatura en Cornell University, comenzó un Máster en la School of Drama de Yale University, en donde, tres años más tarde, obtendría su M.F.A (Master of Fine Arts)²² en Teatro, Drama y Literatura.

A la edad de veintidos años, en septiembre de 1959, publicó su primer relato “Nor Custom Stale” en la revista de CF y fantasía, *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Con todo bagaje explicado en páginas anteriores, cuando Russ comienza a escribir lo hace a través de la CF en busca de esa ansiada libertad creativa sin estar sujeta a otros espacios preconcebidos que no sean los que dictan las obras de CF de buena calidad, a lo que se refiere aludiendo a Fritz Leiber (1910-1992), Robert Bloch (1917-1994) o Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). A partir de ese momento, y en concreto en los sesenta, Joanna empezó a escribir historias de CF de forma continuada.

²² La Biblioteca Universitaria de Bowling Green State University 20 ago. 2016: https://lib.bgsu.edu/finding_aids/items/show/1709

En la introducción a su libro de ensayos, *What are we fighting for? Sex, race, class, and the future of feminism* (1998), Russ habla en primera persona del porqué de leer y escribir CF. Su justificación radica en que la probabilidad de que existan otros seres vivos más evolucionados ayuda a ir en contra de lo establecido socialmente para la mujer:

“[...] which probability sometimes gave me comfort in the midst of the combined horrors of adolescence and the ghastliness of growing up to the tune of “Love and marriage / Go together like a horse and carriage”, illegal abortion, and all the viciousness we endured because we were young.” (Russ 1998: xv)

Cuando Russ empezó a escribir, se encontró en un entorno literario predominantemente masculino, y fue entonces cuando comenzó a prestar atención y a preocuparse por las diferencias que existían en los temas sobre los que escribían los hombres escritores y los que ella misma abordaba o pretendía abordar. En la entrevista que mantiene con Larry McCaffery, argumenta que el realismo escrito por mujeres se ha malentendido e infravalorado por lectores guiados por un realismo que es “phallogcentrically oriented” (McCaffery 1990: 177):

“What is needed in feminist fiction, she insists, is for female authors to create narrative strategies and develop patterns of heroic action that are appropriate to feminine experience, rather than merely to recycle male models.” (177)

A pesar de reconocer posteriormente su homosexualidad, se casó con Albert Amateau en 1963, de quien se divorció cuatro años más tarde, en 1967, recuperando su nombre de soltera para dejar de ser Mrs Joanna Albert Amateau. De Albert, poco o nada se conoce. En las cartas a las que hemos accedido y de quién se señalaba que existía correspondencia, solo se cuenta con una nota y un dibujo algo infantil de la cara de un hombre y una postal que éste le envía a Joanna Russ desde San Francisco el 27 de diciembre de 1968. En ella Albert simplemente describe la ciudad brevemente y felicita

a Joanna el año nuevo. Ambos documentos no representan un gran interés biográfico, sin embargo, son representativos de la poca importancia que Albert tuvo en su vida.

Russ refleja el episodio de su divorcio en *On Strike Against God* (1980). Aunque no sea el eje narrativo de la novela, la autora deja constancia de la vivencia que realiza con tintes homosexuales y con los problemas de depresión que sufrió durante toda su vida. Clasificar esta novela no es tarea fácil. En los archivos de la Universidad de Oregón aparece clasificada como “Non-genre”. Nosotros, como resultado de esta investigación, podemos confirmar sus raíces biográficas.

Russ compaginó su actividad literaria con la de docente. En 1972, Joanna Russ fue Profesor Ayudante a Cátedra en Queensborough Community College en New York. Estos momentos fueron de gran importancia para Russ a nivel personal y, especialmente, a nivel profesional. En estos años publicó diferentes relatos de CF con éxito de crítica. La más reseñable muestra de estos años es la publicación de su *novelette* “Poor Man, Beggar Man” (1971) por la que fue nominada por primera vez al premio Nebula²³, que posteriormente conseguiría en 1974 por otro relato de la época “When It Changed” (1972). Este reconocimiento no fue el único ya que como docente en la cátedra de inglés ese mismo año recibió el National Endowment for the Humanities Fellowship.²⁴

Ya hemos mencionado en líneas anteriores que uno de los temas más importantes que destaca en toda su producción literaria es la sexualidad, y en particular la homosexualidad. Alrededor de 1969 Russ dio a conocer su homosexualidad. Este aspecto personal y biográfico queda en evidencia en su literatura, en particular en *On Strike*

²³ El premio *Nebula Award*, es un reconocimiento a nivel internacional que concede desde 1965 la Asociación de escritores de CF y fantasía de Estados Unidos (SFWA, *Science Fiction and Fantasy Writers of America*) a escritores de ciencia y fantasía de todo el mundo.

²⁴ Beca de investigación de gran valor para estudiosos e investigadores dentro del ámbito de las humanidades.

Against God (1980). En esta obra, Russ refleja abiertamente su condición sexual dedicándole la mayor parte de la narración convirtiéndolo en el corazón de la obra.

La relación de Russ con Marylin Hacker domina la vida de la autora en 1976. Una relación que supuso su recién estrenada apertura a las relaciones con otras mujeres y debido a su inexperiencia e inseguridad, Russ le explica por qué decide romper y se disculpa del comportamiento inadmisibile hacia Marylin. Como Russ escribe en 1977 a la propia Hacker:

“A year ago I was almost totally inexperienced, didn’t even know how much until I began to move away from it this spring. I was in a situation of total isolation and great desperateness, you know, about Becoming a Lesbian and making it real and making it work. That got confused with wanting and needing love, which was true enough. And something, I think, surfaced from my adolescence about love was or ought to be with women, something utterly romantic, cut off from real life, glamorous, unreal. So I fell in love with love, I suppose, or the idea of having a relationship.” (Carta de Joanna Russ a Marilyn Hacker, 20 de octubre, 1977)

La homosexualidad de Joanna Russ fue un impedimento para tener más aceptación en un entorno literario relacionado con el hombre, aunque no es un hecho aislado. Al igual que en sus obras, en la carta anterior retomamos a las puertas de los años ochenta cómo Russ enfatiza y culpa una vez más a la adolescencia por ser una etapa confusa y complicada para la educación de una niña, y en donde se forja una gran parte de la personalidad de la mujer. Russ cree en el amor romántico idealizándolo en una relación con otra mujer. En ningún caso, Russ culpa a Hacker de su desencanto ante la relación, sino a ella misma, ante una situación demasiado real y muy diferente para una Russ inmadura. La sexualidad que describe Russ en sus obras se apoya en generar espacios donde dar cabida a otras opciones que eclipsen la heterosexualidad como una opción para la mujer. En este sentido, y como Cortiel afirma, “[p]articularly lesbian sexuality provides a space in which woman’s body is freed from male proprietorship and the debasing meaning attached to her by patriarchal discourse” (1999: 10).

La marcada sexualidad que manifiesta en sus obras reafirma la apología de la homosexualidad por encima de la heterosexualidad a la que se ve obligada la mujer en los marcos patriarcales con el fin de procrear: “I suspect part of my “problem”, if you want to call it that, is the feminist political orientation in my books—and the lesbian overtones haven’t helped, either” (1990: 194). Este aspecto de la procreación se convierte en un aspecto determinante en un buen número de obras de la autora donde incluso sociedades futuristas deciden su devenir exclusivamente enfocadas a la procreación.

Por otro lado, para su aceptación en la esfera literaria y lograr publicar sus obras de CF tampoco le ayudó su forma de pensar, el estilo intrincado y complejo de su narrativa y el radicalismo que vuelca en el tratamiento de sus pensamientos feministas. Estos factores promovían hostilidad entre los editores, y con mayor fuerza la exclusión de personajes masculinos de sus relatos, o en su defecto, el tratamiento perjudicial que Russ dedica al género masculino. Estos hechos, según ella misma reconoce, afectaron su carrera. El 30 de Julio de 1985 en relación con la revisión de la obra *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts*, Russ reconoce que el ensayo llamado “Pornography by Women for Women with Love”, “was written in the heat of the feminist anti-pornography/antipornography debate and therefore does much less justice to the phenomenon it describes, “K/S” (Carta de Joanna Russ a editores, 30 de julio, 1985). En la misma carta, Russ explica que el fenómeno al que se refiere hace referencia a la relación homosexual que procede de la serie Star Trek entre Kirk y Spock, muy conocida entre los fans de la literatura de CF: “K/S writing, in contrast to general Trek writing assumes that Kirk and Spock are lovers (or will become lovers in the course of the story” (Carta de Joanna Russ a editores, 30 de julio, 1985). Y finalmente como Russ termina diciendo, “I have found K/S moving, exciting, and important for writing “in Female” (Carta de Joanna Russ a editors, 30 de julio, 1985).

Otro de los inconvenientes con los que se encontró inicialmente para publicar sus obras fue la complejidad de su narrativa, provocando cierta reticencia por la gran dificultad que éstos encontraban para entender sus relatos y novelas. Sus escritos buscan la ambigüedad y navegan confortables en la confusión espacial, temporal, lineal y temática. Ante este hecho Russ tampoco muestra asombro, y sin ser ajena, la autora reconoce utilizar un estilo narrativo lejos de la literatura épica y cercana al lirismo que también se criticó en Virginia Woolf, cuyo modo narrativo carece de argumento. Según Russ:

“[...] the narrative mode... (what Aristotle called “epic”) concerns itself with events connected by the chronological order in which they occur and the dramatic mode with voluntary human actions which are connected both by chronology and accusation.” (Russ 1995: 87)

Este modo narrativo que denomina *lyric mode* consiste en organizar elementos aislados en torno a un centro emocional. Sin embargo, este le llevó a recibir reproches, críticas y negativas de editores. La publicación de *The Female Man*, por ejemplo, no fue inmediata debido precisamente a la complejidad narrativa de la novela junto con el género marcadamente feminista que manifiesta. Russ recibió diversas negativas para su publicación apelando básicamente a la dificultad de la obra. El editor, en esta ocasión, le confesó no entender el libro, y en tono sarcástico y airado ésta le escribió: “—“All right, I’ll explain it to you!” (McCaffery 1990: 195). Russ es arriesgada en su pensamiento y en su crítica literaria entre otras consideraciones, pero independientemente de estas opiniones, su labor como crítica obtuvo mucho reconocimiento entre los entornos académicos literarios y universitarios. Sin embargo, a pesar de que Russ no llegó a ser *best-seller*, fue mejor valorada por los críticos académicos que por sus lectores (Roberts 2000).

En efecto, el estilo narrativo complejo y carente de línea argumental en muchas

ocasiones, abundante en estructuras entrecortadas y con gran riqueza de vocabulario, han dificultado la difusión y comercialización de sus obras. Estos rasgos de estilo literario, unido a un género especializado como la CF, excluyen al lector ocasional de CF y exigen un lector interesado o familiarizado con el contexto social y con la perspectiva feminista. De ahí, que los editores en muchas ocasiones le llegaran a confesar a la propia escritora que no entendían sus libros, y que no aceptaban sus escritos por ser demasiado extraños. No obstante, como Russ afirma, sus libros vieron la luz y fueron comercializados, bajo el amparo de ciertos editores: “Eventually, this weird book would find a Publisher, it would be praised to the skies by reviewers—and the reviews would prompt new letters saying: “Send us your next book, we thought your last one was wonderful” (McCaffery 1990: 195).

La década más prolífica de Joanna Russ fue la década de los setenta, destacando por la producción de ficción y básicamente de ciencia ficción y fantasía. Los relatos “The Second Inquisition” (1970), “When It changed” (1972) y la colección *The Adventures of Alyx* (1976) dan comienzo a una carrera literaria que será reconocida en un entorno académico muy reducido y en los círculos de pensamiento feminista. Su literatura especializada va dirigida a un público muy concreto y, como Russ reconoce, su forma de pensar no facilitó su difusión. Sin embargo, los círculos coetáneos de escritoras, y en menor medida, escritores, dan reconocimiento a su mérito como crítica feminista y escritora de CF.

La creencia de que el relato corto “When it Changed” es la antesala o continuación de *The Female Man* es engañosa. Joanna escribió el relato unas semanas después de la celebración de un coloquio en un receso académico en la época en que comenzó a dar clases en Cornell University, hacia 1969, publicándolo más tarde en 1972. Como

resultado del éxito que obtuvo después de dicho coloquio, allegados, alumnos y compañeros le pidieron que escribiera una novela basada en la misma historia del relato:

“Kate Millett was there, Betty Friedan and a lot of other people whose names I’ve sadly forgotten—and suddenly the whole place seemed to explode. A few weeks after that colloquium I wrote “When It Changed,” and people started coming up to me saying, “Why don’t you write a novel based on what you’ve set up there? A few months after that the book started taking shape.” (1990: 201)

A pesar de que para escribir la novela *The Female Man* Russ utilizó los mismos nombres que en el relato corto, el mundo reflejado en ésta es muy diferente al que había sugerido brevemente en la historia corta que tanta admiración había recibido: “That was certainly one book I discovered as I wrote it”—I had no idea of what was going to happen next. It seemed to start making itself, finding its own structure, weaving different things in and out” (1990: 201). Sin embargo, lo que sí supo desde el principio al escribir *The Female Man*, era que la estructura tendría diferentes hilos argumentales, cuatro personajes y sus situaciones respectivas. Se trata de una estructura de varios argumentos muy antigua y frecuente en CF utilizada por primera vez por Alfred Elton Van Vogt (1912-2000)²⁵. Dicha organización o estructura se desarrolla a partir de la idea de que el mundo es una posibilidad infinita y muy útil para expresar la noción de potencialidad, diferencia y cambio.

Por otro lado, descubrimos cómo estas esferas literarias y académicas se convierten también en entornos cerrados de profesionales y de relaciones afectivas como con otras escritoras también reconocidas en el género feminista y de CF, como Marilyn Hacker, Suzy Charnas, James Tiptree, Jr. y Susan Koppelman, entre las figuras más

²⁵ Autor del relato corto “The Black Destroyer” publicada en julio de 1939 en la revista *Astounding Science Fiction*, y considerada como el inicio de la *Golden Age* del género de CF y pertenece a la serie *The Voyage of the Space Beagle*, en donde se presenta una nave espacial que naufraga y cuya tripulación está compuesta solo de hombres en misión científica. Tema que Russ aborda en *We Who Are About To* (1977) y *And Chaos Died* (1970).

destacables. Con Suzy McKee Charnas, al igual que con Alice Sheldon, mantuvo una buena amistad por motivos e intereses literarios y que se evidencian en la correspondencia que mantuvieron con Joanna Russ y a la que hemos tenido acceso. En una carta del 10 de febrero de 1974, Charnas felicita a Russ por su obra *The Female Man*, y así se lo transmite: “Congrats on THE FEMALE MAN -- ...if it’s gone through, which I hope it has. The more thinking-on-paper gets done, the faster we cut through the nonsense that muzzifies out thinking. I hope.” Por otro lado, como vemos más adelante, Charnas en esta misma carta, dedica a Russ unas palabras en torno a la salud de ésta, deseándole su mejora: “Hope you are better by the time you get this, and that the Doctor was of some use to you.”

La correspondencia de Charnas a Russ evidencia la ayuda que está recibiendo de Joanna para desarrollar la narración de su obra *The Vampire Tapestry* (1980). Las fases de su libro quedan constatadas en esta correspondencia entre las dos amigas, y cómo Charnas confía en los consejos de Russ, de quién tiene una alta consideración como narradora y amiga. Queda confirmada igualmente la convalecencia de Russ, sus dolencias y operación.

En otra de las cartas que Charnas escribe a Russ con fecha 1 de junio de 1976, alude a sus deseos de que se recupere. Es indudable la relevancia que concede Russ al sufrimiento, al dolor por uno mismo y al dolor por los demás, así como a las enfermedades, que siempre alude a ellas, por mínima que sea, demostrando la influencia de su identidad judía una vez más: “Hope your teeth are feeling better, and that the rain has stopped, preferably (the rain, not the toothache) to come on down here where we could use it”.

En las despedidas de las cartas, encontramos referencias a los problemas que Russ sufre y que transmite a sus allegados. En otra de las numerosas cartas en las que Charnas

envía a su amiga sobre encuentros feministas y aspectos relacionados con publicaciones, problemas con el trabajo y jornadas feministas, recomendaciones y consejos sobre lecturas de publicaciones nuevas, volvemos a ver que a Charnas no se le olvida desearle la recuperación a su amiga: “Hope your cramps are better and your work is flying” (Carta de Charnas a Russ 4 de noviembre de 1976). Otras alusiones a la salud de Russ llaman la atención y justifican su debilidad y su desasosiego ante las enfermedades: “Sorry you’re off your feet (still, I guess is more accurate) (Carta de Suzy Charnas a Joanna Russ, 15 de diciembre 1976); “I’m sorry you’re having health troubles again—but delighted to hear that you got a break to go down to San Francisco... I trust that your rare blood disease turns out to be nothing of the sort (I had a bout with gout myself some time back, arising from an effort.” (Carta de Charnas a Russ, 2 de abril, 1978); “Not peep out of you in ages—I suppose this means trouble with your back still, keeping you away from the typewriter. Hope it eases up soon” (Carta de Suzy Charnas a Joanna Russ, 29 de mayo, 1978).

Junto con *The Female Man* (1975), también pertenecen a esta misma época definida por los movimientos radicales y la agitación literaria feminista, sus novelas *And Chaos Died* (1970), *We Who are About To* (1977), *The Two of Them* (1978) y *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978). No es casualidad que hagamos referencia a esta época en reiteradas ocasiones a lo largo de nuestra investigación, ya que se trata del momento más álgido de la autora, en donde su estilo radical es manifiesta en relación con la segregación sexual en espacios cerrados. De estas obras cabe mencionar la última novela de esta época, *The Two of Them* (1978) por la habilidad en fusionar y dejar visible su gusto por entremezclar diferentes culturas y tradiciones, dentro de un relato de CF que no ha recibido críticas favorables en el género. Sin embargo, es un ejemplo de los

conocimientos que la escritora tenía de las tradiciones judías y árabes, que combina con gran maestría.

Con la publicación en 1970 de su segunda novela *And Chaos Died*²⁶ y más tarde *We Who are About To* (1977), Russ utiliza la técnica lírica de narrativa *stream of consciousness*. Coincidiendo en el hilo argumental, en la utilización del tema del naufragio y del espacio interior de unos personajes atormentados que llevan a la perspectiva que Nabokov tenía de la literatura y la realidad, el sentimiento del dolor y el miedo se mezclan con lo asombroso de la narrativa de Russ. De Nabokov, Russ también destaca su ingenio y jocosidad, y reconoce lo que éste le influyó en sus obras: “I can agree with what he said about how unhappy living can be and how imagining and thinking can be a refuge. Nabokov always made the point (which some litterateurs seem to forget) that literature is real life.” (McCaffery 1990: 189)

Según Samuel Delany, *We Who Are About to* (1977), como obra de CF es “[...] her most pristine, if not perfect, book” (Mandelo 2011)²⁷. Como se puede apreciar en la ilustración de la portada y contraportada de la publicación, con una extensión de 160 páginas, entre novela y relato, ésta representa un vehículo espacial volando por el espacio y pilotado por un hombre, o mujer. Esta ambigüedad ya es habitual en Russ. Este ser ambiguo de ojos luminosos y color rojo, un planeta a sus espaldas, el destello de un cometa y la estela del vehículo espacial completan la escena cósmica de la ilustración.

Los años ochenta fueron una época de reconocimientos y publicaciones, a pesar de no ser los mejores momentos a nivel personal por los problemas físicos de los que aquejó. En 1984 se trasladó de Colorado a Washington para establecerse en Seattle como profesora universitaria, cubriendo la cátedra de inglés. Carrera profesional que terminó

²⁶ Russ dedica su segunda novela a su profesor en la Cornell University, Vladimir Nabokov y al escritor S.J Perelman.

²⁷ Mandelo, B. Reading Joanna Russ – *We Who Are About To* (1977). 26 dic. 2016: <http://www.tor.com/2011/08/08/reading-joanna-russ-we-who-are-about-to-1977/>

tiempo después con su jubilación. Siguiendo la línea cronológica de vida y obra, en 1983, Russ publicó una de las obras de crítica más ardiente, *How To Suppress Women's Writing*, cuyos ensayos exaltan a la mujer creadora de arte, al menosprecio recibido y a la usurpación de su autoría en muchos casos.

Su carrera como docente fue reducida y densa al igual que su producción literaria. Los problemas de salud que sufrió a finales de los setenta y principios de los ochenta le obligaron a escribir menos literatura de ficción y entre 1981 y 1987, solo escribió una docena de relatos, la mayoría recogidos en su obra *The Hidden Side of the Moon* (1989), para después pasar una década sin casi actividad literaria. Como se evidencia en la conferencia sobre literatura *Readercon* celebrada en julio de 2015, hacia finales de su vida Joanna Russ estuvo en silencio y sin deseos de escribir, hecho ocasionado desgraciadamente por las secuelas de la terapia electro-convulsiva que sufrió unido a los problemas crónicos de espalda.

Los problemas de salud de Joanna tuvieron gran repercusión y su estado anímico giró en torno a ello. Por otro lado, es relevante destacar la sensibilización de sus amigos y del entorno literario que también se hizo eco de sus debilidades anímicas y físicas. Estos estados de ánimo que la escritora demostró, se plasmaron también en su obra, y en su espacio interior agitado. En otra de las cartas que Charnas escribe a Joanna vuelve a interesarse por sus dolencias, e incluso llega a afirmar que su operación se ha anunciado en la revista *Locus*, acallando habladurías de su hipocondría:

“Hurray for sitting up! Hurray for bluff, no-nonsense old surgery (and that’s something I never thought I’d read myself saying). I saw the announcement of your operation in LOCUS—that’ll fix anybody who’s been going around thinking it was all in your head.” (Suzy McKee Charnas, diciembre 13, 1978)

En otra de las cartas que Russ envía a los editores de *Datazine*, se lee que ésta fue víctima a lo largo de vida de depresión endógena crónica. Con gran conmoción, pena y

aflicción ante la descripción que hace Judith Brownles de la enfermedad de M. L. Steve Barnes con motivo de su fallecimiento en 1985 en un accidente de coche, Russ escribe, “[...] that had me crying first, then swearing—and then writing this”. Las palabras de conmemoración a Barnes impactan a Russ porque se ve reflejada en los desequilibrios emocionales de Barnes, y que entiende al leer sobre su estado de ánimo. Joanna conoce bien la enfermedad y escribe extensamente sobre ella para dar a conocer las causas bioquímicas de la misma y lo difícil que resulta salir adelante. Según sus propias palabras:

“I was diagnosed only when chronic physical pain (due to a torn disc in my back) drove my depression to such low levels that after four years of constant pain and disability I started planning how to kill myself. Luckily, I was put into a pain clinic that routinely sent its patients to a psychiatrist to be evaluated for depression. Otherwise I might not be here.” (Joanna Russ. Undated)

Se detiene en proporcionar una extensa gama de estados emocionales, reacciones y remedios, además de indicar que es irremediable y no existe medicación que lo regule. Por otro lado, en la misma carta, también defiende no haber nada malo con el carácter de las personas depresivas, sino que éste se ve afectado por la medicación: “[...] what’s “wrong” is their biochemistry and medication can change that.” Este aspecto relacionado con los medicamentos, y más especialmente en relación con las drogas, está muy relacionado con los personajes de sus obras, y también nos conduce al aspecto de las enfermedades y afecciones por su ascendencia. En este sentido, Russ se recrea constantemente en la utilización de fármacos para paliar dolencias, dormir, olvidar y pasar página de una situación incómoda.

De ahí que sea habitual en sus narraciones introducir enfermedades, el tema del dolor, de intervenciones y operaciones para cambio de sexo que reflejan claramente su sufrimiento tanto físico como psíquico. Entre 1981 y la publicación de *Extraordinary People* en 1984, Russ confirma tener que recurrir a reducir el tiempo dedicado a escribir

o hacerlo de pie. Y, además, atendiendo a su insistencia en describir cómo paliar el dolor, es indudable que el sufrimiento físico y psíquico fue minando su producción literaria y su persona. El uso de drogas inhibidoras de dolor y alusiones a operaciones y muertes son también muy significativas en su producción literaria.

En sus obras, como en *We Who Are About* (1977) Russ aborda la muerte, el destino, el purgatorio incluso el suicidio como es el caso de la heroína solitaria de esta obra. Para la escritora, terminar en el purgatorio o en el infierno para pagar por los pecados es consecuencia de “pensar en solitario”, incluso llegando al suicidio. En la carta a *Datazine* de 1985 habla sobre el suicidio: “I spent the years from fourteen to forty-five struggling against just these things I don’t want anyone else to have to do or to end up taking their own lives simply because living becomes intolerable”. Por un lado, en sus obras también se acoge a la solución del suicidio como solución a la soledad que siente en la cueva la protagonista atormentada de *We Who Are About To*, y que expresa de la siguiente manera:

“An afterlife: that would be nice, I suppose.

No better not.

Time. Time to go. Which way: instant, euphoric, religious, sleep, trancelike—really, nowadays, you’d think one was shopping for couch covers. I think I’ll leave them behind, pity not to get to the real thing at last after all this trouble. I can muster up a jump. I can roll off the Cliff, maybe bump my head, maybe die of thirst; lots of delirium, dirty my pants, interesting stuff, my whole past or something. The natural method.” (Russ 177: 168)

En la revisión biográfica de Joanna Russ es imprescindible dar a conocer los reconocimientos que, aunque no hayan sido muchos en el género de CF, ha recibido por su producción literaria durante una época poco productiva de literatura de ficción, en

1983 recibió el prestigioso premio *Hugo Award*²⁸ por “Souls”.²⁹ No solo éste, sino otros reconocimientos como *Locus Awards*³⁰ y una nominación *Nebula*. Otros relatos, entre los que se incluyen “The Mystery of the Young Gentleman” y sus colecciones *The Zanzibar Cat* (1983) *Extra(ordinary) People* (1984)³¹ and *The Hidden Side of the Moon* (1988), han sido también valorados para recibir el reconocimiento *Locus*. Más tarde en 1988, su labor crítica en el género de CF también fue reconocida con el Pilgrim Award.

En febrero de 2011, Russ sufrió una apoplejía o derrame cerebral después de una hospitalización de dos meses, y el 27 de abril de 2011 fue ingresada para recibir los últimos cuidados en un hospicio, falleciendo a los dos días. En 2013, a título póstumo, también ha recibido el último reconocimiento al ser nominada en la Science Fiction and Fantasy Hall of Fame. Como podemos leer en el obituario publicado el 12 de mayo de 2011 en *The Guardian*: “The radical feminist and academic Joanna Russ, who has died after a stroke aged 74, was a unique, seminal thinker as well as a most entertaining and challenging science-fiction novelist.”³²

El objetivo del presente capítulo era conocer a la escritora desde una perspectiva humana más personal y biográfica en relación con su familia y dar a conocer los elementos que sustentan con gran fuerza los espacios que la autora inunda de vulnerabilidades y límites para la mujer, y que a su vez se sustentan en cuatro pilares básicos: el enfoque feminista radical, la utopía, la CF y la identidad judía. Podemos concluir que Joanna Russ es un exponente primordial en establecer los límites de tiempo

²⁸ *Hugo Awards* o *Science Fiction Achievement Awards* son una serie de reconocimientos que se otorgan a las obras de CF desde 1953 con gran relevancia durante los años 1960 y 1970. Recibe el nombre en honor de Hugo Gernsback, fundador de la primera revista de CF *Amazing Stories*.

²⁹ Edición de 1982 publicada en *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*.

³⁰ *Locus Awards* son unos premios literarios, elegidos por los lectores de la Revista *Locus* que se conceden desde el año 1971 de forma mensual a escritores de novela de CF o fantasía.

³¹ Para la presente tesis utilizaremos la edición publicada por Women’s Press Limited en Great Britain en 1985.

³² Science Fiction. Joanna Russ obituary en *The Guardian*. 3 mar. 2017: <https://www.theguardian.com/books/2011/may/12/joanna-russ-obituary>

y espacio en la mujer escritora, siendo su identidad judía uno de los aspectos que más llaman la atención por ser innovador y dejarse ver en una autora de CF. Esto enriquecido a su vez, por la habilidad y el ingenio narrativo en todo su universo literario de relatos, novelas y obra ensayo crítico. Sin embargo, los relatos de CF se entremezclan con elementos del género fantástico, abarcando de esta manera dos géneros entremezclados para explicar realidades desagradables e injustas relacionadas con el mundo interior de la autora.

3.2 EJES TEMÁTICOS QUE DETERMINAN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOANNA RUSS

Para descifrar los códigos que conforman la literatura de Joanna Russ debemos, antes de entrar a hacer un estudio pormenorizado de sus obras, establecer los cuatro ejes sobre los que pivota su literatura y la presente investigación para el análisis de los espacios. Basándonos en la manifestación literaria para la reinención de espacios y limitaciones, analizamos en primer lugar el género de CF, el cual a pesar de que en nuestra investigación no es el hilo conductor, investigaremos los elementos que lo confortan, para el análisis de la obra de la autora y su función para la creación de espacios de la mujer. En segundo lugar, el concepto de *disguise* particularmente argumentado y desarrollado por la autora en su obra crítica y en la obra de CF y de fantasía. En tercer lugar, abordamos la creación de mundos alternativos y míticos representados básicamente por *Kittatiny: A Tale of Magic*, y la representación de su pensamiento utópico y su representación en utopías/distopías de CF. Y en cuarto y último lugar, analizamos el tema de la identidad judía de la autora no relevante para el mundo académico, pero esencial para nuestro estudio para examinar el patriarcado y matriarcado diseñados a partir de sus pensamientos feministas y de su propia experiencia y vida personal.

Después de revisar la biografía de la escritora americana pasamos a presentar en el siguiente epígrafe diferentes temas conceptuales que nos llevan a desentrañar la obra de Joanna Russ, vinculada al tema principal de nuestra investigación en torno a la construcción de espacios de incertidumbre para la mujer en la literatura feminista de ciencia ficción y fantasía.

3.2.1 Creación de espacios de incertidumbre: manifestación literaria de la mujer escritora

Uno de los aspectos centrales de nuestra investigación es descubrir y analizar los espacios de vulnerabilidad y de confinamiento creados por la mujer a través de la CF, la utopía y la fantasía y que tienen una repercusión directa en los estudios sobre la mujer en el siglo XXI. La mujer sigue creando esos espacios de protección, y nos referimos no solo al campo de la literatura sino al ámbito creativo en general. Fuera del ámbito meramente literario, como ya se mencionó al inicio del presente estudio, los trabajos de Susana Torre (1944-)³³ en arquitectura, Louise Bourgeois (1911-2010) en escultura y Lalla Essaydi (1956) en fotografía dan solidez a la apreciación. Todas ellas y sus obras evidencian que estas mujeres son protagonistas de su obra, su vida y creadoras de su propio espacio. Este es el punto central de nuestra investigación y en el que convergen y del que parten todas las partes de la misma. En esta línea y en relación con las manifestaciones de las mujeres en las artes, en la siguiente sección analizamos el concepto de espacio en unión con el ser y el estar y cómo se manifiestan en la literatura de CF y fantasía. Veremos que en ningún momento el hecho de ocultarse es intencionado, ni tampoco encubrirse detrás de la máscara de los personajes. Sin embargo, el mimetismo con el espacio del que Russ se vale para sus personajes y para ella misma, y la desfragmentación de la identidad de la autora nos lleva a analizar el espacio de confinamiento y de incertidumbre.

Richard Sennet en su libro *Flesh and Stone* (1996) habla sobre cómo las mujeres ya fueron relegadas a espacios domésticos en la Antigua Grecia y describe el “espacio” como el eterno compañero en lo que al cuerpo se refiere. Según Sennet, las mujeres “[...]”

³³ La arquitecta Susana Torre ha dedicado gran parte de su vida a teorizar la relación de los edificios con sus contextos físicos y culturales, y la forma en la que el feminismo aborda la identidad cultural y regional sirviéndose de la forma y la función arquitectónica.

were usually confined to the interiors of houses, as though the lightless interior more suited their physiology than did the open spaces of the sun” (1996: 34).

En dicha época, encontramos que los espacios estaban diferenciados y separados por géneros: la esfera del *ágora* para el hombre, y la privada *oikia* para la mujer. Y los espacios para cultivar el cuerpo, la arena y el *gymnasium* fueron pensados para el hombre, mientras que el de cultivar el alma, y aquellos espacios de los misterios y dedicados a rituales, fueron dedicados a las mujeres. Esta diferenciación de espacios y su identificación con funciones, tanto física, espiritual como ficcional y metafórica, se refleja en todas las representaciones culturales en las que la mujer puede describir su mundo, la sociedad y su cultura, y en las que quiere pronunciarse y hablar por sí misma, en vez de por boca del hombre. Dependiendo de las culturas, religiones, razas, etnias, grupos sociales, edad, educación y un innumerable elenco de determinantes, los espacios forman una parte inseparable del ser, mujer u hombre. En la cultura maori, por ejemplo, la atribución de sexo masculino o femenino a todas las cosas es habitual, y la división de género binaria era simbólica y física. Mientras que *tama tane* personifica lo “masculino”, y virilidad, y el este, la mano derecha y agresión, *tama wahine* simboliza lo “femenino”, y el oeste, la mano izquierda, y la autodefensa (Higonnet 1994). Estas concepciones se interpretan en los pensamientos feministas, y aun siendo convenciones primitivas, se manifiestan en literatura como una organización simbólica del espacio que se ancla en imágenes de espacio corporal y que definen a la mujer como un cuerpo puro a la que le atribuyen los márgenes maleados de la sociedad.

Un ejemplo muy relevante en torno a la separación de femenino y masculino si hablamos de ciencia ficción es *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin. Haciendo alarde para eliminar esta diferenciación de espacios y de géneros tradicional y culturalmente marcada, Le Guin reinventa un planeta cuya colonia de habitantes ha

mutado a hermafroditas y cambian de sexo, tanto voluntariamente como involuntariamente. *Gueden* es un planeta en era glaciario en la que sus habitantes andróginos, biológicamente bisexuales, cambian de sexo, son neutros durante tres semanas para posteriormente cambiar a hembra o macho dependiendo de la influencia de las feromonas de su compañero sexual. Sus habitantes también pueden elegir el sexo por medio de la ingestión de drogas. De esta manera, un individuo puede procrear físicamente como padre y como madre.

Le Guin describe los cambios hormonales y en especial hace referencia al *kemmer* “la fiesta de la pasión” (Le Guin 1973: 88)³⁴ que padecen todos los “guedenianos” y que coincide con el ciclo menstrual. Los cambios de sexo conllevan el intercambio de roles o funciones, motivo por el cual en la vida cotidiana la sociedad de Gueden no haya sexo: “Cualquiera puede cambiarse en cualquier de los dos sexos [...] Las cargas y los privilegios son compartidos son bastante equidad: todos corren los mismos riesgos o tienen que afrontar las mismas decisiones” (89). Y aún más relevante en relación con el espacio diferenciado, según Le Guin, “No hay división de la humanidad en dos partes: fuerte/débil; protector/débil; dominante/sumiso” (89).

En el caso de Joanna Russ y el radicalismo feminista, los espacios se retratan y organizan como espacios solo para mujeres creando comunidades sin hombres, en donde ellas se recluyen en vez de liberarse. De esta forma quedan dentro de sus propias limitaciones en privado y “seguras”. En otros ámbitos, por ejemplo, en las mujeres que retrata Lalla Essaydi, fotógrafa de origen marroquí, como ella misma afirma, encontramos “[...] crossing a permissible, cultural threshold into prohibited “space” in the metaphorical sense, can result in literal confinement in an actual space”³⁵. En unas

³⁴ Para las citas en la presente tesis utilizaremos la edición traducida *La Mano Izquierda de la Oscuridad*, publicada en Barcelona por Minotauro en 1973.

³⁵ Essaydi, Lalla. 3 octubre 2016: <http://lallaessaydi.com/6.html>

fotografías las mujeres aparecen tapadas por su velo, que según la propia artista “Within the veil an Arab woman has a private space”, y en otras, aparecen mimetizadas con el fondo de la fotografía, totalmente camufladas en su propio espacio. Estas representaciones femeninas teñidas de grandes tintes culturales, pueden parecer estados de subordinación al hombre, pero que la artista utiliza de manera positiva dentro de sus normas limitadoras.

En el caso de Joanna Russ, la limitación y asignación de los espacios para mujeres y hombres por separado como en la antigua Grecia, es un reflejo de los mundos y comunidades fragmentadas. Como, por ejemplo, en *The Female Man* (1975), cuyo espacio y tiempo coinciden con comunidades futuras y diferenciadas por roles y géneros. Como vimos en el contexto feminista, Russ, seguidora de activistas radicales como Fraser, propone deconstrucción de identidades y transexualidad como elementos irrenunciables en la literatura. La homosexualidad de la propia autora participa igualmente en el tratamiento que proporciona a sus personajes con cambios de género rayando con la ambigüedad de sexos. En Russ, los sexos se intercambian y los hombres son mujeres, y las mujeres se convierten en hombres. Este es uno de los procedimientos de los que Russ dota a sus personajes femeninos para tener el poder de hacer todo lo que el hombre puede hacer, e incluso, dando superioridad a la mujer por encima del hombre.

Desde un punto de vista literario, el espacio de la mujer se ha identificado con su espacio social y el papel que ha jugado en la familia. ¿Cuáles son esos espacios de incertidumbre a los que nos referimos? ¿De qué se vale Joanna Russ para representar los espacios de incertidumbre de la mujer? Joanna Russ y otras escritoras feministas coetáneas influenciadas a su vez por otras predecesoras de ideas feministas como Mary E. Bradley, Charlotte Perkins Gilman, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir respecto a la relación mujer-literatura, conducen sus pensamientos hacia la conexión de la mujer y

su espacio en la historia y la importancia de cómo ha sido representada la mujer en la literatura. Por otro lado, la incertidumbre, según Rodero (2006: 117), “caracteriza lo fantástico dando una explicación metafórica al hecho sobrenatural”. En *Espacio y Novela*, Gullón habla del espacio y reflexiona sobre la importancia que tiene para los escritores aludiendo a la relación entre “ser” y “estar”, que no siempre era armoniosa: “La relación con el espacio fue vista por ellos [los escritores] como armoniosa o conflictiva según los casos, casi nunca como indiferente; el estar, pudiéramos decir con un punto de exageración, determina el ser” (Arriaga 2007: 253-254).

Es por esto, que, dentro de las corrientes feministas, la mujer ha tratado de establecer su relación directa con el espacio, siendo parte de él y exigiendo su lugar. En los espacios utópicos que las escritoras retratan en sus novelas de CF, por ejemplo, éstas excluyen al hombre sin que haya espacio para él, y de manera muy radical exige su propio lugar. Dentro de los espacios, la mujer no es sino un ser con vulnerabilidades e incertidumbres, y solo el hecho de dar cabida al hombre le lleva al concepto de ser, es decir, de ser vulnerable en los espacios representados en la literatura de ficción tanto fantástica como de CF.

En nuestro estudio analizamos el espacio dentro de la narración, o espacio novelesco. Por un lado, “[...] como uno de los elementos del texto, caracterizado por funciones múltiples, entre las cuales la más visible es la de recinto en donde la acción, fragmentada o no, va desarrollándose” (Gullón 1983: 4). La palabra recinto inevitablemente implica limitación o confinamiento, espacios que pueden crearse para la mujer. Así son los que crea Joanna Russ y que refleja encarecidamente en las comunidades utópicas de sus obras. Por otro lado, aludiremos a la asociación del “paisaje” o entorno con el personaje y su identidad. Así es como, según Gullón (1983), lo asociaron los románticos, en donde el espacio determinaba el estado de ánimo del personaje, e

incluso el paisaje era un estado de ánimo. En este sentido, como apunta Ricardo Gullón, un ejemplo muy significativo es Miguel de Unamuno cuando describe a Pedro Antonio, el chocolatero de *Paz en la Guerra* (1897). La descripción del habitáculo en donde se refugia el personaje y la relación que se establece entre ambos nos lleva a pensar que ese espacio, es decir, la tienda donde vive, es un espacio simbólico que representa el útero materno, a salvo de los peligros externos que le acechan.

Sin embargo, los personajes femeninos y heroínas de las comunidades de mujeres de Russ son los que modelan el paisaje, ya que la misma autora es narradora y personaje. Ella se apodera del paisaje que describe y con él se mimetiza. Es un espacio maleable y lo hace suyo. No obstante, a pesar de que estas heroínas forman parte de él y desafían las inclemencias del tiempo, las narrativas son testimonios de espacios de confinamiento en los que la degradación se cumple en silencio y con eficacia; momento en el que el lector se acerca a la dualidad opresora del espacio, como ocurre por ejemplo con Alyx, la protagonista de Russ en *Picnic on Paradise* (1968), quien, acosada psicológicamente por un grupo de civiles a quien tiene que salvar de una guerra comercial, consigue sobrevivir a ellos y al espacio hostil natural por el que debe viajar.

Lo mismo ocurre con Kit en su aventura *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978). Kit, la protagonista de la historia, como analizaremos en el capítulo siguiente, se recrea en desafiar los peligros de la naturaleza ensalzando la relación directa entre la mujer y el espacio natural en una aventura llena de fantasía. Igualmente reseñable es la aventura de la protagonista y la implicación psicológica espacial de esta en *We Who Are About To* (1977). Esta mujer, atormentada por la idea de la procreación, huye de una maternidad obligada y de una sociedad obsesionada en la reproducción. Estamos ante una heroína sin nombre que se degrada en silencio en una cueva donde vivirá alejada de sus compañeros de expedición, y quienes se aparecen como alucinaciones y a quienes aniquila

salvajemente. En este sentido, según Gullón (1983), “Una atmósfera, propicia u hostil, nos rodea, nos impregna, nos influye, y esa atmósfera es el espacio [...] acaba destruyendo al protagonista...” (5).

Desde un punto de vista antropológico, las formas cambiantes se relacionan con el hombre y el espacio, y la atmósfera que nos rodea es determinante. En las narraciones de Russ, en concreto en las descripciones utópicas y los paisajes naturales donde viven sus protagonistas, esta formulación del espacio, si bien hostil o propicio, es más que evidente. Y la mimetización de la protagonista con el entorno natural se establece recíprocamente para moldear su dimensión cultural, social y familiar se adapta a su dimensión de mujer: “The relationship between man and the cultural dimension is one in which both man and his environment participate in molding each other” (Gullón 1983: 4).

Por su parte, Mercedes Arriaga afirma que “a medida que la mujer ha ido conquistando nuevos espacios, ha tenido que enfrentarse a conflictos y crisis surgidos en esos mismos espacios, dificultando o problematizando su entrada o estancia en los mismos” (2007: 254). En esta línea, según señalamos en relación a los nuevos espacios que representa Russ y otras autoras feministas americanas del género de CF, éstos se simbolizan en comunidades utópicas y en sus variantes distópicas. Como estas comunidades habitan entornos o lugares donde encuentran presencias amenazadoras, que, o bien están personificadas por un ser masculino o por su propio espectro, estos entornos se hacen antagónicos.

Los setenta fueron un momento álgido en la creación de sociedades utópicas provocado por los movimientos sociales y políticos, y la figura del *alien* también tomó fuerza en la literatura especulativa y en particular de índole feminista. Según Elaine Showalter

“The 1970s produced an explosion of speculative and allegorical fiction, as the genre of the feminist utopia was recast in the scientific and political terms of women’s liberation movement. Many women began to write utopian and dystopian novels, including Dorothy Bryant’s *The Kin of Ata Are Waiting for You* (1971), Ursula Le Guin’s *The Dispossessed* (1974), Joanna Russ’s *The Female Man* (1975), and Marge Piercy’s *Woman on the Edge of Time* (1976)” (2009: 458)

De ahí que, aunque el estudio de los espacios y la dimensión femenina en las diferentes artes es un tema de actualidad, y en especial en relación con la creación artística de la mujer, la representación de las vulnerabilidades e incertidumbres a lo largo de la historia de la literatura no lo es. Consecuentemente, podemos ver cómo los movimientos feministas se nutren de la ruptura de los límites del género, para crear esos espacios mediante la literatura de CF y utópica.

Las manifestaciones literarias relacionadas con el espacio, al igual que en otras artes como por ejemplo escultura, arquitectura o pintura, observamos cómo la mujer escritora toma esos espacios de reconocimiento de la mujer para su contribución a la cultura y a la sociedad. Y en particular, la literatura de CF y de fantasía han sido los géneros preferidos para posicionarse en esta línea. A pesar de que la CF ha sido atribuida generalmente al hombre, este género ofrece muchas posibilidades por sus extensas dimensiones en cuanto a relaciones espaciales y temporales se refiere, y como Ursula K. Le Guin afirma, “Science fiction is useful for offering a convincing picture of alternative ways of doing and being, which can shake readers out of fixed mindsets, knock the blinkers of them’ (2007: 79).

Por un lado, la mujer, en un intento de romper sus limitaciones y reclamar su espacio físico, social y psicológico, crea mundos utópicos que, en algunas ocasiones, rayan y sobrepasan incluso los límites distópicos. Y, por otro lado, la mujer crea su refugio con sus propios límites y vulnerabilidades lejos de las amenazas y presiones

sociales, y sobre todo, en el caso de Joanna Russ, lejos del patriarcado opresor de la sociedad inequitativa y en conexión directa con su propia dimensión de mujer. Un ejemplo de entorno, espacio o mundo utópico es *Whileaway* en *The Female Man*, que como indicamos en el epígrafe dedicado a las manifestaciones del espacio utópico dentro de nuestro estudio, es una sociedad futura regida por una comunidad exclusivamente compuesta por mujeres, y representa el entorno perfecto en donde la mujer puede vivir su tiempo a su manera, *while away their time*. En el relato corto “When It Changed” (1972), Russ presenta a Janet la heroína masculinizada y su familia, “Katy and I had three children between us, one of hers and two of mine” (1984: 1)³⁶ junto con quienes vive en *Whileaway*.

Con un estilo controvertido y exagerado, y utilizando la perspectiva más radical de su pensamiento feminista, Russ sitúa a la mujer lejos del hombre, aniquilándolo, “killing men off in a plague”: “*Whileaway*,” I said. “Do you remember? Do you have records? There was a plague on *Whileaway*” (1984: 3). Janet, la voz de la autora y de la narradora, anuncia a los visitantes “real Earth men” sobre el exterminio del género masculino y la supervivencia de la mujer por su obvia superioridad:

“*Whileaway* was lucky,” I said. “We had a big initial gene pool, we had been chosen for extreme intelligence, we had a high technology and a large remaining population in which every adult was two-or-three experts in one...
“Where are all the people?” Said the monomaniac.
I realized that he did not mean people, he meant *men*, and he was giving the word the meaning it had not had on *Whileaway* for six centuries.” (1984: 3)

Estos nuevos espacios creados y/o conquistados conllevan también la necesidad de la mujer por tener su propio lugar y ser protagonista de su propio entorno. En este sentido, la exclusión de la mujer de su propia cultura, país o privación de pertenencia a

³⁶ “When It Changed” se publicó por vez en 1972. Para la presente investigación y subsiguientes citas utilizaremos la edición de 1984 de Baen Books publicada en Nueva York.

ella, impide que pueda relacionarse con el espacio, hecho que desafortunadamente sigue ocurriendo en ciertas culturas y religiones. La mujer ha recurrido a las imágenes del “ángel de la casa” (Higgonet 1994) que metafóricamente, y desde una perspectiva *proxémica*³⁷ se refiere a la percepción del espacio como confinamiento doméstico de la mujer, hacerse un sitio y conseguir relacionarse con su espacio. Estos espacios de confinamiento a lo que nos referimos en el debate sobre las utopías, permiten a la mujer protegerse o/y ocultarse del contexto político, social y cultural además de poseer su propia dimensión. Sin embargo, la misma irrealidad de los espacios genera límites y confines en las relaciones espaciales y la preocupación de las pensadoras feministas se ha centrado en su acción social tanto dentro como fuera de los confines domésticos:

“Why women have not been able to hold property, to travel freely, to define the shape of a nation, or to enter certain social arenas outside the home. In response to Woolf one may ask how many women have historically had full citizenship in any country at all?” (Higgonet 1994: 1)

³⁷ La *proxémica* aborda el espacio social y personal y cómo lo percibe el hombre. En palabras de Hall en su obra *The Hidden Dimension*, “Proxemics is the term I have coined for the interrelated observations and theories of man’s use of space as a specialized elaboration of culture” (Hall 1986: 1).

3.2.1.1. La Ciencia Ficción y la tecnología en los espacios narrativos de Joanna Russ

En la creación de los espacios, y en cuanto a géneros literarios se refiere, Joanna Russ se debate entre la CF y la fantasía, y se hace eco de los cambios tecnológicos que afectan irremediablemente a la forma de vivir de una sociedad que va cambiando al ritmo de la ciencia. Las décadas de los sesenta y setenta, marcadas por grandes acontecimientos tales como la llegada del hombre a la luna en 1969, significaron un hito y un símbolo de los avances técnicos que hasta entonces, y en décadas posteriores, le dieron al mundo la capacidad de buscar y/o imaginar otros espacios que las escritoras de CF feministas retrataron. En otros ámbitos, episodios políticos como la guerra de Vietnam o sociales y culturales como el amor libre que proclamaban los hippies dieron otra vuelta de tuerca a la forma de pensar y de vivir, y trajeron evidentes consecuencias sociales y también literarias. En definitiva, todo un proceso de cambio que sin duda afectó al género de la CF provocando su replanteamiento o reconsideración.

Curiosamente, Russ no es defensora de la tecnología y critica el impacto que ésta tiene en la sociedad. Así en su artículo sobre CF y tecnología afirma que la tecnología es “a rational, systematic, taught, learned, and replicable way of materially controlling the material world, or parts of it” (Russ 1978: 9). Debido al control que la tecnología puede ejercer en el ser humano, Russ critica la influencia tecnológica por llegar a convertirse en una adicción o dependencia que la autora compara con la necesidad de ingerir azúcar ante una hipoglucemia. Aún más, la autora equipara esta necesidad de ingerir azúcar a la necesidad de divertir a un público deseoso de ver películas o de leer obras de CF y crecer en autoestima con la diversión de ese público. Además, su crítica más álgida la dirige a los medios que se utilizan para conseguirlo, y, en particular, en producciones como *Star Wars*, que según Russ, se valen del racismo, sexismo, heterosexismo, competición y

privilegios del macho dominante (1978).

En el mismo artículo, Russ enmascara un halo feminista en relación con el lugar que ocupa la mujer dentro de entornos científicos y tecnológicos, apuntando una participación e implicación escasa o nula. Russ afirma que en los simposios sobre tecnología y humanidades a los que ella asistió, lo más reprochable y preocupante es la exclusión de la mujer, o bien por no asistir o porque ni siquiera se citan sus trabajos. Además, también critica duramente la desidia de estos entornos científicos en analizar la tecnología desde una perspectiva sociológica, política o económica. En sus propias palabras:

“[...] nobody involved in those was stupid. Yet what is striking about the formal and informal occasions alike is the exclusions of both subject-matter and people: there was no economics, there was little sociology, there was little real history, there was no political analysis of any kind. There were almost no women and there were few references to works by women, literary or scientific, and no references at all to women’s work.” (Russ 1978: 7-8)

Sin embargo, cuando, en este mismo artículo, Russ analiza la película de *Star Trek*, su crítica difiere rotundamente. Según Russ, *Star Trek* es una obra de arte por el tratamiento que recibe la CF y porque aborda conceptos como comunidad y moralidad, lo que se consigue a través del autocontrol y siendo fiel a la moralidad bien entendida, y que solo puede conseguirse lejos de la realidad y más cerca de la utopía. Y aunque *Star Trek* resulte ser una utopía algo confusa y parcial escapa de la cultura adictiva con un anhelo utópico y “the consequent sense of profound tragedy that hovers under the Surface of that longing” (Russ 1978: 7). En las utopías, para Russ reside una comunidad en donde existe un sentimiento de moralidad, y que, en general, carece del sentimiento de competitividad o deseo de ser mejor que el otro (Russ 1995: 146).

Por otro lado, Russ también es muy crítica con la adicción a la CF, manifestándose en contra de *Star Wars*, de la que dice convertir a sus lectores y aficionados en adictos de

una CF tendenciosa que promueve los estados monárquicos y desecha los sistemas políticos de las repúblicas. Y así, critica el tratamiento de las máquinas o robots, y de la tecnología, afirmando que, “slavery is noble (the machines are conscious personalities endowed with emotions and free will but it is still unquestionably right to own them)” (Russ 1978: 5).

Otro de los aspectos que afronta Russ en su crítica hacia las implicaciones y desconcierto de la tecnología se centra en el aspecto racial, y añade que todos los personajes en *Star Wars* son blancos, excepto un extra de una escena³⁸. Y, por último, uno de los elementos de crítica más importantes, desde su perspectiva feminista es la apreciación de que solo existe una mujer en el todo el universo. En este sentido, según Russ, ese universo o espacio que se representa en *Star Wars*, se refiere a la intención de alimentar y honrar a una “very ordinary white, heterosexual, male, buck-toothed virgin.” (Russ 1978: 5). Y para acentuar la crítica a esta película y denostarla como obra de CF, recurre además a sus intenciones propagandísticas lo que compara con la película de Leni Reifenstahl *Triumph of the Will* (1935), considerada como una de las películas de propaganda más conocidas en donde se muestra el desarrollo del Congreso del partido Nazi en Nuremberg en el año 1934.

Para nuestro estudio sobre el espacio, es relevante la perspectiva feminista que manifiesta Russ relacionando la tecnología con las mujeres y ensalzando su capacidad científica y tecnológica frente a la del hombre. Las mujeres de sus obras son las encargadas de manejar situaciones que requieren habilidades y destrezas. En *The Female Man*, por ejemplo, Russ manifiesta la capacidad de las mujeres en la ingeniería y presenta grandes matemáticas, científicas y grandes genios de todas las artes y ciencias, haciéndolas artífices del progreso tecnológico e ignorando al género masculino. Sin

³⁸ Esta cita se debe circunscribir a finales de los años setenta cuando la serie estaba en sus inicios.

embargo, la crítica que dirige Russ hacia la tecnología en su artículo, se basa en apuntar que la petulancia de los avances tecnológicos de esa época reflejada en la CF de *Star Wars*, por ejemplo, ya habían formado parte de la CF anterior. Por tanto, para ella el género de CF es el que aporta la parte científica y tecnológica más allá de la propia realidad. Con la casa de alta tecnología “*high-tech*” y ejemplo de espacio cerrado del relato “*Nor Custom Stale*” (1959), Russ avanza a un futuro irreal. Como analizaremos en el Capítulo IV, este relato presenta el espacio cerrado del hogar enfrentando tradición a modernidad y muestra una tecnología más allá de la propia época y de cualquier avance posible.

En sus narraciones, Russ se recrea en el “diseño de espacios” en los que poder vivir y, en muchas ocasiones, sobrevivir. En esta hipótesis, el lugar entendido como espacio limitado frente espacio abierto, cósmico y natural, juega un papel primordial. ¿Qué llega a provocar el espacio cerrado para Russ? El espacio cerrado genera seguridad, inmovilidad y caos. Si no hay cambio, las luchas sociales de mujeres feministas o grupos minoritarios no llegarían a buen término. Es un reflejo del cambio social necesario para cumplir con el pensamiento feminista y socialista a favor de la mujer y su lugar en la sociedad.

Por la relevancia que estos aspectos adquieren en la producción literaria de Joanna Russ para nuestra investigación, incidimos en su vinculación con el espacio físico cerrado frente al espacio abierto. Y debido a las limitaciones inherentes, Russ se sumerge en debatir los espacios literarios en unión con la dimensión o espacio natural y personal.

A diferencia del personaje femenino que Russ representa en el relato corto “*Nor Custom Stale*”, como esposa, madre y fiel seguidora de los pensamientos de su marido, la mujer de las obras de CF y de fantasía que analizamos, es una “heroína” diferente. No es la mujer atormentada, en actitud de enojo, de físico fuerte, psicológicamente

atormentada y confusa de *We Who Are About To*. En “Nor Custom Stale” la protagonista es una mujer atrapada quien, dejándose llevar por el “hombre”, cae en el caos y la destrucción. Sin embargo, es heroína de su propia existencia interna, y el culpable de su destrucción no es ni siquiera el hombre, sino el espacio cerrado, la tradición y las ataduras de una vida monótona y aburrida en la que tiene que sobrevivir aislada del mundo y del espacio exterior. La diferenciación entre los espacios cerrados y abiertos es de gran importancia para interpretar a la heroína y mito femenino nuevo de retrata Russ en sus obras.

Russ utiliza el género de CF para reinventar un espacio donde enmascarar la posición social y doméstica y disfraza de manera muy hábil e ingeniosa a la mujer atormentada y la desplaza de las situaciones de desigualdad escondiéndola detrás de *aliens* aprovechándose de la CF también para resaltar las repercusiones psicológicas, en donde la sexualidad juega un papel importante, reflejándolo así en sus personajes.

En su colección de relatos *Extra(ordinary) People* (1984), Russ también disfraza al narrador/a detrás de una máquina y utiliza un formato epistemológico de CF para desplegar diferentes narraciones o cartas y donde la tecnología forma parte desde la propia narración. Entre estas cartas, el lector descubre gradualmente que el narrador es una máquina que relata historias a un niño, un *storyteller*. Esta máquina o tutor electrónico es un narrador diferente, es un “storyteller” tecnológico que cuenta cuentos a un colegial, a quien Russ le da la facilidad de apagar o encender la máquina si no le gusta el relato:

“If you believe that,” the tutor remarked, “you’d believe anything! No, it wasn’t like that at all. In fact, the telepathic minority died out a few centuries later, without having influenced public events in the least. However, a Utopia was indeed established on earth only a few thousand years ago and now we’re a going to take a look at that Utopia.”

“All right,” said the schoolkid, “but no surprises this time or I’ll turn you off.”
And the schoolboy listened.” (1984: 93)

Aunque los relatos de *Extra(ordinary) People* narran historias autónomas y diferentes, Russ formalmente compone una novela, uniendo el hilo argumental mediante comentarios irónicos donde la autora aprovecha para verter su pensamiento feminista con apariencia de historia. En esa unión entre los diferentes relatos de la colección, la narrativa transcurre haciéndose eco de la escena entre el tutor “high-tech” y el colegial, aspecto que descubrimos avanzada la lectura. Antes del primer relato de la colección titulado “Souls” (1984)³⁹, Russ introduce la situación de manera sucinta, “Today,” said the tutor, “we study history”. The schoolkid listened” (Russ 1984:). Aun siendo un narrador automatizado, éste es autor-narrador y parte implicada en la acción que va a describir, y comienza de esta manera:

“This is the tale of the Abbess Radegrunde and what happened when the Norsemen came. I tell it not as if it was told to me but as I saw it, for I was a child then and the Abbess had made a pet and errand-boy of me...” (Russ 1984: 1)

En el último relato de la colección *Extra(ordinary) People* titulado “Everyday Depressions”, las cartas van dirigidas a una amiga con nombre y apellidos, lo que aporta cierto realismo al relato (McCaffery 1990: 186). Russ dirige las cartas a su amiga y también escritora feminista Susan Koppelman, utilizando el apodo de “Susanillamilla”. Aparece igualmente el nombre de Alice Sheldon que transfigura para convertirlo en Alice Tiptree. También descubrimos alusiones a la ciencia y a la relación de una hija y su padre, evocando a Russ adolescente: “Mary remains silent on the subject. She spends her time doing chemical experiments with mercuric oxide in her father’s laboratory” (Russ 1984: 148).

La incertidumbre que Russ crea en el lector está relacionada directamente con la ambigüedad que generan los personajes, identidades que se rebelan gradualmente y que

³⁹ Relato publicado por primera en 1882 en la revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

guardan una perspectiva sesgada y feminista detrás del niño/a y de la voz adulta implicadas en el *storytelling*. Ese enmascaramiento o disfraz nos conduce a analizar, por un lado, las claves de la ambigüedad y encubrimiento de las identidades de Joanna Russ en su obra y por otro, los conceptos de *agency* y autoría que aborda la autora críticamente. Como exponemos en el siguiente epígrafe, estos términos están íntimamente relacionados con la falta de reconocimiento de la mujer creadora de arte y el subsiguiente enmascaramiento de su identidad.

3.2.2 Encubrimiento de identidad o *identity disguise* en Joanna Russ

Al inicio del presente estudio nos preguntábamos por la necesidad del ser humano de cobijarse, de refugiarse o de ocultarse y ser transparente. Nuestra respuesta es afirmativa y, es más, pensamos que esta estrategia de ocultamiento sigue siendo válida y está muy viva. El hecho de que sea el arte el medio por el que el creador se enmascara, refleja la gran importancia que éste tiene como expresión emocional y relacional, tanto a nivel personal como social y en comunidad. Sin embargo, igual de simbólico y relevante es el hecho de que todo enmascaramiento conduce irremediablemente a engaño, y a querer aparentar, mostrar una imagen y transmitir un mensaje que no es, o que es difuso.

Nuestra investigación nos ha llevado a unir la línea conceptual que canaliza los pensamientos feministas contemporáneos a Joanna Russ de lucha por la “igualdad”, mediante el ocultamiento como estrategia; es decir, desarrollando la idea de que la mujer necesita disfrazarse y ocultar su identidad para conseguir ser igual en todos los estados sociales, políticos, económicos y personales o familiares.

El disfraz o *disguise* es esencial y uno de los ejes sobre los que pivota la teoría crítica de Joanna Russ. En cuanto a encubrimiento de la identidad femenina se refiere, Russ presenta este concepto a nivel teórico y práctico. A nivel teórico estudiando cómo la mujer ha tenido la necesidad de ocultarse a lo largo de los siglos, obligada a hacer uso de su ocultamiento por diversas razones. Por nuestra parte, estudiaremos estas formas y motivos de encubrimiento, haciendo hincapié en la dimensión o espacio que ésta crea y en el que sus vulnerabilidades se convierten en sus principales armas para ocultarse ante los ojos de la sociedad. A nivel práctico o narrativo, a través de elementos de ambigüedad y desfragmentación en el momento de la creación y desarrollo de personajes. Por nuestra parte, veremos estos aspectos en un análisis exhaustivo de sus obras posteriormente.

Como punto de inicio es urgente definir el concepto que da nombre a esta parte de la crítica de Joanna Russ. Por ello es necesario repasar las acepciones del término *disguise*⁴⁰. En primer lugar, encontramos que éste indica “disfrazar, estar disfrazado” en lo que a apariencia física se refiere. Según Françoise Guillebaert detrás del disfraz se cuestionan muchos de los aspectos del individuo, como, por ejemplo, los relacionados con el sexo, la identidad o la raza:

“Research focused on disguise concurs to say that the blurring of an identity through the recourse of the disguise is an external sign of “a wider social, intellectual, and epistemological crisis” (*Masquerades: Disguise in Literature in English from the Middle Ages to the Present* 9) Through the use of the disguise, authors question identity, sex, class, and even race and nation as recent works have shown.” (Guillebaert 2006: 22)

En los personajes y situaciones creadas por Russ, parte del disfraz, en efecto, tiene que ver con lo expuesto en las líneas superiores y veremos ejemplos en el siguiente capítulo. En cualquier caso, *disguise* también significa, en segundo lugar, ocultar o disimular los sentimientos y ocultar los errores, y en donde identidad y sentimiento quedan encubiertos creando una falsa apariencia.⁴¹ Es obvio, y así lo entiende Russ-- y nosotros nos hacemos eco de ello-- que al analizar el concepto de ocultamiento en la mujer, revisamos, por un lado, cómo se ha tratado a la mujer socialmente, y en particular a la mujer escritora y, por otro lado, cómo ella misma se retrata desde su propia identidad.

Además, ineludiblemente, el encubrimiento, ocultamiento o disfraz es uno de los aspectos más importantes que Russ destaca en la mujer creadora de arte incluyendo o uniendo al concepto estudiado de disfraz otros dos términos hermanados y vinculados al primero como son “authority” (autoridad) o “authorship” (autoría) (McCaffery 1990).

⁴⁰ Collins Spanish Dictionary, 8th Edition, HarperCollins Publishers, 2005. 30 ago. 2016: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=disguise>.

⁴¹ En *The Random House Thesaurus* el *disguise* se identifica con la ocultación y el encubrimiento de la identidad “His disguise did not conceal his identity”, y también con esconder los sentimientos y a la apariencia, “Disguise her real feelings” and concealment and false appearance”. (1992: 209).

Sería muy complicado comprender una parte del legado literario y crítico de Joanna Russ sin abordar el concepto de “authority” en relación con la realidad social en la literatura, y diferenciarlo de “authorship”. Términos ambos relacionados con ese disfraz o ocultamiento que la autora (y nosotros) sentimos como de capital importancia. El ocultamiento y la autoridad van de la mano, y ocultan la autoría y el creador, en este caso, ocultan a la creadora auténtica de la obra. Estos conceptos dan sentido a nuestro estudio sobre la creación de espacios ocultos para la mujer dentro de la literatura feminista. La siguiente cita, extraída de la entrevista que la autora mantuvo con McCaffery en 1986, muestra como Joanna Russ analiza estos dos términos y les dota de un peso específico en su crítica literaria:

“Authority can mean several things, not all of which are bad. The “authority” of a text or a person—what *is* it? “Authority” is related to “author.” Judy Grahn talks about the difference between creating something and owning it. An Apple tree can make an Apple, and Apple magnate can buy the tree, cut it down, sell the apples—but there is no way he can make the apples.” (McCaffery 1990: 206)

Para lograr descifrar cómo se refleja la ocultación en la autora como creadora de obra de arte, debemos aludir a los problemas que ella misma tuvo en primera persona para publicar la obra que, por otro lado, más éxitos le proporcionó. Russ no ocultó su identidad para publicar, al igual que hicieron otras autoras, como por ejemplo su amiga Alice Sheldon, u otras mujeres quienes se vieron obligadas a utilizar un nombre masculino, ya sea marido, hermano o padre, debido a actitudes sociales machistas o comerciales. Russ no utilizó otro nombre para abrirse camino en el género de CF. Utilizar un nombre masculino habría allanado el camino para publicar dentro de la CF, género mayoritariamente atribuido a los escritores. Sin embargo, conservar la autoría y no utilizar ese disfraz fue un hecho arriesgado que provocó su análisis y posterior reflexión cuando

consiguió publicar *The Female Man* (1975), convirtiéndose en una de las novelas más representativas y emblemáticas dentro de la CF feminista.

Russ tampoco ocultó su orientación sexual. Para Russ, su autoría, su identidad ha sido su problema como autora de CF. Su orientación feminista, sus ideas políticas, su posición radical, su verbo extremo y el marcado tono homosexual, o *lesbian*, que muestra en sus obras, ha sido lo que le ha impedido ser reconocida y valorada como creadora y autora (McCaffery 1990: 194). El rechazo editorial afirma Joanna Russ, se debió a que no querían publicar más obras de mujeres porque ya habían publicado la obra feminista del año, hasta llegar a afirmar: “I’m sick and tired of these kinds of women’s novels that are just one long whiney complaint!” (McCaffery 1990: 195). Por otro lado, el papel de las mujeres editoras, según Russ, tampoco ayudó para evitar estas dificultades en escritoras. Aun estando en puestos de poder, las editoras no tomaban decisiones controvertidas y simplemente se callaban y no actuaban.

Piensa Russ que la mujer se ha quedado recluida y oculta forzosamente detrás de otro autor a pesar de ser la “creadora o productora”. Piensa, también, que ésta ha perdido su autoridad y se ve obligada a esconderse en su propia dimensión de creadora de arte o “artistic producer”, ya sea como escritora, pintora, escultora, arquitecta, o investigadora científica o matemática.

Un ejemplo muy actual de ocultamiento en relación con las ciencias, según la visión de Joanna Russ, lo encontramos en la recientemente publicada novela de no ficción titulada *Hidden Figures: The Story of the African-American Women Who Helped Win the Space Race* (2016). En esta, su autora Margot Lee Shetterly (1969) relata la historia de unas matemáticas afroamericanas contratadas como “calculadoras” en la NASA cuya labor fue determinante para los logros espaciales de los años sesenta y llevar a Estados Unidos a la victoria de la guerra espacial frente a la antigua Unión Soviética. Este grupo

de mujeres de color, segregadas de las mujeres blancas por la ley Jim Crow de Virginia trabajaban en el ala oeste de las instalaciones de la NASA, realizando cálculos matemáticos de forma manual, y utilizando simplemente lapiceros, reglas y calculadoras manuales, para lograr así ser las protagonistas en la sombra y ocultas detrás de uno de los mayores logros espaciales del siglo XX.

Estas mujeres en la penumbra, en su espacio cerrado marginado asumiendo su rol de mujer de color es un ejemplo muy clarificador del ocultamiento o *disguise* en un contexto de opresión social y racial. Este es un caso ejemplificador, no aislado, pero gracias a la sucesión de acontecimientos posteriores a favor de erradicar medidas opresivas políticas y sociales en manos de los movimientos feministas, la mujer comenzó a descubrirse social y políticamente.

A lo largo de la historia, los ejemplos son innumerables de negación o desprecio y desdén hacia la autoridad de la mujer, cuya identidad femenina se oculta o maquilla bajo un *disguise* o encubrimiento de su género. Encontramos diversas formas de ocultamiento, o bien detrás de otro nombre, generalmente masculino, o en el caso de una creación literaria, mediante elementos de encubrimiento del yo desfragmentado.

Sin duda, el ocultamiento de la identidad *autorial* es esencial para Russ. Este ocultamiento de la identidad es, en muchos casos, la misma autora quien lo crea mientras que, en otros, se ve obligada a hacerlo, produciéndose la atribución indebida, o *misappropriation*. Este lugar que ocupa la mujer con la identidad oculta se ha podido generar por los propios miedos y vulnerabilidades. Este espacio de incertidumbre y confinamiento que ha creado la mujer la deja encubierta en muchas ocasiones bajo el nombre masculino. Este es un hecho que debemos destacar en la literatura de mujeres, tanto si tiene bisos de índole feminista como en el caso de Alice Sheldon como James Triptee Jr., como si se trata de la literatura escrita por mujeres “encubiertas”, como Mary

Anne Evans como George Elliot (1819-1880). La utilización del seudónimo para una escritora como Alice Sheldon⁴², nacida en 1915 era necesario a finales de los sesenta, como dice Edmundo Paz Roldán,

“[...] para que una mujer pudiera ingresar en el exclusivo mundo masculino de la ciencia ficción. Algunos de sus cuentos son obviamente feministas –Las mujeres que los hombres no ven, por ejemplo-, pero aun así no hubo muchas sospechas acerca de su verdadera identidad sexual. Sólo un hombre, decían, podía escribir cuentos tan empapados de ciencia dura como *La solución para las moscas*, con un pesimismo cósmico marcado por la fuerza determinista de la biología. Además, ¿acaso un hombre no podía defender la causa de las mujeres?” (Paz 2013)⁴³

En relación con el encubrimiento de la autoría, Russ lo aborda desde una perspectiva feminista, y nosotros lo identificamos con el espacio femenino en donde sus acciones o “agency” signifique...

“[...] the power and ability to effect changes in the process of human history’, combined with the recognition by others that the agent is indeed the origin of that change. In other words, I am an agent, if I do something and society (which includes myself) acknowledges the products of this activity as effected by me.” (Cortiel 2009: 15)

A esa falta de reconocimiento de la mujer escritora, o creadora de arte o cultura, nos referimos cuando la mujer se disfraza detrás de otro autor o de su propia obra, porque su identidad individual y su existencia como individuo dentro del contexto cultural se ven ambas negadas.

Joanna Russ como ensayista y autora, haciendo uso de la crítica más radical, perspicaz, aguda e ingeniosa, también explota los elementos que más la enajenan, como es el caso del ocultamiento de la autoría y la apropiación de autoridad indebida por el

⁴² Alice Sheldon no reveló su identidad hasta 1977.

⁴³ Paz Roldán, Edmundo “La Doble vida de Alice Sheldon/James Tiptree: entre feminismo y ciencia ficción” en *El País*, 2013. 23 ago. 2016: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/04/la-doble-vida-de-alice-sheldonjames-tiptree-jr.html>

hombre, cuya identidad queda oculta, o cuya acción de creadora artística es negada. En este caso se trata de un encubrimiento obligado y generado por la tendencia masculina “falocentrista” hacia las creaciones de la mujer en el arte. *What Can a Heroine Do? or Why Women Can't Write* (1995)⁴⁴ es una obra esencial para entender este aspecto y las razones por las cuales el ocultamiento, la autoridad y la apropiación son ejes esenciales para entender la obra de la autora. Su importancia crece con el tiempo y el propio McCaffery habla de este importante ensayo crítico,

“Her critical position and the assumptions guiding much of her best fiction derive from her conviction that women authors who aim at portraying the most salient features of women’s lives often write fiction that is typically misunderstood and undervalued by readers whose responses are guided by the assumptions of most realistic fiction—a “realism”, Russ argues, that is phallogenically oriented.” (1990: 177)

La colección de ensayos *How to Suppress Women's Writers* (1983) también gira en torno a la negación de la autoría y la ocultación de la identidad de la mujer y analiza con gran ironía y sarcasmo cómo la autoría de la mujer, a lo largo de historia, ha quedado en entredicho, negándose contundentemente en muchas ocasiones su aptitud y cualificación para crear escribir y crear arte. Con un título más que simbólico y con una escritura compleja y exageradamente irónica, Russ se oculta detrás de una especie de crítico y desarrolla una nueva parte de su teoría que adelanta explicando que utilizará una serie de patrones para la ocultación o represión de la mujer como escritora: “What follows is not intended as a history. Rather it’s a sketch of an analytic tool: patterns in the suppression of women’s writing” (Russ 1983: 5).

En sus ensayos críticos, Russ ironiza las situaciones y las razones de la ocultación de la mujer escritora, la extirpación de su obra y quiénes son los culpables de que eso

⁴⁴ Russ escribió el artículo en 1971 y se publicó posteriormente en 1972 en *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* de Susan Koppelman.

sucedan. En general es el hombre, padre, marido o representante. Puede darse el caso también de que no haya mujer u hombre creadores, sino que la obra se haya creado así misma: “But there are subtler alternatives to the flat denial of agency: She didn’t write it; he did. One is: it wrote itself” (1983: 21). Y si en algún momento puede ser reconocida la autoría de la mujer, como es el caso de Mary Shelley (1797), la autora de *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818), no fue su gran ingenio y originalidad, sino las influencias e ideas de aquellos que la rodeaban y producto de su rededor:

“Her extreme youth as well as her sex, have contributed to the generally held opinion that she was not so much an author in her own as a transparent medium through which passed the ideas of those around her. “All Mrs Shelley did” writes Mario Praz, “was to provide a passive reflection of some of the wild fantasies which were living in the air around her” (Russ 1983: 21)

Con esta cita la autora se detiene en mostrar que tanto la juventud de una escritora como su papel y su condición de mujer, representado por el sexo femenino, son elementos maleables y de alta vulnerabilidad. La vulnerabilidad de la juventud unida a la condición de ser mujer son aspectos claves en el pensamiento de Russ que quedan reflejados en su universo ficcional y no ficcional, y que a lo largo de la presente tesis pretendemos analizar.

En otra carta que Suzy Charnas envía a Russ deja clara evidencia del aspecto de la “agencia” en la escritora, es decir su autoría:

“Mary Shelley was real, all right—though somehow nobody ever seems to remember any of that part when they yak about wonderful old Frankenstein and his monster. It’s really quite a sensitive, brooding, intelligent book, as I recall—much hooked up and betrayed utterly by media translations, and a pity too”. (Carta de Suzy Charnas a Joanna Russ, 6 de junio de 1974)

Joanna Russ, en la mencionada colección de ensayos *How To Suppress Women’s Writing*, aborda el argumento del *agency* que tiene que ver con el robo de autoría de la

escritora y la ocultación de su identidad en alusión a que todas las mujeres son anuladas, eliminadas o discriminadas, de ahí que la identidad de las escritoras quede eclipsada, oculta, e incluso extirpada. ¿A qué se refiere Joanna Russ con el discurso misógino que denomina *denial of agency*?

La teoría crítica de Russ se completa con la mencionada *denial of agency* que a continuación vamos a estudiar. Veremos de qué forma se conecta con los términos introducidos ya en este epígrafe y cuál será su repercusión en las obras de ficción de la autora.

3.2.2.1 *Denial of Agency* y ocultación de la identidad autorial⁴⁵

El discurso misógino descrito por Russ responde al título *denial of agency*, basado en general en el juicio de los críticos masculinos hacia el género mujer como escritora quienes prescriben la incapacidad de ésta para escribir:

“[...] or with the diagnosis that the woman has mental problems: “...she couldn’t have written it.. she stole it, she’s really a man, only a woman who is more-than-a-woman could have done it or she did write it but look how immodest it makes her, how ridiculous, how unlovable, how abnormal!” (Cortiel 1999: 204).

Este análisis de por qué se ha anulado, reprimido, menospreciado y no valorado a la mujer escritora, como Russ analiza en *How To Suppress Women’s Writing*, se refiere al hecho de negar o rehusar a creer que la mujer escribió su propia obra. No sólo tiene la autora que valerse de un nombre falso, sino también tiene que utilizar sus propios personajes y protagonistas para desarrollarse adecuadamente.

En las obras de Joanna Russ, personajes, narradora y autora se funden, y de manera más importante, la autora se inmiscuye y enmascara dentro de la narración, como es el caso de *We who are about to* (1977) o *The Female Man* (1975). Sin embargo, la apropiación indebida y la falsa atribución de las obras de la mujer a un escritor hombre son los peores de todos los ocultamientos. En su colección de crítica literaria, Russ introduce el tema de *Denial of agency* aplicando su forma de escribir más radical: “Since women cannot write, someone else (a man) must have written it...In such a way, women are not, somehow, the authors of their own works” (Russ 1983: 20-21).

El tema principal de esta colección de ensayos está dedicado a la negación de la autoría “denying the authorship of the work in question”. Russ añade otros aspectos

⁴⁵ En el desarrollo de este epígrafe encontraremos términos de la crítica de Joanna Russ no traducidos anteriormente y de difícil adaptación al español. Por eso hemos decidido mantener los nombres originales de la autora.

relacionados con el concepto de *agency* en función de la simple y falsa atribución de la obra tales como las sutilezas psicológicas ofensivas, el menosprecio de la obra, e incluso afirmar que el trabajo indica que el autor tiene mal carácter. Todos estos, según Russ, son los elementos en los que se ha basado la crítica literaria masculina con el propósito de eclipsar a la mujer escritora y todos ellos son elementos que Russ analiza para afirmar el valor literario y artístico de la mujer, ensalzar su papel víctima de la opresión y reclamar su sitio en la creación artística. En el cierre del prólogo de *How To Suppress Women's Writing*, Russ apunta: “What follows is not intended as a history. Rather, it's a sketch of an analytic tool: patterns in the suppression of women's writing” (1983: 5). De manera más importante para nuestro estudio, con esta obra de ensayo, Russ deja abierta la posibilidad de que la mujer pueda crear un espacio o dimensión para ella en donde sus limitaciones no sean impuestas por la sociedad, sino por ellas mismas.

El primer ensayo, que sirve de Prólogo introductorio de la obra, presenta el término, *glotolog*, que según Russ, significa “[...] n. stand. Intergalactic, current” (1983: 3). De manera enigmática este significado nos conduce a la ciencia de la crítica literaria desde un prisma de CF. La explicación que aporta Russ al significado de *Glolog* requiere un análisis minucioso de otros dos términos: *frument* y *glotolloggi*, que la autora utiliza con gran ingenio y agudeza para sus representaciones conceptuales. Por un lado, etimológicamente el término *Glolog* procede de la “glotología”, ciencia que hace referencia al estudio de la lingüística histórica y comparada. Sin embargo, Russ a lo largo de toda la obra, lo identifica con la “crítica” artística y literaria, más específicamente con la actividad de atacar y negar la autoría de la mujer como escritora, pintora o creadora de cualquier otro arte. Y, por otro lado, el término *frument* lo define como “an activity highly valued by the Grotolog” (3), y que es en sí el producto, es decir, la crítica en sí a la producción artística o literaria.

Russ, con creatividad y radicalismo, utiliza otros términos para analizar las diferentes situaciones de menosprecio, ignorancia y negación de autoría de los que se valen los perpetuadores del *Glottolog*, es decir de la crítica literaria. Por un lado, Russ hace referencia a los *Extra-Glottologi students*, aludiendo a los que aprenden de los *glottolog historians*. De éstos, dice que son sólo humildes estudiosos y conscientes del valor de la obra por el esfuerzo que estas requieren. Lo que hacen es analizar las evidencias que a su vez otros críticos o estudiosos proporcionan. Por otro lado, Russ nombra a otro grupo a quien denomina *frument historians*, de quienes dice no dedicarse a valorar lo que otros han hecho con gran esfuerzo, es decir, ignorando a escritores y escritoras o artistas y condenándolos por mediocres.

En el cierre de este rico prólogo introductorio, Russ describe fielmente las críticas que los *frument analysts* se atreven a perpetuar en otras obras de arte, y en concreto a los que llama *wrong groups*. A estos los acusa de osados por atreverse a “crear arte”, e irónicamente a estos escritores los clasifica por su distinción sexual, étnica y de color. Mediante muchas evidencias, Russ demuestra la devaluación y el menosprecio que reciben los *wrong groups* por los analistas del *frument*. Para finalizar con la terminología que inventa en su crítica literaria hacia los que devalúan fundamentalmente a la mujer creadora de arte, introduce un término nuevo: “Thus “Glottologish” has recently entered Intergalactic slang as synonym for ridiculous self-deception bolstered by wide-spread and elaborate social fictions leading to the massive distortion of information” (Russ 1983: 4). La idea fundamental de la obra es “women’s writing suppression” u ocultación de la mujer. Ese es el concepto que Russ maneja a lo largo de esta colección.

Pero ¿quiénes son los *wrong groups* a los que alude en el prólogo? Son las mujeres que Russ defiende a ultranza, de las que destaca el esfuerzo que realizan para escribir a pesar de todos los inconvenientes con los que se encuentran en la familia, en la sociedad

o en el trabajo, en caso de tenerlo. Afirma además que éstas seguirán escribiendo a pesar de que se utilicen, en contra de ellas, estrategias opresoras y malintencionadas como ser ignoradas, condenadas o menospreciadas:

“these strategies result in a social situation in which the “wrong” people are (supposedly) free to commit literature, art, or whatever, but very few do, and those who do (it seems) do it badly, so we can all go home for lunch.” (Russ 1983: 5)

Estas estrategias o métodos dan nombre a la estructura de la obra y coinciden con los diferentes capítulos que la constituyen.

En el primer capítulo, Russ aborda una argumentación sobre las prohibiciones, lo que, seguido por la mala fe, la negación de la autoría, la polución de la autoría, el doble estándar de contenido, la falsa categorización, el aislamiento, las anomalías, la carencia de modelos y la estética, completan los campos o patrones de ocultamiento y represión de la mujer escritora. Estos conceptos son ingeniosamente expuestos, analizados y justificados a través de ejemplos de mujeres en un estilo agudo y muy claro.

Dentro del capítulo que Russ dedica al patrón o perspectiva crítica que denomina *prohibitions*, analiza los impedimentos de las mujeres para escribir, y se refiere a estos con prohibiciones *formales e informales*, siendo éstas últimas las que le influyen, porque las prohibiciones formales no existen (Russ 1995). Según Russ, cualquier mujer blanca, mujer u hombre de color puede escribir y publicar una vez que han adquirido la costumbre de escribir, y

“the nasty habit of putting the stuff on paper, and some of it gets printed, and printed material, especially books gets into bookstores, into people’s hands, into libraries, sometimes even into university curricula” (Russ 1983: 6).

Por otro lado, Russ afirma que las prohibiciones informales son las que influyen a la mujer en su autoría, y la destruyen. Para ejemplificar esta idea, Russ describe la

situación de las mujeres trabajadoras en las fábricas inglesas del siglo XIX. Ésta alude al desaliento de estas mujeres por no tener acceso a consultar materiales ni a recibir educación por dedicarse en cuerpo y alma al trabajo en las fábricas, con jornadas de catorce horas de trabajo al día, y en donde “poverty or lack of leisure are certainly powerful deterrents to art” (Russ 1983: 6). Las referencias que Russ realiza en la justificación de la ocultación de la mujer son innumerables, entre ellas Sylvia Plath, Tillie Olsen o Marie Curie, quien, según la propia hija de ésta, después de realizar todas las labores del hogar “que compartía con su marido”, desarrolló y llevó a buen fin una carrera científica.

Resulta muy representativa también la alusión a los esfuerzos que Kate Wildhem hizo para poder escribir, y que Russ reproduce para reflejar su impotencia, e incluso el egoísmo del que tiene que valerse para imponer sus responsabilidades hasta sentirse culpable por dedicarse a escribir: “It is generally expected that children, the house, school functions, husband’s needs, yard, etc. all come first... to reverse that order... is hard. Nothing in our background has prepared us for this role” (Russ 1983: 9).

Russ también aborda el patrón de la mala fe o la creación inconsciente de sistemas sociales que ignoran o devalúan lo que escriben las mujeres, prohibiendo informalmente a los *wrong groups* (mujeres, escritores de color y de clases sociales inferiores), y afirmando que es imposible que éstos puedan ser escritores o artistas. La manera de enterrar lo que escriben estos grupos, como son las mujeres, es simplemente promulgando la falsedad de lo que hacen. Según Russ, ese menosprecio y la pura negación de su autoría son tan ilógicos que “it’s hard to not believe that there’s a conscious conspiracy going on” (Russ 1983: 17). Su razonamiento se dirige a defender la autoría llegando a describir la negación de la misma como un acto de ignorancia por aquellos que la desestiman: “Yet, it’s equally easy to insist that silliness like that must be a matter of ignorance” (1983: 17),

lo que resulta también ser una conspiración consciente. Ambas teorías deben ser las causantes, o si no, debe haber una tercera teoría, que es simplemente enemistad por razones de clase, de sexo y raza, y que en cualquier caso son parte del verdadero problema, no la explicación.

Otro de los patrones más críticos de la autora es el mencionado *denial of agency*, y que en nuestro estudio destacamos como la estrategia de la que sirve la autora en la mayor parte de su obra, para afirmar que la mujer no ha escrito su obra. Un nombre falso o sus propios protagonistas roban la autoría de la escritora:

“What to do when a woman has written something? The first line of defense is to deny that she wrote it. Since women cannot write, someone else (a man) must have written it. Margaret, the Duchess of Newcastle, says that Virginia Woolf, was accused of hiring a male scholar to write her works: Because she used learned terms and “wrote of many matters outside her ken”. She flew to her husband for help...” (Russ 1983: 20)

Como se observa en este patrón, la mujer no puede ser autora, solo puede serlo el hombre: “Since women cannot write, someone else (a man) must have written it” (Russ 1983: 20). Para esta afirmación, Russ se apoya fielmente en evidencias de mujeres que pertenecen a entornos académicos muy diversos y en diferentes épocas, desde escritoras como Virginia Woolf (1882), quien también insistió en el robo de la autoría hasta pintoras como Judith Leyster (1606) o Elisabeth Vigée-Lebrum (1755).

Russ afirma que existen muchas evidencias que justifican, en diferentes ámbitos artísticos, que la mujer debe vivir un espacio de ocultamiento diferente, esos espacios de incertidumbre, sin saber cuál es su papel y sin poder desenvolverse desde su género como mujer. Enlazando con la introducción, Joanna Russ recuerda ejemplos de mujeres en diferentes representaciones artísticas, en donde por el simple hecho de ser mujer su autoría no queda revelada, es re-atribuida o simplemente vilipendiada: “In painting, although disproof of “the usual objections” is easier, so is misattribution” (Russ 1983:

21). Aquí, Joanna hace referencia a la expresión que Virginia Woolf utiliza en “The Duchess of Newcastle”, y de la que se sirve para referirse a la incredulidad por parte del hombre de que la mujer es la autora de su propia obra, y que el marido o hermano es el artífice. Joanna continúa su crítica en la pintura, retrocediendo hasta el siglo XVII y mujeres pintoras tales como Judith Leyster o Constance Charpentier⁴⁶.

De igual forma, Russ retrocede a escritoras del siglo XIX y nos sitúa en un momento histórico especialmente difícil para que la mujer sea considerada “creadora de su propia obra”. Son escritoras que ocultan su identidad bajo nombres masculinos, e incluso están dominadas por la misma obra: “But there are subtler alternatives to the flat denial of agency: *She didn't write it; he did. One is: It wrote itself.* This is highly unlikely, and yet the ploy is used and not only in the nineteenth century” (Russ 1983: 21). Para apoyar esta idea, Joanna se refiere a Pierce Edwin Whipple en su revisión de Jane Eyre en *The North American Review* de 1848, quien atribuye la obra a dos personas diferentes, lo que justifica diciendo lo siguiente:

“[...] supposed that two persons had written it, a brother and a sister, since: “... there are niceties of thought and emotion in a woman's mind which... often escape unawares from a female writer” (Russ 1983: 21)

Las hermanas Brönte, Charlotte Bronte (1816-1855), Emily Brönte (1818-1848) y Anne Brönte (1820-1849) tuvieron que recurrir a seudónimos de varón para poder publicar. Charlotte se encubrió utilizando el nombre masculino de Currer Bell y sus dos hermanas también adoptaron el mismo apellido y alias que mantenían sus iniciales: Ellis (Emily) y Acton (Anne). En el caso de Emily Brönte, Russ defiende sarcásticamente que *Wuthering Heights* (1849) llegó a controlar a la autora,

⁴⁶ En su ensayo de crítica literaria, “Denial of Agency”, Russ hace referencia a la pintora Marie-Louise Charpentier, pero a quien en realidad se refiere Russ es Constance Marie Charpentier, cuya obra David se atribuyó a su profesor.

“the writing of the book did not proceed under the novelist’s control, that she began by wishing to write one kind of book and ended writing another, that the book was a “moral teething” for the novelist ...” (Russ 1983: 21-22)

Son innumerables los casos a lo largo de la historia en que el ocultamiento se convierte en una escena artística habitual para la mujer. Por ejemplo, la novelista francesa Colette (1873-1954) estuvo encubierta detrás de la identidad del marido, Henry Gauthier-Villars -Willy-, un *bon vivant* de la época dedicado a la crítica de teatro y la literatura de sociedad quien editó y publicó el primer libro de la serie *Claudine* con su nombre en el año 1900, quedando así forzosamente encubierta su identidad. Esto provocó el posterior divorcio de ésta, y acciones reivindicativas en pro de los derechos de la mujer, llegando a ser miembro de la Academia Goncourt en 1945.

Siguiendo en esa línea de la negación de la autoría, Russ utiliza otro modelo que llama *pollution of agency*, el cual utiliza para mostrar que el arte que ejerce la mujer es impúdico, contaminante y no es realmente arte; para terminar, demostrando irónicamente, que no debería haberse escrito nunca. También alude al patrón que denomina *double standard of content*, en donde la misma situación laboral tiene un tratamiento diferente y ventajoso, si se trata de un hombre frente a una mujer o una persona de color en la misma situación. Russ ejemplifica esta circunstancia con el caso de una profesora universitaria, a quien no le respetaron su puesto de trabajo por estar de baja. Esta profesora fue despedida y el profesor que la sustituyó consiguió que le ampliaran el contrato declarando que:

“it was not fair to him; he had a family to support; and so on—opposed only by the one woman on the committee, who kept pointing out that an extension of contract would not only be unethical but illegal. The committee, as its clinching piece of evidence, revealed to the woman who opposed the appointment that they had already promised him the job” (Russ 1983: 40)

En este pasaje, Russ describe una situación laboral en la que la mujer sale perjudicada por una conciencia social muy extendida en contra de la cual los movimientos feministas han sido muy activos desde la primera ola de feminismo hasta el siglo XXI incluido estudiada en el Capítulo II. En el modelo del doble estándar que Russ presenta, existe desigualdad social para los dos sexos, y parece que la situación del hombre es más valiosa e importante que las circunstancias de la mujer. ¿No encontramos repetidas muestras que evidencien este caso? ¿No es este modelo “double standard of content” lo que la mujer ha denunciado y sigue reclamando en la sociedad?

Los otros patrones que Russ presenta en su obra de ensayo crítico hacen referencia a la falsa categorización de mujeres “creadoras artísticas” como esposas, madres, o amantes de artistas hombres; el aislamiento o la creación de un mito aislado, y principalmente como describe Brit Mandelo:

“Its length and its readability make it possibly the most useful text on women and writing I’ve encountered in the past few years, because anyone can pick it up and engage with the content. There’s no threshold for the readership. She explains each of her examples so that even if a reader has no knowledge of the texts or writers being referenced, they will still understand the point. Plus, the examples are all hard-hitting and effective. Russ doesn’t pull her punches in her deconstruction of what has been done to the writing of women over the years—she wants it to be as clear as day that, even if it was done in ignorance or good intention, the disrespect and belittling of women’s art can’t be allowed to continue unremarked” (2010: n.p.)

Otro de los relatos, en los que la *agencia* toma protagonismo es “Sword Blades and Poppy Seed” (1989)⁴⁷. En este, Russ toma prestado el mismo el poema de Amy Lowell (1874-1925) publicado en 1914 compartiendo el mismo título. En este relato, Russ manipula la analogía con el poema con gran artificio e intercala la acción del relato con el poema el original de Madame Lowell, extrapolándolo al momento actual. De la

⁴⁷ Relato publicado por primera vez en 1983 por Ace Books en Nueva York. Para las citas en nuestra investigación utilizaremos su publicación en la colección de relatos *The Hidden Side of the Moon* en Londres por Women’s Press Limited en 1989.

misma manera que leemos en el poema Lowell, la protagonista de Russ relata un encuentro con un “anciano”, con quien comienza a conversar después de que éste se acerque para poder viajar en transporte público y llegar a su casa. Esta le acompaña, y conversan en la casa de éste, una tienda cuya decoración, en similitud también con el poema de Lowell, está repleta de ornamentos, cuchillos y una enorme variedad armas, vasijas y otros elementos, que recrean un escenario que emana creatividad artística y metaforizan el paso del tiempo.

Russ utiliza una metáfora sobre el arte de escribir. No se paga con dinero, sino con tiempo. El arte no se engendra con armas sino con “poppy seeds” con trabajo y dedicación. Para ejemplificar esta metáfora, Russ hace referencia al esfuerzo y la experiencia en el arte de escribir, simbolizado en el anciano, y se pregunta:

“What did he give Madame Stowe and des Madames Bronte and Madame Austen and Madame Dickinson and Madame George Eliot and Madame Stein and Madame Woolf and Madame Cather and Madame Hurston and Madame Colette and all the others? I have told you (with some help from Madame Lowell) where we got the tools of our trade, but do you know what those tools really are? Are you truly curious? Then Read our books!” (1989: 28)

El encubrimiento autoral de la mujer da un vuelco, y se revela con mucha fuerza, a través de los propios personajes de ficción. La escritora no quiere esconderse para tener éxito comercial, o no ser mal vista en la sociedad sin cumplir el rol de mujer en momentos sociales de dominio y opresión masculinos. Como indicábamos al comienzo de este epígrafe, la mujer utiliza su obra y los personajes, encubierta en un disfraz literario cuya acción se refleja en la autoría de sus propios personajes, y Joanna Russ explota el recurso de la desfragmentación de la identidad del yo para ello y representar su identidad de mujer, en alusión a otras mujeres. Como analizaremos en *The Female Man* (1975) en el Capítulo IV, Joanna es diferentes mujeres, en las que se disfraza ella misma, y se

entremezcla dentro de la misma obra con el resto de mujeres. Su identidad se oculta y de forma consciente y fiel a su crítica literaria, descompone y desfragmenta sus personajes, sus narradores y su propio papel de autora. De esta forma está presente en la ficción, y con estas palabras se revela en la narración: “[...] don’t think I know any of this by hearsay; I’m the spirit of the author and know all things” (Russ 1985: 166). En sus obras su identidad está detrás de la ficción y dentro de ella, fragmentada y encubierta en otras mujeres, en representación de todas aquellas de las que tienen mucho que decir. Utiliza o no nombres de “hembra”, pero la mujer es la hembra que está al frente, ocupando un espacio lleno de limitaciones en mundos ficcionales.

En su producción de ficción la misma autora reconoce que el esquema argumental, los personajes y la línea de desarrollo de la historia forman parte de la idea inicial, aunque con un sentido vago respecto a lo que finalmente llega a ocurrir. Sin embargo, el enfrentamiento al que somete a sus personajes no es fortuito, y sabe a priori que se va a originar un conflicto con su pretensión de alinear siempre al lector con sus sentimientos y pensamientos. Este es un hecho importante que le ayuda a destapar, e incluso llegar a descubrirse para abandonar en cierto sentido el “disfraz en la autoría” (McCaffery 1990: 188).

Otro aspecto más a tener en cuenta es la misoginia literaria. En esta, la mujer escritora está colapsada y oculta detrás de la literatura de hombres, y aquí es donde Russ incide en su obra de ensayo crítico. Para analizar cómo la mujer se abre camino dentro de la literatura de ficción y buscar por lo menos la misma consideración que el hombre escritor, en todo momento difícil, haremos una incursión en el género literario que Russ cultivó con gran ingenio como es la fantasía y la CF y su vinculación con la creación de utopías. De esta crítica literaria y de su puesta en marcha, la autora presenta al lector a

sus personajes femeninos desfragmentados en un alarde de búsqueda de la ambigüedad creando uno de los ejes importantes para entender su rebuscada y complicada obra.

Otro de los ejes fundamentales, a parte del concepto de creación de espacios y de la identidad, es el de la dimensión femenina en el contexto de las utopías y distopías como elemento integrado dentro del género de CF y de fantasía. Las relaciones que mantuvo Joanna Russ con otras escritoras se circunscribe al feminismo de CF y a la creación de un mito de mujer que sea reconocido socialmente. De esta manera, pasamos a explorar las representaciones de estas ideas en sus personajes, en particular de los *aliens*.

3.2.2.2 El *alien motif* feminista como representación del ocultamiento en las obras de CF y fantasía

Pero ¿cómo aborda la mujer escritora los ocultamientos y los espacios que se crean, y que ella misma genera, por ejemplo, en el caso de los géneros de CF y de fantasía? Al plantear el binomio género e identidad de la mujer, debate imprescindible en las obras de Joanna Russ, retomamos uno de los aspectos que predominan en el universo literario de la autora. El ocultamiento o *disguise* de la mujer que hemos analizado en profundidad en el epígrafe anterior cobra especial relevancia y está muy presente en el género de CF feminista, y se personifica detrás de la aparición de un elemento nuevo: el *alien*. Este *alien*, este ser no humano y “dotado de sentidos” procede normalmente del espacio exterior, aunque puede venir de otras dimensiones o de regiones exóticas de la tierra, y, en otros casos, también son seres humanos que proceden de otros planetas. Joanna Russ, al igual que otras escritoras como Margaret Atwood (1939), Suzy Charnas (1939) o Marilyn Hacker (1942), utiliza lo que se ha dado en llamar *alien motif*.

Para Russ, el *alien motif* y el *alien encounter motif* corresponden a la aparición de la mujer heroína y su encuentro o choque con otro espacio o mundo diferente teniendo finalmente el objetivo de ocultarse, enmascararse y disfrazarse en otro ser. En este sentido, Joanna apunta que mujeres escritoras como las mencionadas anteriormente, entre otras, han creado una serie de disfraces o encubrimientos con *aliens* para ellas mismas, y es precisamente el “disguise motif”. De esta manera, para la escritora que no se ha sentido nunca a gusto con una literatura directa, la CF ofrece la estrategia de encubrirse detrás de un *alien*, y encontrar una manera de hablar “en la distancia” de temas personales controvertidos. Por ejemplo, James Triptee Jr. en “The Women Men Don’t See” utiliza el “disguise motif” más conscientemente sofisticado, de forma sutil. Y entre otras C.L.

Moore (1911-1987) y las autoras de *The Madwoman in the Attic* (1979) Susan Gubar y Sandra Gilbert, quienes según Joanna Russ, son un ejemplo entre las mujeres que representan aspectos personales con estereotipos, y los autorretratos están ocultos detrás de la figura del *alien*, un elemento muy útil para la mujer escritora (McCaffery 1990).

Para Russ, las mujeres escritoras de CF en especial lo que crean son una serie de disfraces o encubrimientos o *aliens* para ellas mismas. A esto Russ lo llama “disguise motif” que en este caso toma la forma de *alien*, y lo describe de la siguiente manera:

“Women SF writers have created a series of alien disguises for themselves. James Tiptree’s “The Women Man Don’t See” displays probably the most sophisticated, subtle, and gorgeous use of this disguise motif. Gubar wrote an essay about C. L. Moore’s work in which she said that Moore often does self-portraits disguised as alien encounter stories. The other women in her Works are all stereotypes, but the self-portraits are of aliens.” (McCaffery 1990: 202)

¿Por qué se ampara Russ en el *alien* y en la CF? El hecho de refugiarse se debe a que, según Russ, la mujer de su generación no se sentía cómoda hablando directamente de ella misma, con lo que la autora introduce la idea de identidad, por una parte, y de encubrimiento por otra. De esta forma, muchas mujeres escribieron grandes obras, escribieron CF y utilizaron el *alien* para encubrirse y encontrar una forma de distanciarse y tratar temas personales controvertidos. Sin embargo, solo de forma ocasional, la mujer se disfraza de hombre para hablar de sí mismas, siendo más frecuente que la mujer se oculte detrás de seres ambi-sexuales hermafroditas en el mundo de la ciencia ficción. Tal es el caso de Gethen en *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin o en *Vampire Tapestry* (1980) de Suzy Charnas, en donde el vampiro al principio parece ser un hombre, pero resulta ser una imitación de hombre no humano, otro *alien*.

Observamos como las palabras de Russ se reflejan en sus propios personajes y como los *aliens* que la autora crea son su refugio. Es Jai, con una sexualidad cambiante en *And Chaos Died* (1970); Janet, el personaje de aspecto masculino en *The Female Man*;

o Kit, la niña transformada en adolescente o la niña, o Sleeping Beauty (otro personaje con forma de *alien*), que resulta ser un vampiro con malas intenciones en *Kittatiny: A Tale of Magic*. Por otro lado, la mujer Alyx es la heroína que crea la escritora, cuando las mujeres quieren hablar directamente, pero, “we lack the social forms or the cultural images or the permissions to do so. These things just aren’t in our vocabulary yet, so we still have to get at things in a roundabout manner” (McCaffery 1990: 203).

En *The Female Man*, destacamos otro *alien* que personifica a Jael, la mujer más poderosa de la narración. Su poder se presenta en forma de *cyborg* o *alien* políticamente activo. El *cyborg* es un organismo cibernético que representa la realidad social y también de ficción. Esta figura metafórica es muy frecuente en la literatura de CF y fantástica, y representa tanto la realidad como la ficción, y que en literatura feminista se ha utilizado como metáfora para aunar las contradicciones fundamentales de las teorías feministas de identidad.

Estas figuras simbólicas y metafóricas han servido a las escritoras para tratar temas que en 1965 y 1970 (su primera época de escritora) eran difíciles de afrontar y decir en alto. Russ afirmaba que hasta que la sociedad no cambiara por sí misma la mujer no se sentiría cómoda siendo directa, “I know most of the women in my generation who were doing groundbreaking work usually felt the need to find a way to distance a lot of personal, controversial issues” (McCaffery 1990: 202). Siempre que la mujer trata de hablar directamente, carece de las formas sociales o imágenes culturales o el permiso para hacerlo.

Los cuentos infantiles también han servido a escritoras feministas de los setenta como parte de un género en crecimiento⁴⁸. Éstas los han utilizado y adaptado para hacer

⁴⁸ Desde la publicación del artículo de Karen E. Rowe, “Feminism and Fairy Tales” in *Women’s Studies* (1979), “[...] both feminism and the study of fairy tales have emerged as growth industries and have become institutionalized” (Haas 2004: xiii), se demostró cómo la crítica y los estudios literarios se han basado en entender el significado socio-cultural de los cuentos infantiles desde una perspectiva feminista.

hincapié en el poder de la niña, e inspirarse en la concepción de que la adolescencia prepara a las niñas para tener roles subordinados en la vida adulta posterior (Dawn 2009). Russ dirige su teoría precisamente a este período complicado en el desarrollo de la mujer, y se hace eco con su emblemático relato de fantasía *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978), y que marca una gran diferencia de las narraciones de CF.

Sin embargo, Russ considera la fantasía un género menos flexible con límites fijos que regulan la narración prefiriendo la ciencia ficción por su versatilidad y disparidad de opciones narrativas y de creación de espacios:

“Fantasy forms offer less freedom, not more, because they are strictly regulated by the conventions from which they emerge. At least this is true in the kind of fantasy I like and the kind I write: vampires, werewolves, Dracula, elves, gremlins, haunted houses. The point is that you’re caught up in all sorts of restrictions” (McCaffery 1990: 192).

Por otro lado, también Russ se manifiesta muy crítica con la clase de fantasía que ella misma llama “gore stories”, como las historias de Stephen King, que compara con la literatura de fantasía clásica y seria, “[...] they’re not fantasy or horror stories; they’re not like the good old-fashioned nineteenth century stories of Poe, Lovecraft and others who used horror and fantasy as a means of projecting psychology outward” (McCaffery 1990: 192).

No obstante, sí podemos destacar que el horror no forma parte de los momentos más trágicos presentados en los relatos de CF como consecuencia de los enfrentamientos producidos por los personajes. En cambio, la autora se basa en la creación de seres y criaturas fantásticas, princesas, sirenas o fantasmas, para lo que le permitirá construir mitos fantásticos y cuya protagonista sigue siendo la heroína que lucha por tener su propio espacio, establecer sus límites y dejar su impronta feminista. Con estas palabras, Joanna describe su relato de fantasía o cuento de hadas, *Kittatiny: A Tale of Magic*, en donde el

mito y el folklore sorprenden en un relato repleto de crítica feminista.

Así pues, el relato de fantasía es uno de los géneros de los que se vale Russ para luchar por las ideas feministas. Las protestas de las mujeres se dirigen principalmente hacia la presión social que el patriarcado ha ejercido en la sociedad, y en especial en la década en Russ decidió escribir sus obras más reconocidas. No obstante, Russ vierte la fantasía más pura al escribir *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978) de forma muy original con el objetivo de declarar la guerra al patriarcado como paso necesario hacia una sociedad verdaderamente libre. Con este relato, Russ crea un mito feminista reafirmando en escribir por y para la mujer, y cuyas relaciones familiares y cordiales se abordan como si se tratara de un cuento infantil o de hadas para niños.

Kitattiny: A Tale of Magic, como veremos en el Capítulo IV, no es ni un relato de CF ni una narración polémica desde una perspectiva feminista radical, sino, una narración de aventuras en donde los personajes fantásticos e imaginarios ayudan a Russ a contar un cuento mágico. Con este relato la escritora refleja sus percepciones feministas y sexuales relacionadas con la ambivalencia cultural sobre las mujeres y sus habilidades emocionales y cognitivas para comportarse con autenticidad y honradez bajo la presión social. Según Marge Piercy (2001), las preocupaciones que recorren el corpus literario de Russ es amplio y éste incluye, “survival, alienation, loneliness, community, violence, sex roles, the nature of oppression both external and internal, the necessity and the nature of further civilization”.⁴⁹

Para nosotros, este relato es un texto de gran valor a todos los niveles y la investigación profunda en busca de referencias o críticas sobre el mismo revela que son casi inexistentes y breves. Según la *Cyclopedia of World Authors* (Magill): “Kittatiny: A Tale of Magic is written to provide young girls with a positive female figure for the genre

⁴⁹ Publicación digital de Marge Piercy sobre Joanna Russ, 2001. 9 de dic. 2015 [≤a href="http://biography.jrank.org/pages/4705/Russ-Joanna.html">Joanna Russ Biography](http://biography.jrank.org/pages/4705/Russ-Joanna.html)

of fantasy” (1997: 1287). Para nosotros es al menos llamativa la carencia de interés o falta de conocimiento de este relato de fantasía y pretendemos en el capítulo siguiente analizar en profundidad y en todos sus elementos una obra clave que, aunque no ha sido reconocida como una de obras más renombradas, es una representación destacable de Joanna Russ como escritora feminista y un ejemplo de los pilares que venimos contando en este capítulo. Además de su originalidad, con este relato de fantasía *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978) entre todo su mundo de ciencia ficción, Russ aporta originalidad exaltando la femineidad y las etapas de la juventud en la mujer dentro de los límites del patriarcado.

Junto a Russ, encontramos otras autoras que dan sentido al relato de fantasía feminista, entre otras, Anne Sexton con sus poemas *Briar Rose (Sleeping Beauty)* y *Little Red Riding Hood*, ambos publicados en 1971, quien muestra actitudes opresoras sobre la mujer, o relatos infantiles feministas como *Little Red Riding Hood* (1977) de Olga Broumas, *The Moon Ribbon* (1976) de Jane Yolen, *The Donkey Prince* (1970) de Angela Carter y *Petronella* (1979) de Tanith Lee. Todos estos cuentos tradicionales de la literatura infantil comparten la fantasía mezclada con la perspectiva feminista. Según Zipes, estos relatos infantiles literarios son, “socially symbolical acts and narrative strategies formed to take part in civilized discourses about morality and behavior in particular societies and cultures” (Zipes 1994: 19).

En el siguiente epígrafe nos detenemos a analizar otro de los pilares de nuestra investigación para la creación de espacios en los relatos de Joanna Russ. Estos *aliens* ocupan un amplio espacio en la narrativa de Joanna Russ. Espacios que, de forma ambigua, combinan lo utópico y lo distópico. A continuación, estudiaremos de qué forma la escritora genera este tipo de espacios.

3.2.3 El espacio utópico/distópico como manifestación literaria de la mujer escritora

¿Cuál es el espacio que quiere representar la escritora al crear un mundo utópico? ¿Es la utopía una realidad soñada a la que aspira la mujer? ¿Son utopías distorsionadas? ¿Podemos hablar de antiutopías o distopías? Todos estos interrogantes nos llevan a analizar la perspectiva que tiene la literatura utópica y los elementos de los que se valen escritoras como Russ para diseñarlos y que forman parte de los espacios que representan.

En 1986, Ricouer afirma en su estudio sobre ideología y utopía que la utopía tiene cualidad metafórica y como imaginación productiva su tarea es la de “explorar lo imposible” (30) y aborda el concepto de utopía en el sentido de transformar la realidad. La utopía no es simplemente un sueño, sino un sueño al que aspirar. Precisamente esa es la línea que sigue Joanna Russ, y donde “la intención de la utopía es seguramente la de modificar las cosas y por lo tanto no podemos decir que es sólo una manera de interpretar el mundo y no de cambiarlo” (1986: 30). Esta interpretación del mundo para transformarlo es la forma planteada por aquellos escritores que representan una realidad desfigurada inexistente, e imposible en el mundo real. En la literatura de CF que Russ cultiva y en el que crea mundos irreales, utópicos y transformados se encarga de ayudar a estructurar otros espacios diferentes en donde se facilita reflejar luchas y anhelos.

En primer lugar, en las utopías que presenta la autora aparecen elementos que son habituales en su universo literario. Mundos sin clases sociales, sin gobierno, con conciencia ecológica y atracción por el mundo natural. Sociedades de mujeres donde la libertad sexual está permitida. Esta sexualidad tiene que ver con separar la sexualidad de la cuestión “propiedad, reproducción y estructura social.” Para representar estos pensamientos utópicos y crear las utopías, Russ utiliza un género permisivo como es la

CF, y que, a su vez, es propicio para hablar en boca de personajes transexuales o extraterrestres que utilizan naves espaciales y realizan viajes cósmicos al futuro, como ya hemos analizado en el anterior epígrafe.

Sin embargo, en la obra de Joanna Russ, tanto la utopía como la *distopía* son dos espacios sociales que la escritora inventa para que la mujer pueda desarrollarse sin dominios de ningún tipo. La utopía como un espacio sin dominio. Analizaremos estos términos en función de la literatura feminista como lugares solo limitados por las propias mujeres, donde sus vulnerabilidades se transforman en fortalezas, y su dependencia y falta de equidad en autonomía y auto-suficiencia. Junto con estos mundos o espacios utópicos, Russ introduce otros elementos que contrastan con ese lugar o *topos*, favorable para la mujer, y que generan distopías. Y con elementos como asesinatos y agresiones, elementos distorsionados como paisajes cambiantes, mundos subterráneos e identidades humanas también desfiguradas y extravagantes, tales como mujeres andróginas u hombres afeminados y *cyborgs*, entre otros elementos literarios radicales, Russ trasgrede los convencionalismos.

En el análisis de la producción literaria de Russ, debemos incidir en la utilización, no tanto de mundos utópicos, sino de elementos o recursos que permiten a sus mujeres protagonistas crear sus propios espacios en donde poder volcar sus mejores pensamientos y sus peores sentimientos, y también sus logros en la sociedad machista. La exageración se viste de componentes que forman parte de la literatura utópica. Es evidente que asesinar, maltratar, tomar drogas, recriminar hechos o exponer opiniones en momentos delicados no es posible hacerlo libremente y menos en manos de una mujer. Esta es la mujer que Russ describe. Su radicalismo traspasa límites insospechados.

En los espacios utópicos, la abundancia de recursos naturales es infinita, al igual que otros aspectos como la muestra de buena intención de los personajes, o el desarrollo

de jerarquías sociales unido a los avances tecnológicos, y aún más importante, la mejora y depuración del sistema político, un entorno de paz en lugares futuros y tiempos remotos. Sin embargo, en esta línea, *The Female Man* se desvía de la esencia utópica en un intento de contribuir en mejorar la pretensión feminista. Como Russ afirma para apoyar su idea de sociedad ideal, las sociedades representadas en *The Female Man* y en otras obras en donde se dibujan comunidades de mujeres, tales como *The Dispossessed* o *Les Guerrilleras*, estos son espacios comunales, rayando con el tribalismo e incluso donde, “The stories” classlessness obviously comments on the insecurity, competitiveness, and poverty of a class society” (Russ 1995: 145).

Sin embargo, en el espacio utópico que crea, sí existen o existieron guerras como forma de destrucción de normas sociales y políticas, y hábitos de vida para representar nuevas comunidades. Esta utopía se convierte en un espacio en donde vivir con sus vulnerabilidades y sin ser manipuladas más que por ellas, las mujeres. Whileaway es el escenario perfecto para que vivan comunidades de mujeres, y de las que no forma parte el hombre, “a women-only planet whose men have been killed in a plague thirty generations earlier” (Albinsky 1988: 159). Este es un lugar en donde la naturaleza determina la armonía de la mujer y su conexión con el mundo natural, con una conciencia ecológica que relaciona al feminismo con la ecología.

Para construir un *mundo distópico* o una *anti-utopía*, se invierten los objetivos del espacio “eutópico”, entendido como espacio bueno, y se convierte en uno difícil, oscuro cuyo futuro no augura una sociedad en armonía. Con esta concepción Nan Bowman Albinski critica la utopía representada en “When It Changed” por acercarse más a un espacio distópico: “A new awareness has entered the dystopias, which differ in every detail from *eutopias*. Rigidly hierarchical, totalitarian, militaristic, sexually repressive, patriarchal, set in cities alienated from the natural world” (1988: 161). En esta descripción

descubrimos un mundo utópico que sirve de lente de contacto y permite visualizar los defectos y deficiencias de la sociedad y el hombre, entendido como género humano, en la sociedad contemporánea. Además, según Tatiana Teslenko, *The Female Man* rehúye convertirse en una utopía convencional y no tiene influencias de ella, es decir, una utopía que tradicionalmente representa un viaje de ida y vuelta a la sociedad perfecta para presentar “a blueprint for the development of the author’s contemporary society” (2003: 127).

Con el fin de entender el concepto de *distopía*, es necesario entender antes lo que significa utopía, dada su relación y derivación etimológica.⁵⁰ El término *utopía* se compone de dos palabras de origen griego, /ου/ que significa “no” y /τοπος/ “lugar”, es decir, “sin lugar” o lugar que no existe, y hace referencia a lugares imaginarios en donde no existe una estructura social sólida. Es una sociedad regida de acuerdo con las necesidades de un grupo de habitantes, y en donde los recursos son suficientes para subsistir y no existen guerras internas o externas: “The Anarresti of the *Dispossessed* are anarchists; their communities recall in flavor the Israeli kibbutz” (Russ 1995: 136). Sin embargo, en literatura *utopía* también se utiliza como una “eutopía”, en donde “no” se convierte en “bueno” /εν/, y hace referencia a algún mundo imaginario y perfecto, en donde el ser humano pueda desarrollarse como individuo y vivir en armonía. Según Russ, “Classless, without government, ecologically minded, with a strong feeling for the natural world, quasi-tribal in feeling and quasi-familial in structure, the societies of these stories are sexually permissive...” (1995: 139).

Estas “utopías feministas” son los mundos imaginarios que presentan Russ, Tiptree o Wittig, en donde no existen estructuras socio-políticas sólidas y son regidas solo

⁵⁰ Morales, I. “Joanna Russ’s *The Female Man*: claiming feminism and sexuality across utopian communities” en *Verbeia* número 0, Año I. Madrid: Facultad de Ciencias Sociales y de la Educación, UCJC, 2015. ISSN: 2444-1333.

por mujeres capaces de reproducirse y generar riqueza. Existen variaciones en cuanto al tratamiento de los elementos belicistas, que en Russ, sí es relevante mencionar, ya que se vale de las guerras para iniciar una utopía feminista, exterminando al sexo masculino en una plaga y construyendo un mundo solo de mujeres como es Whileaway en *The Female Man* (1975).

En referencia a los elementos violentos, los enfrentamientos están presentes en la conciencia de la narradora incitando, llegando a la lucha o peleas, y provocando al lector con escenas de luchas en la que la mujer sale vencedora ante el hombre ridiculizado, dialéctica y físicamente. La violencia y la destrucción son aspectos inherentes a la obra de Russ, como por ejemplo en *The Female Man* donde se describe la dialéctica y enfrentamiento entre Janet, y un hombre (para Russ la identidad del hombre carece de importancia). Janet, protagonista masculina procedente del mundo utópico en la obra *The Female Man*, acude con Jeannine a una fiesta, estereotipo de mujer joven, americana educada en la familia tradicional. En esta reunión, ese “hombre” impertinente, vulgar e inoportuno, saturado de alcohol, increpa a Janet tratándola desde la actitud machista más extrema, para lograr conquistarla. Y lo que más le indigna a la protagonista son las palabras que éste pronuncia sobre las mujeres: “Ha, ha! Ha ha ha! Unequal pay is a disgrace. But You’ve got to remember, Janet, that women have certain physical limitations” (1985: 43). La conversación va subiendo de tono hasta acabar con el enfrentamiento físico: “Janet slapped him. It was not meant to hurt, I think; it was a great big stinging theatrical performance” (1985: 46).

En la misma conversación, Russ introduce comentarios en contra de las mujeres. Estos son críticas y burlas hacia pensamientos feministas que la autora-narradora-protagonista interrumpe hábilmente con sus propios comentarios y frases de autocontrol en cursiva: “*You’re in a strange place, Janet. Be civil.’ He’s being good-humoured the*

only way he knows how. Don't hit him'; *"You're in someone else's house. Be polite"* (1985: 43). Sin embargo, a pesar de hablar de esta forma, Russ enfrenta a Janet con el hombre, quien, harta de escuchar burlas machistas y de ser cortejada, pregunta en voz alta: "Is this human courting?" shouted Janet. "Is this friendship? Is this politeness?" (1985: 45). Janet pierde el control y se lanza sobre al hombre para abofetearle. A esto, le sigue una escena de violencia, en la que el hombre es obvio perdedor ante la superioridad de una mujer, más fuerte, más inteligente y burlona: "Don't pull like that," she said. "You'll break your arm" (47).

Ante situaciones irritantes y violentas como la anterior, es habitual que las heroínas de las obras de Russ ejerzan violencia, por tanto, se vale de estas luchas internas entre los personajes para así imponer la superioridad de la mujer. Janet y Alyx son dos heroínas que personifican esa superioridad. Mientras que Janet es la heroína del futuro enviada a la sociedad actual de la autora y ejemplo a seguir, Alyx es enviada a un futuro para erradicar un plan de destrucción de un paraíso. O la protagonista femenina "sin nombre" y heroína solitaria de *We Who Are About To* (1977) quien aterriza en una nave en un planeta desconocido y se enfrenta y asesina uno a uno a sus compañeros de viaje obsesionados por procrear, sobrevivir y volver a crear un planeta igual al que vivían antes de su viaje al futuro.

Según Mary Snodgrass en la *Encyclopedia of Utopian Literature* (1995) la "utopía" representa un período dorado imaginario. Es la llegada a un planeta o a una isla imaginaria; un valle, refugio aislado o mundo perfecto. Es el paraíso o mundo imaginario que podría construir un científico, filósofo, escritor pastoral, miembro religioso, viajero, ensayista o novelista. Snodgrass hace referencia también a los diferentes elementos que aparecen con frecuencia en la literatura utópica como son la abundancia en recursos

naturales, las buenas intenciones de los seres humanos, el desarrollo de jerarquías sociales, avances tecnológicos, entornos tranquilos, y lugares y tiempos distantes.

Igualmente, es necesario analizar los espacios en los que Joanna Russ aloja a la mujer de sus obras desde la perspectiva distópica. Estos mundos distópicos funcionan como una lente de contacto para reflejar los defectos y deficiencias de la sociedad y de la humanidad. Es decir, el lado negativo del mundo perfecto; es el paraíso corrompido por la perversión de los principios y las teorías políticas, o por una simple tiranía o hambre de poder (Snodgrass 1995). En Russ vemos mundos que no reflejan los rasgos utópicos de perfección y sosiego. La autora crea espacios para las mujeres, incluso a través de distopías que, como podemos observar en *The Female Man*, son protagonizadas incorporando personajes masculinos que disturbaban la armonía y representan el enfrentamiento de dos mundos. En la obra, conviven mundos utópicos y distópicos. No solo son sociedades o relaciones “distópicas” en relación con el hombre, sino que el caos de los personajes, las luchas psicológicas y sus extraños vínculos carentes de afinidades afectivas o filiales reflejan espacios más cercanos a las distopías que a las utopías.

Un mundo distópico nace como la crítica hacia la corrupción de la sociedad (elemento que ya se forjaba en el Renacimiento en la obra de Thomas More *Utopia* (1516), precursora de las representaciones sociales utópicas en la literatura). En el siglo XVIII, Jonathan Swift, es otra figura significativa en la parodia social y política en su obra *Gulliver's Travels* (1726), que nos lleva al género distópico de los siglos siguientes. En el siglo XIX, Samuel Butler escribió *Erewhom* (1872), una sociedad distópica de la que se sirve para criticar la hipocresía, la falta de moral y la pobreza cultural de la sociedad moderna, además de la educación de los niños, de la religión, asesinatos y su entorno laboral. A finales del siglo XIX, H. G. Wells con su obra *The Time Machine* (1895), nos lleva a la literatura distópica en donde diferenciamos dos elementos base y

fundamentales que comparte con el resto de espacios o sociedades futuras. Por un lado, la presentación de un mundo futuro y distante, y por otro el entorno histórico y social exagerado del autor.

Por otro lado, también es relevante el papel que tiene la tecnología como elemento inherente al género de CF e inmerso en los espacios en los que Russ sitúa a la mujer, adquiriendo un lugar importante, por el papel poderoso y destructor a la vez. Los avances tecnológicos acontecidos en los sesenta, como se ha mencionado anteriormente, fueron determinantes para el desarrollo del género y facilitar así la creación de espacios nuevos. Los logros en el espacio por parte de Estados Unidos y Rusia, y de forma muy significativa la llegada a la luna del *Apollo*, fue un elemento que celebraron escritores y escritoras. No obstante, estos logros fueron satirizados por escritoras preocupadas por otros anhelos o logros diferentes, como aquellos relacionados con los temas sociales y políticos, como los derechos civiles, la liberación de la mujer, o los movimientos de grupos homosexuales como el *Gay Pride*.

Se produjeron avances tecnológicos durante los sesenta y setenta, como fueron la creación y el lanzamiento de numerosos satélites y artefactos de exploración al espacio, que tuvieron gran repercusión en la sociedad. Caben destacar, también los cambios tecnológicos que se reflejaron en las artes, tales como, la cultura psicodélica basada en tratar nuevas formas de conocimiento y de percepción de la realidad. A destacar David Bowie, quien con su álbum conceptual *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* publicado en 1972, Bowie asume el papel de un extraterrestre bisexual, andrógino, combinando la CF con el teatro japonés kabuki.⁵¹ La imagen del cantante nos lleva a las protagonistas masculinas de Russ, símbolo del pensamiento

⁵¹ Forma de teatro tradicional del Japón del siglo XVII en donde actualmente solo son los hombres los actores especializados en papeles femeninos, y cuyo maquillaje particular llamado, kesho imitado por David Bowie, constituye un elemento de estilo del kabuki.

utópico y de la libertad sexual, que como presentamos a continuación la escritora se vale de la dimensión o espacio de mujer o *ginecotopía*.

3.2.3.1 Las *Ginecotopías*, espacios por y para la mujer en Ciencia Ficción

Las *ginecotopías* son espacios o dimensiones creados por la mujer y para la mujer e imprescindibles para conocer las incertidumbres o vulnerabilidades asociadas. Russ crea estos espacios haciendo uso de la CF, género que ésta descubrió a una edad temprana leyendo todo lo que descubría, y como vimos en páginas anteriores, es uno de los pilares necesarios para la autora con el que inspirarse en la creación de estos espacios utópicos y/o distópicos. Y es a través de la CF como Russ puede expresarse con más libertad que en otros géneros, “SF potentially has a freedom that most other fiction doesn’t have” (McCaffery 1990: 191). La lectura temprana de autores como Keith Laumer (1925-1993) y su visión de la CF en la catástrofe y la destrucción, en donde la *distopía* es el centro de vida y espacio de destrucción, le permitió a la autora decidir, asumir y diseñar su propio espacio de ficción donde la mujer construye sus comunidades y familias de mujeres. En el prólogo que la misma Russ escribe a su relato corto “When It Changed” (1977), hace referencia a los matriarcados que Laumer representa,

“I have read SF stories about manless worlds before; they are either full of busty girls in wisps of chiffon who slink about writhing with lust (Keith Laumer wrote a charming, funny one called "The War with the Yukks"), or the women have set up a static, beelike society in imitation of some presumed primitive matriarchy. These stories are written by men.” (Russ 1977)

En todas las narraciones de Russ, la mujer es protagonista absoluta y dueña de las situaciones y de su espacio. Son heroínas atormentadas que tienen la capacidad de emprender una aventura por sí solas sin depender de lazos familiares, con los que rompen,

o de ninguna otra atadura que no sea su propio interior. Desde la perspectiva feminista radical que impregna Russ a sus relatos, estas protagonistas atraviesan episodios arriesgados y peligrosos, y deben aventurarse a luchar o batirse en duelos, como es el caso de Janet en “When It Changed” (1972) y *The Female Man*; o el caso de Jael, quien resulta ser una asesina. Pero, en cualquier caso, estas situaciones no son tan peligrosas como la imposibilidad de luchar por la igualdad y equidad social, económica, o política por las que mujeres, como Joanna Russ o Margaret Atwood manifiestan en la esfera literaria.

En una entrevista⁵² en 1984, Russ explica la ventaja de escribir CF para defender grupos marginales, y donde tiene cabida las transformaciones de identidades, y abre un abanico de oportunidades para crear espacios nuevos en los que se aloje la mujer, desde una perspectiva feminista:

“Science fiction is a natural, in a way, for any kind of radical thought. Because it is about things that have not happened and do not happen. It is very fruitful if you want to present the concerns of any marginal group, because you are doing it in a world where things are different” (1984)

Según Joanna Russ en su estudio sobre las utopías feministas, éstas representan un sentimiento de armonía y conexión con el mundo natural: “Or perhaps the dislike of urban environments realistically reflects women’s experience of such places—women do not own city streets, not even in fantasy” (Russ 1995: 145). Russ se refiere también a las fantasías populares y culturales de las series policíacas de TV, cuyas ciudades son lugares en donde tanto mujeres como hombres desamparados sufren daños físicos, y hombres poderosos deciden si salvarlos o condenarlos. Y por el hecho de ser mujer nunca puede

⁵² Recuperado de Special Collection & University Archives en la University of Oregon. Guide to Joanna Russ Papers, (1968-1989) coll. 261. 2 oct. 2016: <http://archiveswest.orbiscascade.org/ark:/80444/xv52000#historicalID>

llegar a tener ningún poder social, en contraste con el género masculino, quien, a pesar de estar en condiciones paupérrimas, y desamparado, tiene la posibilidad de cambiar su estatus y llegar a triunfar. Los relatos utópicos se caracterizaban también, según Russ, (1995) por ser “classlessness”, o carecer de clases sociales, lo que conlleva abordar la inseguridad, competitividad y pobreza de una clase social.

Según Kessler, “In 1975 Joanna Russ published *The Female Man*, [...] Russ had no knowledge of Gilman’s *Herland* when she wrote this novel” (1995: 274). Sin embargo, *The Female Man* (1975) es el mundo utópico que dibuja Gilman en su obra de 1915, aunque cabría distinguir diferencias significativas. Ambos representan una sociedad aislada y formada sola por mujeres, *Herland* y *Whileaway*, en donde la reproducción es una de las características significativas en la que coinciden. En ambas sociedades la reproducción es asexual y utilizan la técnica de la partogénesis. El modelo utópico de *Herland*, en donde existe armonía y la comunidad es organizada y autosuficiente, solo coincide en parte con el modelo utópico que presenta Russ en *The Female Man*. Los elementos que la componen nos revelan un concepto de anti-utopía o distopía: destrucción, luchas ensangrentadas entre géneros, asesinatos, ambigüedad de identidad entre hombres y mujeres junto con otros elementos opresivos que rigen comunidades aparentemente utópicas.

Como leemos en el artículo de Russ “Recent Feminist Utopias” (1995), la mujer ficcional habita en mundos creados solo para que la mujer viva en conexión directa con el mundo y con su libertad. Son mundos utópicos como *Whileaway* en *The Female Man*, o distópicos como Holdfast, el mundo que representa Suzy McKee Charnas en *The Walk to the End of the World*. Los espacios creados en estos relatos representan comunidades de mujer capaces de sobrevivir sin las ataduras del hombre:

“Whether tentative or conclusively pessimistic, the invented, all female worlds, with their consequent lesbianism, have another function: that of expressing the joys of female bonding, which—like freedom and access to the public world—are in short supply for many women in the real world.” (Russ 1995: 142)

Estas ginecotopías permiten abordar la sexualidad y el lesbianismo, elemento de gran importancia en toda la obra de Joanna. Las mujeres “[...] are erotic integers and not fractions waiting for completion” (Russ 1995: 142). La mujer joven en la pubertad queda liberada de los lazos del patriarcado, y pretende que la mujer joven sea educada igual al niño en su pubertad. De esta idea surge la heroína y en sus relatos esta niña es rescatada, salvada y educada para ser educada en igualdad a como se educa al niño: “Along with physical mobility and the freedom to choose one’s participation in the world goes a theme I shall call the rescue of the female child” (1995: 142).

Dentro de los mundos feministas distópicos, cabe mencionar a Margaret Eleanor Atwood (1939) como una de las escritoras más representativas, y su obra *The Handmaid’s Tale* (1985) una de las obras del género distópico feminista más reconocida. Sin embargo, su obra es posterior a los espacios que Joanna Russ creó diez años antes. De ahí, el valor de la obra de Russ como precursora. Atwood introduce el concepto de dualidad y “otherness” y categoriza a las mujeres según su función, y principalmente en relación con su capacidad de procrear, llegando a estigmatizarlas mediante sus atuendos, indicando así fragmentación sociopolítica, división hombre/mujer, y separación a nivel psicológico, “el yo” y “el otro”.

Atwood representa una sociedad nueva, antes Estados Unidos y ahora Gilead, en donde las mujeres han perdido todos sus derechos y han sido divididas dependiendo de su capacidad reproductiva, su estatus social y su tipo de trabajo. Por un lado, están las criadas, el papel de la mujer más perturbador en la obra por tener la única función de dar vida en un mundo donde la inseminación artificial es declarada antirreligiosa. Las “Marthas”, por otro lado, son mujeres no fértiles que cumplen las labores domésticas y

visten de color verde apagado. Las “econoesposas” es otra tipología de mujer que representa a la esposa de los hombres más pobres, quienes, por tener que realizar múltiples labores, visten de combinación de rojo, azul y verde. Las esposas de los comandantes, es otro tipo de mujer cuyo único objetivo en la vida es ser "mujer de" y asegurarse de que el servicio haga bien sus tareas y hacer eternas bufandas. Por otro lado, también están las tías “aunts”, quienes, además de tener permiso para leer y escribir, controlan el comportamiento de las criadas y son las responsables de hacerles entender que el destino que se les impuso es el mejor de los destinos.

Las “Jezabeles”, por otro lado, son las prostitutas oficiales, y las más aventajadas de todas. Estas pueden vestir libremente haciendo uso de vestimentas de épocas anteriores, y de atuendos que tengan que ver con las fantasías masculinas, y son quienes tienen más libertad que ninguna de los otros tipos de mujeres juntas, a costa de prostituir sus cuerpos. Las hijas, “daughters”, es otro tipo de mujer, a quienes Atwood viste en perfecto blanco hasta llegar al matrimonio. Estas engloban a todas las mujeres jóvenes, hijas naturales, adoptadas o expropiadas de las clases dominantes. Y la “No-mujer”, en donde se encuentran viudas, feministas, lesbianas, monjas o disidentes.

Por último, el grupo de las criadas, “handmaids”, son las mujeres que aún son fértiles, pero con motivo de haber cometido algún *pecado* en su vida pasada (antes de fundarse la nueva sociedad), como divorciarse o tener hijos fuera del matrimonio, se convierten en criadas procreadoras. Su labor es la de procrear y poner sus ovarios a disposición de los Comandantes y sus Esposas, tener hijos que darles y así, con suerte, no ser enviadas a las Colonias, donde la esperanza de vida nunca es superior a tres años. Gilead está en guerra con los infieles, es decir, con cualquiera que no piense como ellos o profese la religión que a ellos les parece adecuada. Todas las leyes de la nueva república

tienen carácter retroactivo, y todo aquel que haya llevado a cabo un aborto, o se haya divorciado, o haya siquiera vendido revistas eróticas tiene que purgar sus crímenes.

Por su parte, Russ gestiona esta “dualidad” mujer-hombre en una dimensión diferente a la de Atwood en donde la mujer es representada como un ser masculino, o un hombre “hembra”; sin embargo, similar en la creación de mundos aparte para la diferenciación de los sexos y culturas (Mohr 2005), y la creación de aspectos sociales distópicos, como es el caso de *The Female Man*. En esta obra, Russ crea dos grandes grupos sociales *manlanders* y *womanlanders*, y mediante esta diferenciación de comunidades, los hombres y las mujeres están organizados en estructuras sociales y jerarquías diferentes.

Para Russ, los espacios utópicos, no son “[...] embodiments of universal human values, but are reactive; that is, they supply what their authors believe society (in the case of these books) and/or woman lack in the here-and-now. These values stressed in the stories can reveal to us what, in the authors’ eyes, is wrong with our society” (Russ 1995: 144). Y en relación con las utopías feministas o *ginecotopías*, la perspectiva de Russ tiene que ver con una visión contrastada, diferenciada y segmentada en donde la batalla de los sexos y la inversión de estos se hace necesario para luchar contra las utopías sexistas y excluyentes respecto a la mujer. Con estas palabras, Russ se refiere a las utopías anti-feministas:

“A discussion of these recent utopias would be incomplete without some reference to their anti-feminist opposite numbers: the role-reversal (or battle of the sexes) science-fiction novel, which assumes as its given the sexist assumptions the feminist utopias challenge and battle.” (Russ 1995: 143)

En la producción literaria de Russ, entran en juego elementos distópicos que contrarrestan los ideales de un mundo utópico como *Whileaway* en *The Female Man*. En esta misma novela, las guerras y los asesinatos se entremezclan para dar cabida a los

enfrentamientos que se producen entre hombres y mujeres, cuando entra en juego el género masculino. Por otro lado, los cambios que Russ introduce en la novela se basan principalmente en transformar a la mujer en hombre, o masculinizarla para su aceptación e integración social. Como por ejemplo Janet, quien teniendo un físico masculino representa la aceptación social. Sin embargo, para Russ, la mujer con aspecto femenino, a pesar de ser un individuo completo capaz de llevar a cabo cualquier actividad constructiva y destructiva, no es tenida en cuenta ni representada en los mitos occidentales.

Efectivamente, las representaciones que pinta Russ en sus obras, como en *The Female Man*, difieren de cualquier tipología de mujer de Atwood, y el hombre “male” queda relegado a un segundo plano. En Russ, no aparece como mano opresora y propietario absoluto de cualquier actividad social real. De esta manera, las protagonistas de estas ginocotopías de Russ son dueñas de su propia vida. Russ reinventa un espacio para la mujer dentro de un mundo utópico, y se sirve de la CF, para tener la posibilidad de modelar la humanidad con realidades alternativas a las tradiciones occidentales existentes, tanto literarias como culturales.

Para nosotros el término *ginocotopía* va íntimamente ligado a los espacios de incertidumbre y vulnerabilidad asociados a la mujer. Esta presunción y sentimiento de vulnerabilidad están vinculados, aunque no solo, a la función exclusiva de la maternidad y la “fiscalidad” de la mujer, por motivos genéticos y naturales. Según Valle (1991), “el espacio urbano, el cuestionamiento de las funciones asignadas a las mujeres, las distribuciones desiguales de los espacios y los significados diferenciados atribuidos a los espacios de la casa y a los públicos” (224). Las nuevas ciudades que Russ crea en sus ginocotopías reinventan el concepto de espacio público y privado. De ahí que la maternidad, la procreación y reproducción, por ser funciones inseparables e inherentes a

la mujer, son otro de los elementos clave y preocupación de las utopías literarias feministas de la mujer. No solo en la época feminista ferviente y radical de los años setenta, sino también en otros momentos literarios anteriores, los relatos de espacios femeninos y feministas, tales como *Mizora* (1890) de Mary E. Bradley Lane o *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman se aborda la procreación y la maternidad. Otros ejemplos de espacios separados de mujeres son la colección de relatos de Sally Miller Gearhart, *The Wanderground* (1978), con tintes homosexuales y de ecofeminismo cercana a la obra de Joanna Russ, *The Shore of Women* (1986) de Pamela Sargent, *The Gate to Women's Country* (1988) de Sheri Tepper y *Ammonite* (1993) de Nichola Griffith.

Las mujeres tienen sus propios espacios de confinamiento en función del hombre, como hace evidente Margaret Atwood en su obra *The Handmaid's Tale* (1985) quien sitúa a la mujer en espacios diferenciados y limitados por sus funciones. Una mujer incluso estigmatizada por su vestimenta y por el lugar donde debe habitar y por cómo debe actuar:

“The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts the sleeves are full. The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen. I never looked good in red, it's not my color. I pick up the shopping basket, put it over my arm.” (Atwood 1987: 18)⁵³

Aunque en el mundo distópico jerárquico y teocrático de la República de Gilead, tanto el hombre como la mujer son necesarios para la procreación, excluyendo métodos tecnológicos o científicos como la partogénesis, Atwood inventa, como ya hemos señalado en nuestro estudio, una categoría de mujer solo para procrear, la criada. En esta distopía se muestran valores puritanos dejando en el olvido otros valores como la

⁵³ *The Handmaid's Tale* se publicó por vez en 1985. Para la presente investigación y subsiguientes citas utilizaremos la edición de 1987 de Virago Press Limited publicada en Londres.

tolerancia o la igualdad de la mujer, dejándola en un segundo plano y por debajo de la jerarquía, mientras que el hombre disfruta de todos los privilegios.

A diferencia de la utopía de “When It Changed” (1972) y *The Female Man* (1975), las mujeres son necesarias para la procreación, no así los hombres, quienes son reemplazados por la ciencia y tecnología. Y el hombre no es necesario para la reproducción, ni para ninguna otra cosa, trivializando la posición de éste y ensalzando la capacidad de la mujer, por ser imprescindible y reemplazable:

“Manlanders have no children. Manlanders buy infants from the Womanlanders and bring them up in batches, save for the rich few who can order children made from their very own semen: keep them in city nurseries until they're five, then out into the country training ground, with the gasping little misfits buried in baby cemeteries along the way. There in ascetic and healthful settlements.” (Russ 1985: 167)⁵⁴

Por último, esta actitud ferviente en aras del padre biológico nace de las tendencias feministas, producto de ese momento histórico, ideológico y social. Nueve años después de escribir *The Female Man* (1975), Russ, en su entrevista con Samuel Delaney en 2001, afirma que su opinión sobre la mujer transexual ha cambiado acorde con la madurez y el momento social: “Oh yes it's almost as if my life as arranged itself to disabuse me of one prejudice after another. And, all of these have gone because none of them were real really”.

Con este análisis de los mundos de distopía y utopía, y en particular, las *ginecotopías* recreamos un pilar que consideramos fundamental, sin los que no se puede entender la obra de Russ. Sus obras sitúan a personajes en mundos más allá de la realidad donde utopía y distopía se entrelazan y colocan a sus ambigios personajes en la dicotomía de identidad o su deconstrucción. En este sentido, para cerrar los cimientos que soportan

⁵⁴ *The Female Man* se publicó por vez en 1975. Para la presente investigación y subsiguientes citas utilizaremos la edición de 1985 de Women's Press Science Fiction publicada en Londres.

nuestro estudio sobre la creación de espacios en Joanna Russ, a continuación, analizaremos la identidad judía de la autora.

3.2.4 Tradición e identidad judía

Partimos de la premisa de que Russ es una escritora judía de tercera generación. Así es como ella misma se describe y hemos analizado en este mismo capítulo en la construcción de su biografía. Resulta, en nuestra opinión, imprescindible y necesario detenernos a observar y analizar la tradición y cultura judía que se esconde en su narrativa y en particular hacer hincapié en el concepto de familia, tradición, identidad, patriarcado y matriarcado, entre otros.

Independientemente del género tratado en lo que a identidad judía se refiere, hemos constatado los profundos conocimientos de Joanna sobre las costumbres y tradiciones, incluso sus referencias a la lengua hebrea, como podemos valorar en las alusiones al aspecto físico, cultural y religioso de algunos de sus personajes. El sufrimiento y el dolor ejemplificado en las referencias a enfermedades y la salud son frecuentes, y las insistentes alusiones a los fármacos para paliar el dolor físico se convierten en obsesión dentro de sus obras. Todo ello se entremezcla con el sufrimiento psicológico, lo que dificulta en gran medida la narración y la construcción de los personajes. No solo el dolor y sufrimiento individual sino también el dolor por el otro, es decir, por las mujeres que Russ personifica en sus relatos. *We Who Are About To* (1977) es un interesante ejemplo donde plasmar todo esto. La obra incluye un gran número de temas habituales en la literatura de escritoras de tercera generación como Grace Paley. En la obra, Russ, aparte de la utilización de vocablos hebreos vuelca sus preocupaciones más íntimas, personales, sociales, etnológicas y feministas en un relato de CF. No es

casualidad que haga referencias al dolor, ya que se trata de una parte de su realidad con la que tuvo que vivir muchos años de su vida y que refleja en sus obras. La obsesión de la familia y la procreación son recurrentes, pero en esta novela sobresalen de manera extraordinaria.

A lo largo de nuestro estudio observamos que Joanna Russ no ha sido vinculada a otras autoras como Grace Paley (1922-2007) o Kathy Acker (1948-1993), a pesar de tener en común, origen identidad y la defensa y promulgación de las ideas feministas. La crítica literaria se ha centrado en el género literario de CF para catalogar a la autora, olvidándose de valorar otros aspectos de índole más personal, a los que nosotros aludimos en nuestra investigación, como por ejemplo la ocultación de su identidad judía.

Sin embargo, Russ mantiene ciertos vínculos de conexión, además de los mencionados, tanto con Paley como con Acker, por ser escritoras de relato corto y abordar el tema de la mujer, tratar lazos paternos y maternos con diversos matices e intensidad, y considerar la educación que la familia da a la hija en agravio comparativo con el hijo varón. La afinidad con Acker se estrecha por la temática extravagante, violenta y radical que presenta en sus relatos, y el tema común y recurrente de la mujer dentro del marco de la familia patriarcal. Como veremos en las páginas siguientes, tanto Acker, Paley como Russ, se centran en la educación femenina dentro del patriarcado, tema que Russ aborda en su teoría de “*rescuing the female girl*” (Russ 1995: 142) y que la autora propone en su artículo de crítica literaria, “Recent feminist utopias”. Estudiaremos posteriormente, como su propuesta pasa por salvar a la mujer en la adolescencia de ser educada dentro de los patrones del patriarcado para poder recibir la misma educación que el hijo varón, principalmente en la etapa de la adolescencia.

Dado el dolor y la rabia que exterioriza en sus obras, claramente empatiza con el dolor de estas escritoras y otras como Cynthia Ozick (1928), despertando la posibilidad

de valorar este aspecto y dejar abierta la repercusión que ha podido tener en su trayectoria literaria.

Esta relación evidente nos ha llevado a investigar nexos de unión anteriormente no estudiados entre Joanna Russ y otras escritoras que comparten características comunes: escritoras de tercera generación de judíos emigrados a Estados Unidos después del Holocausto, que han nacido y vivido en Estados Unidos, pero que sus tradiciones y raíces judías están arraigadas en su yo más interno.

Entre estas autoras de origen judío debemos hacer referencia a Marilyn Hacker (ex-esposa de Samuel Delaney, con quien tuvo vínculos afectivos, como vimos en el Capítulo II) y con Aurora Levins Morales, amiga y coetánea de la autora. A pesar de que Paley y Acker pertenecen a entornos y épocas diferentes a Russ, comparten fuertes creencias feministas y sociales por su calidad de mujer feminista y por ser de origen judío.

Sin embargo, no tenemos constancia de estudios críticos que relacionen a Joanna Russ dentro de la tradición judía, por lo que nuestra tesis pretende demostrar la inequívoca pertenencia profundizando en las referencias a la cultura judía a través de las descripciones de sus personajes o los temas en los que se recrea. Estas referencias aparecen, por ejemplo, en su obra *The Two of Them* (1978) donde dichas alusiones a la tradición judía se mezclan con ambientes árabes intercalando elementos característicos de la CF más pura, como paneles de control tecnológico, o tele-transportación y uso de armas avanzadas. El dolor, las drogas, el sufrimiento, la identidad y el abuso de fármacos para combatir desequilibrios psíquicos y el dolor forman parte del mundo literario de Joanna Russ en general y de este relato en particular.

Para Russ, el sufrimiento y el dolor son temas irrenunciables. Además de como reflejo de la vulnerabilidad de los seres humanos, estos temas se reflejan en la obra de la autora como elemento identitario de la tradición judía. A efectos prácticos Joanna Russ

intenta paliar estos trastornos de diferentes maneras, desde la aplicación de farmacología de manera indiscriminada hasta cambios de sexo o asesinatos, e incluso llegando al abuso y la violencia, lo cual desencadena el deterioro del individuo. Como es el caso de *We Who are about to* (1977), donde la violencia define el sufrimiento de la condición humana.

Siempre desde una perspectiva feminista, y dentro de los rasgos predominantes que son el feminismo radical, la CF y el tratamiento de la identidad femenina, Russ también aborda el aspecto de la identidad judía, y que fusiona con gran ingenio. En su artículo “A Boy and His Dog (1975) The Final Solution”, publicado en su obra de ensayo *To Write Like a Woman* (1995) y que escribe por encargo a modo de crítica a una película de CF, demuestra su sentir e identidad judía. Desde la misma postura de enfado, enajenación, radicalismo y sarcasmo que da a sus obras, afirma, “[...] sending a woman to see A BOY AND HIS DOG is like sending a Jew to a movie that glorifies Dachau; you need not be a feminist to loathe this film” (1995: 66). La ironía, el sarcasmo y la crudeza en sus afirmaciones se combinan con el sentimiento como ser, mujer y judío, ante la situación más atroz que ha sufrido el pueblo judío, que es ver cómo sus ascendentes sufrieron uno de los genocidios más sangrantes de la historia. La solución final que utiliza como parte del título del ensayo, significa Holocausto (Endlösung), que, según terminología nazi, cuya voz hebrea es “Shoá”, significa también solución final, indicando “ese intento de exterminar toda la población judía”. Son nulas las ocasiones en las que la autora se autodefine como “judía”, pero sí aparecen numerosas referencias al mundo judío a través de descripciones de personajes, nombres, tradiciones y costumbres.

Como parte de los pilares que apoyan nuestro estudio, pasamos a describir otro tema imprescindible en las obras de Russ que es el tratamiento del patriarcado desde una perspectiva de identidad judía.

3.2.4.1 Patriarcado, matriarcado y *rescuing the female child* en *To write like a Woman*

La teoría que Russ presenta en su ensayo literario “Recent Feminist Utopias”⁵⁵ (1995) y mencionada con anterioridad, critica la educación de la niña en el patriarcado y propone “salvarla de esa educación” y liberarla de él. De esta manera, la mujer podrá vivir sin límites o lazos que le impidan conectar y establecer una relación directa y abierta, y podrá cruzar sus confines psicológicos y liberarse del espacio físico y del espacio social impuesto. Russ sugiere que las niñas sean educadas en la familia igual que los niños, es decir, contemplando igualdad en la sexualidad, en las convenciones sociales y en una familia lejos del patriarcado sobreprotector y controlador.

Sin duda “rescatar a la niña del marco patriarcal opresor” es otro de los aspectos relevantes en la obra de Russ que da sentido a nuestra investigación y que ya hemos ido introduciendo en páginas anteriores. También es una de las piezas que ayudan a conocer a la escritora, a analizar la dimensión de la mujer en su obra y descubrir cómo reinventa su propio espacio.

Russ se basa en la idea de que la adolescencia es un período caracterizado por la mujer joven que espera al hombre para casarse, período en que las niñas se consumen mientras esperan, forzadas a ocultarse detrás de alguien que no es, fingiendo aceptar sumisamente este rol (Beauvoir 1953). Y como el problema de la femineidad comienza con la adolescencia, en las representaciones utópicas y fantásticas del feminismo, es más sencillo escapar de los límites opresores del patriarcado y refugiarse en el propio espacio que la propia mujer quiera habitar: “The feminist utopia is, in this way, traditionally

⁵⁵ “Recent Feminist Utopias” was first published in *Future Females: A Critical Anthology* (Marleen S. Barr 1981). However, we are referencing the version appearing in her collection of critical essays *To Write like a Woman* published in 1995.

described as having a close relationship to feminism's criticisms of patriarchy" (McBean 2016: 53). Igualmente, la fantasía también facilita innumerables posibilidades difíciles de mostrar en la realidad, como estudiamos en su momento.

Russ como creadora de esta teoría ha incitado a otros autores a incidir en ella. Según Barr (1993), el punto de vista de la educación de la niña/adolescente que propone Russ para ayudar a entender la estructura patriarcal desde el punto de vista feminista, es también tropo de otros autores: "[...] in terms of the science fiction trope Joanna Russ calls "the rescue of the female child... I argue that Margaret Atwood and Saul Bellow rescue the female child's story" (Barr 1993: 197). El argumento de Barr consiste en afirmar que tanto Margaret Atwood como Saul Bellow se adhieren a esta teoría particular de la ciencia ficción feminista. Aunque de una manera diferente, Atwood en *Cat's Eye* (1988) escribe sobre una pintora de cincuenta años, Elaine Risley que regresa a su ciudad natal de Toronto para una exposición. Una vez ahí Elaine recrea la historia de su infancia, sus vivencias. En *Mr. Sammler's Planet* (1970), según Barr, Bellow "[...] asserts that the female child's story has been stolen" (197). En el mismo artículo, Barr afirma que, de la misma que las escritoras feministas de CF vinculan a la mujer con el *alien*, tanto Atwood como Bellow muestran también su preocupación sobre la anulación o invalidación del poder femenino, y "[...] emphasize a version of the uncanny involving the theft of women's childhood story and the effort to return it" (Barr 1993: 199).

A través del rescate de la niña/adolescente, Russ propone evitar que la mujer se eduque bajo el tradicionalismo característico de la familia patriarcal. De esta forma abierta, defiende el amor mujer-mujer, amor lesbiano para desestructurar los acontecimientos de la mujer madura: matrimonio, hijos y menopausia (Russ 1980), y critica al estereotipo de "poor wife", perfil de la mujer resignada ante el hombre. Desde esta perspectiva, en su ensayo "What can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write?"

(1972), Russ trata los mitos masculinos y héroes, apuntando que la cultura es masculina y a partir de esa premisa, ella construye sus propios mitos femeninos a partir de los mitos masculinos ya establecidos.

Para la Joanna Russ, autora de crítica literaria feminista, la sociedad se ha construido sobre la estructura del patriarcado, y ese *mito* que representa los comportamientos sociales y culturales, es masculino. En el análisis de las cartas detectamos cómo en su vida también deja huella el patriarcado en el que vive y del que culpa a su madre. Como reflejo de los roles atestiguados en su propia familia, con un patriarcado realizado por una madre y un padre tradicionales, Joanna Russ influenciada por esta vivencia doméstica, retoma los roles y juega a intercambiarlos. El intercambio de los roles maternos y paternos son ejemplificados con los mitos tradicionales, y los roles de los dos sexos— *male* y *female* — se entremezclan. El mito femenino, según Russ, sería, por ejemplo, un hombre joven virginal seducido por una mujer mayor quien ha hecho un pacto con el diablo para permanecer joven. Esta se queda embarazada del joven y anuncia su paternidad con orgullo. Sin embargo, este hecho avergüenza al joven, y ante dicha situación, éste roba al recién nacido y lo mata. El joven es enviado a prisión, en donde muere arrepentido y rodeado de ángeles (Russ 1995).

¿Dónde queda la mujer? ¿Quién representa al héroe mitificado? ¿Qué mito aparece en el cambio de sexos? El razonamiento gira en torno a la no creación de un mito por el simple hecho de ser mujer, ella no es una persona, “The faithful wife, the beautiful temptress, the seducer, destroyer, the devouring momma, the healing Madonna—none of these are persons in the sense that a novel’s protagonist must be a person” (1995: 82).

El razonamiento de Russ detrás de esta crítica devastadora y punzante es sencillo. El joven simplemente lo justificaría diciendo que tenía razones para actuar de forma tan sangrienta: “I did what I did because I was afraid, or because I was ambitious or because

I wanted to provoke my father, or because I felt lonely, or because I needed money, and so on” (Russ 1995: 82). Por el contrario, Bitch Goddess (como se refiere a ella en tono sarcástico) no es una persona. Ella actúa así, sin justificación ninguna; ella, “it” – neutro para tratar a la mujer, con desdén y desprecio, y “she” si es insultada como en el siguiente extracto,

“[...] she is a bitch. Q.E.D. No Other ever has the motives that you and I have; the Other contains a mysterious *essence*, which causes it to behave as it does; in fact “it” is not a person at all, but a projected wish or fear.” (Russ 1995: 83)

El estilo satírico e ingenioso de la obra de crítica literaria y el radicalismo en sus pensamientos muestran un objetivo claro y en línea con el hecho de abatir al mito masculino y el ejemplo social y cultural que ejerce éste. Y como ejemplo práctico de mujeres en sus obras, Janet, Alyx or Kit son mujeres respetadas por ser heroínas, y sin poseer el rol habitual de los relatos, es decir, el “sexual role” con el que la mujer queda etiquetada. Para Russ, puede ser la mujer clásica y guerrera, fuerte y luchadora, la mujer joven mayor.

En *The Adventures of Alyx* (1986) Russ crea a Alyx, una protagonista a su medida. Ayudada por temas primordiales como la sexualidad, sensualidad y el deseo de las mujeres. En el relato “Bluestoking”, que compone la serie de aventuras, la autora presenta a Alyx como una mujer fuerte y preparada para luchar cuando lo necesita y capaz de mostrar dulzura hacia una hija enojada, que le recuerda a ella misma. Nos referimos a Edarra. Durante el viaje junto a Alyx, que comienza por escapar de un matrimonio pactado, descubre cómo luchar por conseguir sus ideales. Vemos como Edarra sufre una transformación a lo largo del relato, y de ser una niña mimada y quejosa se muestra como una persona diferente, madura e independiente. Otro de los aspectos relevantes de esta colección tiene que ver con el tratamiento del hombre amado y/o marido a quien Russ

responsabiliza de que ésta se vaya de su lado cuando conoce a un pirata con quien emprende un viaje. En este caso nos referimos al segundo relato de la colección titulado “I Thought She Was Afeard Till She Stroked My Beard” y escrito en 1967 con el título original de “I Gave Her Sack and Sherry”. Russ presenta a una mujer oprimida que escapa para vivir libremente en su propio mundo, luchar por sí misma y ser autosuficiente, no sin antes matar a su “marido abusivo” de forma accidental.

Alyx se caracteriza también por ser una mujer muy inteligente, y en el relato “The Barbarian” (1968), Russ narra sus aventuras y presenta a una heroína, no solo capaz de vencer en batallas contra hombres más fuertes y grandes, sino de escapar de los trucos de un hombre que finge ser un mago. De esta manera, Alyx personifica a la mujer fuerte, competente, con una capacidad superior a la del hombre. En ella ensalza a la mujer, valiéndose de la fantasía extrapolada a partir del mito estereotipado con objeto de reforzar sus propios pensamientos e inclinaciones feministas más radicales.

En otra de las aventuras de Alyx, “The Barbarian”, Russ relata como la heroína es contratada por un hombre con aspecto grotesco, a quien llama “fat man”, para perpetuar robos: “I know you,” he said. “A raw country girl fresh from the hills who betrayed an entire religious delegation to the police some ten years ago. You settled down as a pick-lock [...] And now, “(he pronounced the “now” with peculiar relish) “you are getting old [...] You’re thinking of settling down” (Russ 1986: 50). Russ abusa de enfrentamientos dialécticos agresivos, que resaltan la fuerza y la inteligencia de la mujer.

Este mismo formato de heroína perspicaz y habilidosa de físico aparentemente débil es más fuerte que el hombre más corpulento y más autoritario. Esta conformación nos conduce a la primera historia “Bluestocking”, en donde encontramos el hombre con malas intenciones, que raya con la estupidez, la descortesía, el desprecio y la arrogancia, no sin olvidar la intención de la autora que es la de fortalecer las virtudes de la mujer.

Haciendo caso al epígrafe que gobierna esta parte de la investigación, el patriarcado y el matriarcado son elementos de suma importancia para la Joanna Russ escritora y persona. Ambos elementos, por contradictorio que pueda parecer, juegan un papel primordial en la vida y obra de la autora, como resultado de los aspectos más conservadores y tradicionales de la tradición judía. Eso sí, Joanna Russ reacciona de forma distinta ante ambas experiencias vitales. Ante el patriarcado reacciona literariamente sometiendo a sus personajes femeninos, especialmente a las niñas y adolescentes, a una necesidad existencial de ser rescatados, de ser salvados o transportados a un espacio nuevo sin este tipo de confinamiento. De ahí los relatos que acabamos de mencionar dentro de la colección de *The Adventures of Alyx* y otros que analizaremos posteriormente.

Respecto al matriarcado, como hemos analizado en el Capítulo III, Russ reacciona de forma personal más que literaria, utilizando la comunicación por carta con su madre para expresarle su contrariedad y enfado, así como su disconformidad con la actitud de su madre hacia el patriarcado familiar, basado en el conservadurismo, el inmovilismo y el culto a la monotonía.

A lo largo de este capítulo hemos introducido los diversos elementos de los que nos basamos en el análisis e interpretación de la obra de Joanna Russ y canalizamos estos pilares básicos para entender su obra. La perspectiva de los espacios nos ha llevado a diferenciar ciertos códigos de interpretación de los espacios de la mujer en sus obras. En el Capítulo IV, analizaremos estos ejes a través del análisis pormenorizado en diferentes obras de la autora.

CAPÍTULO IV: RUPTURA DE LOS ESPACIOS DE CONFINAMIENTO EN LA OBRA DE JOANNA RUSS

“La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla” (Vargas Llosa 1997)

4.1 LA IMPORTANCIA E IMPLICACIÓN DE LOS ESPACIOS CERRADOS VS. ESPACIOS ABIERTOS EN LA CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA.....	191
4.1.1 El hogar y la alegoría cavernosa símbolo de espacio de incertidumbre para la mujer: “Nor Custom Stale” (1959), “The Second Inquisition” (1970), <i>We Who Are About To</i> (1977).....	195
4.1.2 Identidad, tradición y cultura judía en “The Second Inquisition” (1970), <i>We Who Are About To</i> (1977), <i>The Two of Them</i> (1978), “The Little Dirty Girl” (1982).....	222
4.1.3 Espacio interior en la escritora y desfragmentación en <i>And Chaos Died</i> (1970), <i>The Female Man</i> (1975), <i>We Who are about to</i> (1977).....	250
4.2 ESPACIOS ABIERTOS SIMBOLIZADOS EN UTOPIÁS Y DISTOPÍAS FEMINISTAS en “When It Changed” (1972), <i>We Who Are About To</i> (1977), <i>The Female Man</i> (1985).....	263
4.3 ECOFEMINISMO Y ECOESPACIO EN FANTASÍA Y CIENCIA FICCIÓN.....	276
4.3.1 Fantasía y realidad: dos planos literarios convergentes en <i>Kittatiny: A Tale of Magic</i> (1978).....	279
4.3.2 Espacios de incertidumbre y vulnerabilidad en <i>Kittatiny</i>	293
4.3.3 La heroína y el concepto de tiempo y espacio en <i>Picnic On Paradise</i> (1968) y <i>The Adventures of Alyx</i> (1983)	299

4.1 LA IMPORTANCIA E IMPLICACIÓN DE LOS ESPACIOS CERRADOS VS. ESPACIOS ABIERTOS EN LA CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA

Una vez expuestos los ejes fundamentales sin los cuales no sería posible entender por completo el universo creativo de Joanna Russ, es momento de analizar la obra de la autora de manera práctica y pormenorizada. Para ello nos detendremos en obras de ciencia ficción y fantasía de Joanna Russ, tanto de relato corto como de novela, centrándonos en extraer los elementos literarios y temáticos relevantes de su obra que manifiestan la intencionalidad de la escritora en la construcción de su espacio literario detrás de los que enmascara sus pensamientos feministas, radicales y su identidad judía desde una perspectiva del siglo XXI. Para poder comprender la importancia que adquieren los espacios en la obra de Joanna Russ, y hasta qué punto influyen en su producción literaria, comenzaremos plateándonos qué estrategias utiliza Russ para construir los espacios para la mujer.

En el Capítulo I de introducción a esta tesis nos formulamos diversas cuestiones que dejaban entrever la conciencia del feminismo literario como reflejo del pensamiento y de la situación social del momento. Joanna Russ retrata y asigna espacios solo para comunidades de mujeres, y en muchos casos excluye al hombre, sin embargo ¿son espacios en donde la mujer se libera o se encierra?

Estas cuestiones nos llevan a abrir líneas nuevas de estudio en la obra de Joanna Russ, y, es nuestro objetivo descubrir cómo son esos espacios donde la mujer se oculta o disfraza. Para ello nos centraremos en la heroína y dibujaremos su perfil, sus debilidades y fortalezas, y el mundo en el que vive, y cómo Russ convierte a ese personaje en un nuevo mito feminista, desbancando al mito masculino.

Nuestro estudio se basa también en la preocupación de Russ en relación con la “mujer joven” o *female child*, detrás de la que esconde sus pensamientos más radicales.

Esta heroína es responsable de representar la educación dentro de los límites opresores del patriarcado y no dudamos en la intención de Russ de servirse de este *alien* o máscara para ocultar sus propias inquietudes y vivencias, y simbolizar la abolición del patriarcado, como ya hemos visto reflejada su intranquilidad ante la educación de las mujeres y la necesidad de luchar por que ésta sea educada como el niño fuera de esa dimensión limitadora.

En las obras de CF y fantasía, la finalidad de las mujeres que Russ retrata es liberarse de las ataduras impuestas por padres, maridos y parejas, lo que ocurre en ocasiones escapando de la familia opresora, y en otras, siendo rescatada por otra heroína, normalmente una mujer madura, para emprender una aventura nueva, y en definitiva, una vida nueva y diferente. El patrón de la aventura es el modelo habitual que Russ diseña salvando a la niña adolescente con el que crea el nuevo “mito femenino”. Este es otro de los núcleos fundamentales sobre el que centraremos el análisis de las obras más representativas y que dan sentido al eje de nuestra investigación, que es el espacio de incertidumbre en la mujer.

Otro de los aspectos que abordamos en nuestro análisis es la identidad judía de Joanna Russ. Nos centraremos en descubrir cómo la escritora de ciencia ficción, no solo da rienda suelta a sus ideas y pensamientos más intensos y radicales en relación con la igualdad social y con el tratamiento de la identidad de género, sino cómo ésta responsabiliza a los personajes y protagonistas de sus obras de esconder su origen judío, para reclamar su lugar y condición de escritora de tercera generación judía en Estados Unidos. Analizaremos elementos, temas y muestras de la identidad judía de Joanna Russ, ya enunciados anteriormente, en relación con dos autoras Grace Paley y Kathy Acker, cuya identidad judía nos llevan a descubrir –y concluir– que comparten temática y aúnan criterios. Veremos que a pesar de que Joanna Russ no manifiesta trauma per se, se suman

a su pensamiento radical para luchar por un conjunto de identidades raciales y culturales minoritarios.

Estos componentes de la identidad judía, su actitud y pensamiento feminista radical unido al contexto socio-político de la escritora, darán sentido al tratamiento del ocultamiento o *disguise* en las heroínas de sus obras, y que unido a los espacios de carácter distópico de los que se vale, la protagonista de sus obras puede refugiarse y recrearse en sus propias limitaciones y vulnerabilidades. Dentro de escenarios de ciencia ficción y fantasía, Russ crea *espacios femeninos* donde situar, modificar y liberar a la mujer para ocultar la opresión social y plasmar la lucha feminista.

En el siguiente epígrafe analizamos los espacios y/o dimensiones que diseña Russ para la creación, desarrollo y sino de sus personajes centrando nuestra atención en espacios que se debaten y se dividen entre aquellos cerrados y espacios abiertos, y, sobremanera, a la función de la naturaleza y su influencia en la vida de las protagonistas. Sin duda, *We Who Are About* (1977) refleja este aspecto central. En dicha obra, el lector descubre a la vez cómo la naturaleza, por un lado y la cueva, por otro, simbolizan apertura y alegoría del espacio cavernoso, respectivamente, en donde su protagonista de la que desconocemos su nombre, pasa a su ocultamiento y luego a su posterior destrucción. En este mismo sentido, en “Nor Custom Stale” (1959), el hogar, las comodidades y el sentimiento de confort se convierten en la propia prisión de la protagonista. Con gran ingenio y maestría, Russ describe el proceso por el cual la tecnología avanzada de una casa marca el progreso de la historia, y por extensión, de los personajes y el sentido de la obra. En este caso en concreto, la fantasía se une a la ciencia ficción haciendo que componentes fantásticos permitan a la naturaleza intervenir de manera poderosa llevando a sus protagonistas igualmente a la destrucción.

Russ retrata una heroína diferente en esta obra alejándose paulatinamente del resto de sus heroínas: ama de casa, madre, esposa fiel y vivo reflejo la mujer americana de los años cincuenta y sesenta. Este perfil de mujer ‘sumisa’ cambia en otras obras y se convierte en una heroína diferente aventurera, guerrera y asesina como Alyx o Janet y otras heroínas que se manifiestan de forma especial a través de espacios liberadores, utópicos y distópicos, por un lado, y en escenarios de fantasía, por otro, en donde la fragilidad y la fortaleza de estos mitos femeninos depende de su unión y su desvinculación con la naturaleza. Así mismo, analizaremos, a partir del siguiente epígrafe, las heroínas y el concepto de espacio abierto y cerrado en la literatura de Joana Russ.

4.1.1 El hogar, la casa y la *alegoría cavernosa* símbolos de espacio de incertidumbre en “Nor Custom Stale” (1959), “The Second Inquisition” (1970), *We Who Are About To* (1977)

“Nor Custom Stale” es el primer relato de la autora, publicándose por primera vez en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* en septiembre de 1959, para más tarde formar parte de la colección de relatos *The Hidden Side of the Moon* (1989).

A “Nor Custom Stale” le siguen otras narraciones en las que también se entremezclan elementos de ficción, ciencia ficción y fantasía. A pesar de ser el primer relato corto de Joanna Russ, observamos que apunta varias de las características emblemáticas futuras de Russ como, por ejemplo, el prototipo de heroína. Russ se identifica y representa a todas las mujeres, en donde la edad o condición social no es prioridad. Sin embargo, sí es prioritario que la mujer sea protagonista de su propio espacio. En nuestra investigación, analizamos, por tanto, cómo Russ representa a los comportamientos de las heroínas como manifestación de la comunidad de mujeres para la creación de un mito femenino, ejemplo para las barreras sociales, laborales, familiares y culturales.

En esta primera narración, Russ aborda la noción de espacio y tiempo condenando al matrimonio protagonista a vivir encerrado y encarcelado dentro de los confines de su propio hogar siendo tiranizados por la tecnología. Harry y Freda, matrimonio de edad avanzada, viven en una casa de alta tecnología que les proporciona todas las comodidades sin necesidad de salir de ella. Esta casa “high tech” es posesión de la familia desde hace quince generaciones. En apariencia es la casa perfecta y el medio perfecto para desarrollarse. El espacio narrativo es un Canadá futuro sin tiempo específico. La situación

de la casa queda enfatizada por las inclemencias climatológicas y su influencia en la historia:

“Harry and Freda lived in what had been Canada and the winters were very severe. But now he had a car; Harry could go right from it to the house through the tunnel the House had for that very purpose.” (Russ 1989: 125)⁵⁶

Tradicción y tecnología, como elementos de confort y bienestar, protagonizan la situación inicial del relato. Para Freda, y sobre todo para Harry, esta casa lo es todo en ese sentido. Tradición frente a modernidad. Inmovilismo frente a cambio. Espacio cerrado frente a espacios abiertos. Russ utiliza estas dicotomías, en donde la casa, símbolo del hogar se convierte en el único espacio de la narración, en donde Freda y Harry acabarán sus días. Un ejemplo siniestro de espacios engañosos que buscando la utopía para el personaje masculino generan destrucción.

Para diferenciar las dimensiones que crea Russ para la evolución y el sino de su personaje femenino, tomamos como punto de partida la clandestinidad o encierro, y en contraposición la liberación. Estas dos dimensiones están representadas respectivamente por la casa, símbolo de prisión y ataduras que separa, aísla y encierra a la mujer físicamente mediante paredes y muros, y por la naturaleza, como dimensión poderosa y símbolo de espacio abierto. En esta situación, junto con el sentimiento de limitación con el que vive Freda, aparece otro de especial de admiración hacia la naturaleza, y cuyo papel es fundamental por el poder que ejerce sobre el *denouement* del relato y el destino de la protagonista.

Esta mujer de avanzada edad es una heroína nueva que personifica a la mujer atormentada, abatida por el encierro y el aislamiento en un espacio circunscrito y

⁵⁶ Para la presente investigación utilizaremos la edición de 1989 publicada en Londres por *Women's Press Science Fiction*.

destructor. Como anunciamos al inicio de este epígrafe, aunque Freda no es el estereotipo de heroína de CF o de fantasía que Russ crea en sus obras, sí responde al patrón de mujer fuerte, inteligente, intuitiva y perspicaz que la autora retrata para el resto de heroínas y sin dar cabida a un héroe masculino. Aunque no sale a luchar y a abatir enemigos masculinos, piratas, ladrones y destructores, ni tampoco se enfrenta a animales monstruosos en los escenarios naturales más adversos y extremos, la heroína de Russ es una mujer serena que siente gran admiración por ese espacio abierto e infinito simbolizado por la naturaleza. En contraste con otras heroínas de los relatos de Russ, Freda tampoco se caracteriza por su fuerza física como Alyx, o por ser masculina, como lo es Janet o por luchar contra seres fantásticos y ser una adolescente dolida como lo es Kittatiny. Sin embargo, Freda sí se siente atraída y siente admiración por la naturaleza lo que exterioriza dejándose cautivar por ella. En CF, este sentimiento de atracción y ensalzamiento a la naturaleza es lo que se denomina *sensawunda* como “sense of wonder” o *sensawunda* (McCaffery 1990), y que todas las heroínas de Russ, tanto en CF como fantasía, exteriorizan simbolizándose en el espacio abierto e infinito. Este elemento se convierte en la herramienta que da sentido a la construcción de la dimensión de la mujer, siendo en muchas ocasiones el espacio lo que les ayuda a desprenderse de las limitaciones opresoras tanto personales y sociales como domésticas.

A pesar de que la *naturaleza* es otro de los elementos que Joanna Russ utiliza para enardecer los relatos como “Nor Custom Stale” en este caso la protagonista no logra estar en conexión con el espacio exterior.

Al analizar el espacio cerrado propuesto por la autora, advertimos cómo la heroína descubre, persuadida por el hombre, su irremediable fracaso y destrucción arrastrada por la ignorancia, ceguera y obstinación de éste. La dimensión o espacio “hogar” de donde Freda siente la necesidad de escapar es el límite opresor en el que tiene que vivir

influenciada por Harry, alejados de la verdad. Freda siente que debe habitar su casa forzosamente oculta y enmascarada en esa vida aparentemente perfecta. La casa es en sí muy especial, y así es como Russ abre el relato: “They had discovered immortality. Oh not for people, not at all it was Houses that were immortal” (Russ 1989: 124). Es muy interesante este inicio ya que une a la incipiente introducción del espacio de confinamiento las cuestiones de inmortalidad, durabilidad y familia, cuya inmovilidad y estatismo, según Russ, refleja las limitaciones de una ama de casa y madre atada a la familia tradicional y a las costumbres y que tiene ramificaciones en su identidad y origen.

Por otro lado, cuando Russ presenta a Harry retrata al esposo jubilado que persigue la tranquilidad del hogar y de la monotonía, y piensa que cambiar significa muerte y destrucción mientras que rutina significa vivir. Y de esta manera, Russ habla de protección y monotonía en apología a la inmortalidad, “[...] with their atmosphere of protection and their soothing monotony, prolonged people’s lives for a good many years” (1989: 124). En este inicio, Harry y Wilberforce, su amigo y vecino, invitado a la fiesta de jubilación que Harry y su esposa celebran en su casa tecnológica, discuten airadamente sobre la vida y la muerte, y lo que significa vivir dentro del encierro de la casa, sin tener conexión con el mundo exterior. Wilberforce señala que la monotonía conduce al envejecimiento rápido, y, ante la obstinación de Harry, su vecino le desea tener una dosis real de monotonía:

“Wilberforce (whom Freda had always thought far too rugged) had gotten angry and shouted that Monotony is Death and Harry had shouted that Monotony is life, so the end was that got very angry and Wilberforce said he hoped Harry would have a real dose of Monotony soon to make him see how fast he’d age.” (Russ 1989: 125)

Este pensamiento parece enteramente un deseo cumplido o un maleficio-- sobre todo para Freda--, y así comienzan ambos la aventura de vivir encerrados en la casa. Esta

situación inicial es un claro ejemplo de la crítica que Russ aplica en su producción literaria a la familia tradicional y al patriarcado dominante, ya estudiado como eje fundamental. La estructura patriarcal de Russ responde a los roles más arraigados de mujer como madre, esposa y ama de casa, y donde los hijos son educados de diferente manera a las hijas. Este último aspecto requiere otro análisis diferente, en el que también incidimos en la interpretación de otros relatos y novelas como “The Second Inquisition” o *The Two of Them*.

Russ combina la tradición con la tecnología, que, aunque no sea novedoso en el género de CF, sí lo es por la perspectiva feminista de la autora. Lo rompedor yace en el hecho de que sea la mujer quien cuestiona la excesiva comodidad del hogar sin la obligación de hacer tareas domésticas. Es la casa tecnológica la encargada de realizarlas. De ahí que la vida de la pareja empieza a depender de la casa en un peligroso proceso de desintegración individual, colectiva y familiar.

Sin embargo, la tecnología empieza a fallar y la casa deja de funcionar adecuadamente, y se va estropeando paulatinamente a medida que avanza la historia. El panel de control de los servicios domésticos que refleja su funcionamiento comienza a mostrar una serie de fallos en el sistema y se enciende la primera luz roja. Este es el primer fallo de una serie de errores tecnológicos. Según el manual de instrucciones, esta luz indica un escape de combustible que puede resultar muy peligroso para la pareja y ocasionar serios daños materiales y personales, motivo por el cual no deben usar el coche por ser altamente arriesgado. Como el tiempo meteorológico tampoco favorece desplazarse caminando, el encierro dentro de la casa es inminente. Freda trata de solucionarlo y llama al servicio de asistencia, pero éste está bloqueado por la gran cantidad de incidencias recibidas como consecuencia de la fuerte tormenta de nieve y viento. De esta manera, Russ convierte el hogar de Freda en refugio y espacio clandestino.

Este espacio comienza a crear una atmósfera de confinamiento en el que la vida de Freda se clausura en espacio “hogar” en donde la familia domina su vida de manera monótona y aislada.

La reacción de Harry ante la situación de encierro descrita es muy positiva, y totalmente opuesta a la de su esposa. En un arranque de optimismo, Harry compara aislamiento con unas vacaciones tranquilas: “Look on it as a vacation, dear. It is not at all serious as long as we don’t use the car. These things can take time, and now that I’ve retired, we can treat it as part of our vacation” (Russ 1989: 126-127). El efecto dominó de la serie de averías que se van sucediendo agravan el funcionamiento de la casa perfecta y simboliza el paulatino derrumbamiento psíquico y simbólico del sistema tecnológico y humano, algo que a Harry parece no asustarle, a pesar del aislamiento y de la soledad resultante. La angustia se apodera de Freda e intenta comunicarse con los vecinos, pero el correo electrónico también deja de funcionar, “She turned into the kitchen, or dictate the Mailing Extension, but as she did so, another red light appeared on the Panel. Harry looked through the Manual. “It’s the Mailing Extension,” he said. “Now Freda—”, but she just stared at him” (Russ 1989: 128).

Lo insólito del desarrollo de la acción y la imposibilidad de escapar o superar una jaula en la inmensidad de la naturaleza hace, lógicamente, que preocupación y ansiedad se apoderen de Freda, quién, en un alarde lógico, filosófico, llega a pensar en qué harían ellos si el aire también dejara de funcionar. Igual de simbólico es el momento que viene a continuación cuando Harry se dirige a su mujer cuestionándole sobre su verdadera confianza en su casa, en el hogar. La respuesta de la mujer es falsamente afirmativa. Todo ello provoca que sus vidas se sumerjan en una enorme monotonía empachosa y viscosa, y aunque todo aparentemente es maravilloso, la realidad es que todos los días son iguales:

“The days fell into a pattern—newspapers, books, magazines, movies. Breakfast, then lunch, then dinner in the twilight of the dining room: always twilight with the artificial windows just darkening into the first clear blue evening” (Russ 1989: 129)

Joanna Russ describe en esos momentos una situación reflejo de una vida apacible y tranquila. Pero realmente el lector se encuentra ante una metáfora de aburrimiento y desidia y un ejercicio de espejos de la manifestación de la mujer en casa, sin puesto de trabajo, sin carrera profesional y encerrada en su propia dimensión femenina. El desarrollo de la escena y de los personajes presagia un giro en la acción y el lector es consciente de esa mutación. En un espacio familiar en constante desmembración donde se siguen produciendo fallos tecnológicos que afectan a la comunicación ya inexistente con el exterior. Es en ese momento estratégico donde la autora evita la asfixia narrativa y de los personajes propiciando la entrada de un hombre joven a la casa. A ese ente opresor/liberador en proceso de aniquilación. Ni los personajes ni los lectores saben quién es este hombre. El giro, en apariencia simple, está más lleno de significado de lo que parece ya que el espacio que parecía protegido, impenetrable y dejado a su suerte, permite la entrada de un ser enturbiador o liberador en medio de una gran tormenta de nieve.

Este extraño producía inquietud y miedo en Freda. De apariencia grotesca (al estilo más auténtico de Flannery O’Connor) el misterioso extraño sólo llevaba una manta a modo de abrigo por toda vestimenta, y, como consecuencia de sus dificultades al hablar —por tener el paladar hendido—, la comunicación oral dentro de la casa se hacía tarea complicada. Así que se comunicaron por escrito, pero aun así era difícil de entender al recién llegado porque solo escribía garabatos ininteligibles en un papel: “Thanx’ and then below it something that didn’t make sense—blank blank old fashioned... “archeological survival” (Russ 1989: 131). Harry no prestó ninguna atención a este mensaje absurdo. Por su parte, Freda se quedó perpleja por la situación y lo único que quería era que aquel

intruso se marchara cuanto antes. Esta visita fugaz produce el efecto de romper la cohesión interna del espacio y en la MONOTONIA como aviso de la existencia de un mundo exterior vivo e ignorado y que llevaría a un fatal desenlace debido a la incredulidad de Harry.

Este relato de tecnología futurista, grandiosidad natural y contraposición entre espacios cerrados y abiertos tiene su momento clave como consecuencia de la visita extraña del hombre joven. En este caso, Freda tiene un sueño (o cree que lo es) pero Russ, maestra de la ambigüedad, deja la interpretación y la intriga en manos del lector. Ya sea alucinación, pensamiento o sueño, el caso es que se convierte en un elemento narrativo vital para la resolución de la historia. En su “onírico” evento, Freda ve a un hombre de grandes dimensiones cubierto con pieles, vagando por la nieve espesa. En su vagar, el hombre va llamando la atención haciendo sonar un instrumento con el que hace ruidos similares a chasquidos de forma constante. Cuando este hombre grande llegó a casa de Freda y Harry, empezó a llamar incesantemente, intentando incluso derribar la puerta. Sin embargo, como nadie le contestó prosiguió su camino gritando sobre la necesidad de huir de allí. En ese instante del sueño, Freda se despertó asustada gritando: “There’s a man,” she said. “A man pounding on the door. And he’s saying something terrible about how we must go away” (Russ 1989: 132). Al igual que en *We Who Are About To* (1977), los sueños y las alucinaciones tienen efecto determinante y decisivo -- casi profético--, en el desarrollo de la narración:

“Harry” she said, her voice shaking, “he was saying something terrible, something about it was too late and we all must go away.”

“Where?”

“I don’t know..., somewhere, but it was too late. He was looking for people that had to go away with the rest of them”

“Who?”

“I don’t know”. But he was. Harry, what day is it?”

Lord, Freda, the end of March sometime. I don’t know. But-“

“But it was all snow out” (Russ 1989: 133)

Incrédulo e ignorante, Harry vuelve a no hacer caso a Freda, y ningunea su discurso diciendo que solo ha sido un sueño. Harry decide desoír la profecía. Harry no quiere prestar atención a ese sueño profético de Freda tan común en literatura judío-americana y que etimológicamente nos puede llevar a la Biblia, donde, por ejemplo, en el Libro de Daniel podemos leer sobre el sueño en el que se anuncia la caída de Nabucodonosor. Estos sueños, característicos de líderes judíos o profetas suelen anunciar algo bueno (o malo) que inexorablemente se cumple. En el caso de Russ (y en el de Freda, su personaje) el sueño anuncia y avisa la destrucción que ya ha comenzado y de la que Harry es incrédulo y ajeno.

El sueño anuncia algo que la tecnología no puede anunciar. Los fallos en el sistema no permiten referencias culturales o sociales o cualquier vínculo con el mundo exterior y que el sueño vuelve a poner en relevancia. El total aislamiento les lleva a desconocer qué ha ocurrido fuera, o si ha transcurrido un día, un mes o más desde que tuvieron la visita del hombre joven. El sentido temporal desde el comienzo de su encierro se pierde: “How long had it been? she thought: a month, several months, a year? Could it have been a whole year? Or ten? Or twenty?” (1989: 135).

El sueño trae tintes trágicos de destrucción; una destrucción que la tecnología no es capaz de mostrar y que el espacio cerrado oculta. Los personajes de Russ ni siquiera tienen la opción de ver lo que ocurre fuera. No son capaces de prevenir ni de reaccionar ya que no tienen ni siquiera una mera visión física del entorno donde el símbolo de las ventanas toma protagonismo estableciendo los límites del espacio de confinamiento. La sensación de incertidumbre y desconcierto temporal también se incrementa. Las ventanas muestran una irrealidad, proyectando una y otra vez la misma escena, que contradice las

condiciones meteorológicas y la noción de tiempo: “They had made all the Windows opaque and projected artificial moving scenes upon them” (1989: 130).

La funcionalidad inicial de las ventanas de mimetismo con el paisaje exterior se trastoca con el fallo integral y progresivo del sistema, y se convierten en otro obstáculo más para ver la auténtica realidad. Este aspecto es fundamental en la concepción del mundo del personaje femenino de Russ, Freda. Ella no puede ver el exterior o recibir luz, y su desconexión con el mundo exterior y con el espacio abierto es aún mayor. En un intento de romper con los confines del espacio, Russ trasfigura las ventanas y las convierte en pantallas virtuales en donde proyectar videos de una vida irreal lo que permite a Freda acceder a un mundo exterior irreal, inerte, muerto. De esta manera, Freda puede recrearse en escenas agradables que ocultan la realidad exterior y a las que lector tampoco puede acceder. Las imágenes de una carretera con coches, o árboles llenos de hojas verdes, y una niña con un vestido rojo dirigiéndose a recoger un cubo de arena son escenas que se repiten una y otra vez y que inundan de cautiverio, mentira, desolación y monotonía la vida de Freda, en donde todos los días son iguales, con los mismos hábitos y con los mismos horarios: desayunar, leer el mismo libro, hacer el mismo puzzle, comer, una situación agravada por la pérdida de la noción del tiempo siempre forzada por la actitud de Harry.

A punto de terminar el relato, Harry solo tiene tiempo de levantarse por la mañana como es habitual sin saber realmente si ha pasado un día, días, meses o incluso años, solo tiene el pensamiento de que la casa es imperturbable, inmortal, perfecta, y que simboliza su vida y su familia. En otras palabras, la tradición, su reino, su control, su poder. Sin embargo, éste sería un día de término y fin a la inmortalidad, a la tradición, a su reinado y a la monotonía en manos de la naturaleza poderosa y como consecuencia de los errores humanos más atrevidos.

Aunque no haya una heroína que venza durante la aventura de la vida, Russ se encarga de destruir la tradición y la familia impuestos por el hombre y derruir esas limitaciones, para lo que termina su relato aludiendo a lo material, y entendiendo que la destrucción está fuera del alcance humano. Y la desconexión de la naturaleza, el abuso y la excesiva confianza en las tecnologías en un espacio imposible de quebrantar, conduce al caos, como el final caótico del matrimonio y de su casa, “The House almost *had* lasted forever...as such things go” (1989: 137). Los avances tecnológicos de los que disfrutaban los protagonistas son símbolos de comodidad, poder y contemporaneidad, sin embargo, son más débiles que la grandiosidad de la naturaleza y el universo, un concepto meramente estético de Russ. Se puede apreciar como Russ, en este sentido, se mofa de las máquinas, hasta llegar a infravalorarlas hasta tal punto de significar la destrucción del ser humano:

“Freda had time only to say, “Oh, Harry!” and he, “Freda, what—“ when the house gave a Little tentative shake and then another and then shivered into a hundred—no a million—no many many more atoms, atoms that threw the airy snow up in a great billowing rise.” (Russ 1989: 137)

Las diversas situaciones de la narración evolucionan en línea con la destrucción, símbolo de espacios claustrofóbicos, herméticos y monótonos.

El relato, uno de los más completos de la autora, fulmina la familia, la tradición, la monotonía y el patriarcado por medio de una tecnología fallida. El sueño y la profecía anuncia a Freda que el final llega mientras que el futuro es el velo que no deja ver el presente o el pasado, y que el espacio más que estabilidad fue su patíbulo. Un relato que sitúa a su personaje femenino en un estadio distinto más comprometido y reactivo que el del hombre. Aunque pudiera parecer un texto fantástico, lo cierto es que en nuestra visión

contiene elementos reminiscentes de la cultura judía tales como el patriarcado, el concepto inerte e inalterable de la tradición y la aparición profética del sueño y posterior destrucción del mundo. Elementos que no quedan aislados en la literatura de Joanna Russ como estudiamos ahora a continuación en su novela *We Who Are About*.

Joanna Russ sitúa la acción de la novela en un modelo de sociedad enfrentada y corrompida dominada una vez más por el caos. Esta sociedad está representada por un grupo de personajes que pretenden sobrevivir pero que están predestinados a perecer en un entorno desconocido. Desde la primera línea, Joanna Russ abre (y posteriormente cierra) el relato informando al lector del destino que tiene reservado a sus personajes “We’re all going to die” (1977: 7). Con un inicio que recuerda las primeras líneas de *Crónica de una Muerte Anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, la muerte y el destino del hombre son los elementos que la autora propone al inicio de la narración, incluyendo, la parte extrema y feminista de la autora a través de la procreación.

Russ relata cómo un pequeño grupo de viajeros interestelares naufragan en un planeta inexplorado y sin ninguna esperanza de ser rescatados. Sin duda, otra referencia de calado en este punto es aquella de *Lord of the Flies* (1954) de William Golding. El accidente violento que provoca el destierro del grupo en un planeta desconocido les arrebató el futuro que habían imaginado tener en un mundo nuevo, dejándolos en una intemperie repleta de incertidumbres, “We do not know where we are” (1977: 8). Frente a este espacio de incertidumbres, una vez más, estos viajeros intentan abordar el futuro invocando a la tradición y a la familia para plantar las raíces de una nueva civilización. Para que esta nueva civilización nazca, deben centrarse en la procreación. De esta forma la reproducción funciona como “metonimia” de un futuro restaurado, y como mecanismo para volver a instaurar la jerarquía patriarcal. Este plan que asegura los servicios sexuales por parte de los pasajeros mujeres, está apoyado y promovido por todos, excepto por la

narradora y protagonista. En este contexto, la heterosexualidad es la única opción que permite interpretar el futuro, y la procreación se convierte en un instrumento de supervivencia y asentamiento de la identidad a través de la reproducción.

La idea de perpetuar la especie surge en un episodio clave de la historia donde Joanna Russ narra cómo, en una junta que convoca un presidente “auto-elegido” llamado John Ude, apoyado a su vez por un personaje femenino y autoritario, llamado Nathalie, se da prioridad absoluta a engendrar hijos entre ellos: "We have to talk about something very important" said Ude. "I mean having children" (Russ 1977: 55). Como analizamos en el Capítulo II, no es casualidad que Russ aborde este aspecto relevante y prioritario en el movimiento feminista que ella vivió y profesó, y cuyo sentimiento opuesto se exteriorice y quede patente mediante la ridiculización más absoluta.

En este sentido, la trama gira en torno a la forma única de supervivencia: perpetuar la especie. Su preocupación e irracionalidad al tratar este aspecto es insistente y de alguna forma domina la novela. Ante esta situación, la narradora-protagonista recrimina esta prioridad con tono irónico que, según avancen las páginas, llegará hasta la ridiculización más absoluta, diciendo: "I'm only trying to suggest that before we have any babies, we'd better start finding out what we can eat around here" (Russ 1977: 55). La radicalizada, intencionada y exagerada ridiculización con la que Russ pinta el pensamiento del hombre en esta obra es evidente. El hombre es el responsable de sobreponer la procreación con una actitud absurda realzando su autoridad y afán de liderazgo. Esta estrategia narrativa no es más que un reflejo de la perspectiva crítica y radical de escritora feminista que parodia la sociedad más convencional y el estamento político de su época encabezado casi por completo por representantes masculinos.

Esta estrategia narrativa comparte ciertos aspectos con el relato anterior. Un conjunto de personas llega a un entorno natural espectacular, aunque sea por accidente,

es decir, el destino es un espacio abierto, pero de incertidumbre y con un simbolismo de partida similar al relato anterior. E igualmente la escritora llevará al lector a un sorprendente espacio cerrado. Ahora bien, antes de que la escritora-narradora-protagonista se recluya en su espacio cerrado y escape de tener que vivir con los demás y someterse a las imposiciones de ese comité absurdo, hacen lo posible para que ésta no abandone el nuevo asentamiento en el que pretenden construir una nueva sociedad. La narradora enumera los días y cómo se convierte en superviviente y en portadora y personificación del sentido común y la voz adulta. Es una mujer fuerte en todos los sentidos. Pero si hay algo que la dota de poder y respeto es el hecho de disponer de los fármacos que ayudarán a los demás personajes a sobrevivir en los peores momentos de su existencia, lo que, en cierto sentido, la convierte en una especie de sanadora o dadora de vida hasta que ella misma decide abandonar el plan urdido de procreación. Este aspecto, es uno de los centrales de nuestra investigación dentro de la Joanna Russ persona y escritora.

Uno de los resultados de nuestra investigación es el hecho de que hablar de Joanna Russ es hablar de fármacos, drogas paliativas y sufrimiento, tanto físico como psicológico unido a lo que, en nuestra opinión, es una conexión directa con la idea de tradición judía y el tratamiento de la enfermedad. En esta línea, y en este caso en concreto, la narradora se convierte en un personaje indispensable por ser la encargada de poseer y dispensar los analgésicos y estimulantes que aplacan el sufrimiento-- tan característico de los judíos-- y el dolor de los demás pasajeros lo cual convierte al personaje en una especie de diosa o dadora de vida. Esta atribución de la autora a su personaje está justificada por las raíces judías de la primera y por el nuevo entorno desconocido en donde tienen que sobrevivir los personajes y con el que se enfrentan. El contacto con el nuevo medio les hace enfermar, y la falta de agua potable es uno de los motivos que provoca esa descompensación de salud. En general, debido a las condiciones

ambientales extrañas y poco salubres, los personajes empiezan a debilitarse, llegando a enfermar y a morir.

El primero de los personajes de la expedición que vive un episodio nefasto en este sentido es Victor Graham, esposo de Valeria y padre de Lori. Éste enferma de antiseptia, y muere poco después, no sin antes ingerir calmantes y estimulantes que le proporciona la narradora-protagonista, y a quién todos recurren para aprovecharse de la farmacopea completa de la que dispone.

Ante la situación de Victor Graham, su hija Lori interviene quitando importancia a la situación: “Lori said carelessly, “Oh, Dad’s had this before.” Valeria is paying no attention to him or to any one of us” (Russ 1977: 62). El episodio posterior relata cómo Víctor se aferra a los analgésicos y estimulantes que le restan sufrimiento, pero que irremediamente le llevan a morir, al igual que el resto de personajes e igualmente que declara el título de la novela, *We Who Are About To* y en el inicio, “About to die. And so on. We’re all going to die” (1977: 7), y en el fin de la narración: “Death, thou shalt die” (170). Una vez el concepto de sufrimiento no solo físico sino existencial se apodera de las páginas de Russ, los diferentes personajes recurren a la protagonista para pedirle medicamentos y paliar enfermedades. Sin embargo, son solo analgésicos y estimulantes que no remedian o curan pero que tranquilizan y calman el dolor. Así el lector se encuentra con la información: “The stimulant is only temporary. I can give you more until we either run out of it or it wears you out, but I can’t heal you” (64).

No podemos olvidar que esta obra es fundamental en el tema de los espacios cerrados. Hasta el momento, la narración nos deja en planetas abiertos con naturalezas por explorar, pero ¿qué hace que esta obra sea esencial para explicar los espacios cerrados en la narrativa de Joanna Russ? Pues bien, si en la obra analizada anteriormente la casa era el espacio de confinamiento, en *We Who Are About to* el espacio es una caverna, al

más puro estilo de Platón. En este sentido, Russ crea un “espacio refugio” para salvar a la protagonista de una vida en comunidad adversa dirigida por la falta de sensatez de sus autoproclamados líderes y obligada a procrear, y elegir vivir también su propia destrucción y su muerte, pero en solitario. Sin embargo, para salvar a la heroína sin nombre de esta situación, la recluye en una cueva, en su encierro físico y psicológico, en el espacio cerrado que derivará en su propia destrucción, una vez más. Éstos no son sino símbolo de desprotección, y “esclavitud” de sus pensamientos. Un refugio que, al igual que el espacio cerrado o casa “high-tech” de Freda, el espacio cerrado de la cueva se convierte también en su propia cárcel, símbolo de esclavismo, monotonía y mortalidad.

La protagonista decide marcharse y vivir su aventura en solitario, y así lo hace montada en una escoba, no sin antes rociar sus compañeros de viaje con una droga para dejarlos dormidos, y asegurarse así de no ser perseguida. De esta manera, comienza a ensayar su escapada y emprende su primer viaje montada en una escoba, siguiendo la dirección del río y llevándose consigo una depuradora de agua con la que poder depurar el agua y sobrevivir:

“The night after we buried Victor Graham I took off with the broom and the face-mask, making up a package of food, soap, a mattress, bits of plastic towelling, spare underwear.. I went upstream. I got up in the middle of the night and used up the last of my sleepdust, spraying them as if I’d been putting *Grow* on plants... I went up two hundred and forty kilometers...I found a cave.” (Russ 1977: 77-78)

La heroína se lleva los elementos más valiosos para sobrevivir, los fármacos, por un lado, y la destiladora de agua. Mientras que en el primer relato que Russ escribe, “Nor Custom Stale”, presenta a una heroína encerrada y prisionera de su propia casa y del hogar, en *We Who Are About To* ésta destruye el espacio cerrado y confortable de la seguridad del hogar para llevar a la heroína “anónima” a otro encierro en medio de la inmensidad de la naturaleza y en conexión directa con la vegetación, el agua de los ríos,

y todo lo que compone un entorno hostil, y, a la vez, maravilloso. El cambio constante de paisajes desérticos a vergeles, de luz a oscuridad, acantilados, de sequía estival y de páramos invernales, describen el interior agitado de la heroína-narradora-autora. La narración contada en primera persona genera un trinomio de identidades difícil de discriminar, autora narradora y protagonista resultan ser una sola. Las escenas de incertidumbres se suceden y más intensamente una vez que la heroína solitaria alcanza la cueva. A partir de este momento comienza la aventura de la heroína en su espacio físico e interior en solitario:

“Now I’ll tell you about the first time. My four or five good days. When I woke up my watch had stopped; I must have slept long [...] I made a sun-dial from a twig, just stuck it in a patch of bare ground out in front of the cave. I’d fallen asleep before I’d marked where the sun went down (and comes up); so I had no land mark for it.” (Russ 1977: 103)

Russ juega constantemente con la sensación de incertidumbre, y, como leemos en esta cita, se vale de dos elementos fundamentales y perturbadores, como son el tiempo y el espacio. De la misma forma que el tiempo se refleja vagamente con dimensiones temporales como, “mis primeros cuatro o cinco días”, todos sus sentimientos y sensaciones ante la soledad de la cueva generan mucha inquietud y desasosiego, y, por otro lado, forman parte de su ser interior. Además, como en el primer relato analizado aquí, la pérdida de referencias temporales influenciado por el encierro, la debilidad y la soledad se entremezclan maravillosamente con descripciones de paisajes que, junto a su cansancio físico, soledad y carencia de alimentos van amedrantando a la heroína paulatinamente llevándola a su propia destrucción.

Junto con la atemporalidad de las descripciones, la naturaleza también refleja confusión y la cueva que la heroína elige para vivir lejos de sus compañeros de viaje, reúne y proyecta muchas sensaciones diferentes, pero indudablemente son la

incertidumbre y la soledad las que predominan en su vivencia. Esta mujer que decide alejarse de la comunidad tradicional y aislarse, es una mujer “anónima”, cuyo nombre no es desvelado en ningún momento de la narración. No es importante como ser único, pero representa a todas las mujeres en su propio espacio de vulnerabilidades.

Como vemos en descripciones del entorno natural, Russ añade más intranquilidad y desasosiego a la existencia de la heroína entremezclando paisajes y dibujando direcciones geográficas de lugares conocidos, teniendo como referencia el Ecuador y el Polo Norte, o Canadá, describiendo paisajes y parajes maravillosos. En estas descripciones, Russ consigue resaltar el poder de la naturaleza, y dejar reflejada su admiración y apreciación, *sense of wonder* o *sensawunda* en alegoría al espacio natural:

“The light may be turning grey, except at sunrise or sunset. It’s a pale, whitish, Northern sunlight, the way I remember North Canada. Oddly wintry for such an outwardly amiable place; during the day the light is winter and the plants are tropical but it’s dry, very dry; this does in a mild, subtle, discordant way what the night sky—which I am going to be careful never to see again—does so horribly, so insistently.” (Russ 1977: 103)

La narradora y heroína se recrea en descripciones que resaltan la belleza exterior. Sin embargo, las sensaciones que transmite la protagonista van cambiando desde que llega a la cueva tornándose confusas a medida que pasan los días. El hambre y el cansancio, unidos al aburrimiento y sensación de soledad modifican la visión del paisaje que se va transfigurando en rudo y hostil. El frío extremo y la sequía, o la sensación de frescura al tocar el agua del río, y la visión de los acantilados elevados conforman un todo natural que no dejan de sorprender al lector. Estas descripciones son frecuentes dentro de la narración e interrumpen continuamente la línea argumental. Russ no narra grandes sucesos que compliquen el argumento, sino que se reduce a describir la agitación, inquietud y desconcierto que la heroína siente cuando aparecen en la cueva sus compañeros. La paulatina aparición de éstos construye un puzle de situaciones violentas

que darán fin a la vida de todos ellos, terminando también la vida de la heroína y de la narración, y cumpliéndose así la muerte anunciada al principio del relato.

La alusión a las limitaciones físicas de la heroína evoca los problemas físicos de Joanna Russ y sus debilidades relacionados con su espalda, y principalmente en la década de los setenta durante la que influyeron enormemente en su estado anímico agravando aún más su estado depresivo, como estudiamos en el Capítulo III. De ahí que las descripciones de los paisajes, la dificultad para atravesarlos, el frío y la vegetación adversa simbolizan las dificultades sociales y el origen de las adversidades y fatalidades que complican su existencia. En ese contexto, la protagonista se mueve con dificultad por un espacio exterior a la vez hostil y maravilloso, donde sobrevivir se hace complicado. En el exterior se encuentra con una naturaleza desfavorable y sorprendente a la vez:

“They’re succulents. This was a shock...I scrambled up the slope outside, trying not to touch anything in the rubbish. They looked like the downstream trees: low, silvery, a sort of grey-green. The silvery was probably hair like a cactus.” (Russ 1977: 103)

El agua y el río son elementos esenciales del relato, con toda su carga física y simbólica. La supervivencia de la heroína dependerá de disponer de agua potable, y la “cueva”, lugar cerrado y lúgubre, es el elegido para vivir por la posibilidad que le ofrece de destilar agua: “I set up the water-cycler in the back of the cave, where the stream comes out of the rocks” (1977: 105). Este es el bien que ansían todos los personajes convirtiéndose en el origen de todas las apariciones oníricas y alucinaciones que la heroína padece en su soledad. Todo ello hace que la elección sea la reclusión en el espacio interior, en la cueva, en donde, a pesar de todo, no brilla el optimismo y las vulnerabilidades son aún mayores: el aburrimiento, la monotonía, la soledad, las alucinaciones y, como consecuencia, la muerte y destrucción son elementos que fortalecen el espacio interior desalentador de la heroína.

Estos elementos en manifestación de los sentimientos, sensaciones y pensamientos de la autora, aparecen a lo largo de una narración sin linealidad, y a pesar de que la protagonista huye y emprende su viaje lejos de la expedición, sus compañeros de viaje no llegan a desaparecer de su mente y vuelven en su búsqueda para sobrevivir. La heroína es imprescindible, y tiene todos los bienes más preciados, los fármacos, el depurador de agua y la mujer símbolo de procreación: “They were going to force me to have babies. I was going to be tied to a tree and raped, for goodness’ sake” (Russ 1977: 150).

Una vez aislada en la cueva, la heroína se reencuentra con sus compañeros. ¿Son apariciones, alucinaciones o sueños? Unas veces estos resultan más reales, y otras, más fantasmagóricos. Todos aparecen en su vida formando parte de su espacio interior personal. Para la heroína, las apariciones son muy reales. La narración se entrecorta con personajes que aparecen como imágenes producto de su imaginación o como fantasmas que parecen resucitar en la cueva. Y la escritora no tiene ningún interés en deshacer la ambigüedad dejando al lector sin saber si esos personajes son apariciones o personas reales. Sin un argumento lineal y utilizando el modo narrativo *stream of consciousness*, ya mencionado en el Capítulo III, que también adopta en *And Chaos Died*, Russ profiere numerosos pensamientos y sentimientos que recorren su mente y la de la heroína, obscureciendo la comprensión de la lectura.

Esas apariciones en el espacio cerrado de la cueva servirán para cumplir lo que la narradora-protagonista anunció al principio de la novela, “we’re all going to die” (Russ 1977: 7), y perpetuará a medida que éstos vayan apareciendo. Nathalie *the leader*, John Ude *the old man*, Alan-Bobby, Victor, Valeria, Lori y Cassie. Meros espíritus, sensaciones y pensamientos que aparecen y desaparecen como si de humo se tratara. También servirán para incrementar la propia angustia de la protagonista y su sensación de ahogo y asfixia, así como para romper la monotonía, la soledad y el aburrimiento:

“It’s boring. So boring. Pebble Three;
It’s boring. Starving is boring. I just went over everything I dictated to the
vocoder, then I decided to leave it as it was. What’s the use of listening? All you
hear is your voice;
I certainly have the time
It is so boring that I am here and now going to write the history of the neo-
Christian movement” (1977: 107-108)

La preocupación de Russ por el dolor físico es efectivamente una constante en la narrativa de la autora, y la mente es, a la vez, remedio y recurso primordial para combatirlo y vencerlo como en el caso de, por ejemplo, el dolor del implante de una muela. En otro sentido, la memoria para la protagonista es volátil con la rabia, el dolor o el hambre. Estas percepciones son difíciles de recordar, pero el hecho en sí se olvida fácilmente. En palabras de Russ:

“For example, fucking. Why is it sometimes rememberable and sometimes not?
And what do you remember? I think either a picture or an emotion, but not the
physical thing itself, not half an hour later, sometimes. Like a dried leaf. A dead
rose. A taste that's gone.” (Russ 1977: 138)

Estas alucinaciones deben interpretarse como mecanismos contradictorios de la mente que, por un lado, alivian y, por otro, atormentan el ser. Pero, en cualquier caso, su efecto final y contundente es que rompen con el aburrimiento que genera soledad y la monotonía, también presente en el relato “Nor Custom Stale”. Una vez más nos encontramos con aislamiento y monotonía dentro de los espacios cerrados. Dos conceptos recurrentes y relevantes para definir el ADN narrativo de nuestra autora convirtiéndose en una de sus preocupaciones más reveladoras presentes en los espacios que Russ diseña y crea para la mujer en sus obras. A pesar de que el relato no es lineal y está compuesto de historias inconexas, el empeño de Russ por dar protagonismo a la monotonía y reforzar que el aburrimiento es una sensación que lleva a la muerte. Sensaciones que hacen que la protagonista también “vaya a morir” *is about to die*, de la siguiente forma:

“It’s boring. So boring. Pebble Three. [...] It’s boring. Starving is boring. I just went over everything I dictated to the vocoder, then decided to leave it as it was. What’s the use of listening? All you hear is your own voice.” (Russ 1977: 108-109)

En las obras de Joanna Russ, la desfragmentación, el doble fantasmagórico y la teoría del desdoblamiento, *doppelgänger*, son elementos evidentes y en sus relatos sus heroínas reinventan otro yo del que dependen. Este aspecto del desdoblamiento nos llama la atención sobremanera por su extremada importancia entre los escritores judío-americanos, y su frecuencia en la obra de Joanna Russ: “Para los judíos, encontrar el doble, es lograr el estado profético, tal como se recoge en el *Talmud* cuando un hombre en busca de Dios se encontró consigo mismo” (López 1999: 139). Según la mitología germana, *doppelgänger*⁵⁷ es un alma doble, la imagen de uno mismo, ese otro que camina al lado y lleva la misma vida. Pueden tener representaciones diferentes y personificarse en fantasmas, apariciones, o sueños. Es un gemelo malvado que hace travesuras o bien. Y, por arte de magia, puede estar en dos sitios al mismo tiempo.

Como en muchos relatos de la literatura judía, tal como en la novela de Bernard Malamud, *The Tenants* (1971), el protagonista encuentra a su otro “yo” reflejado en el espejo. Una identidad diferente. Otro hombre de color que refleja su identidad (Aarons 2016). En los relatos de Joanna Russ, los personajes poseen un fragmento de la protagonista, y de manera muy significativa, trasgreden su interior vulnerable. En *We Who Are About To* (1977), por ejemplo, la protagonista debe convivir con ella misma, en su espacio interior, espacio en donde la soledad, la monotonía, el encierro físico y su separación del mundo exterior caracterizan los límites. Y a la vez que se lamenta por no disponer de un espejo, la heroína combate la soledad con los sueños. De esta manera

⁵⁷ La forma más antigua *Doppelgänger* fue acuñada en 1796 por el novelista Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul) y hace referencia al que “camina al lado” (del alemán *doppel*, “doble” y *gänger* “andante”) y de forma muy especial describe al gemelo malvado y al fenómeno de la bilocación.

puede ver su otro yo y aplacar la soledad insoportable: “Why didn’t I bring a mirror with me? Clever, perhaps, not to; I could hang it on some projection of rock or branch, let my face go into it, my identity, and be faceless forever more” (Russ 1977: 129).

Entre los personajes de Russ que mejor representan el desdoblamiento, encontramos a Kittatiny y su compañero/a de aventura, Baby Brother personificado en un fauno fantástico y gemelo malvado o *alien* que enmascara al otro yo. En otro relato de Joanna Russ, “The Little Dirty Girl”, la aparición de una niña pequeña “fantasma”, revuelve y reconforta el interior de la mujer abatida por el sufrimiento físico provocado por los dolores de espalda y por su encierro en la habitación como representación del espacio interior que le reconforta.

Las alucinaciones que le produce la soledad física y espiritual, por un lado, atormentan a la protagonista de *We Who Are About To*, y por otro, le reconfortan en situaciones de abandono, desacompañamiento y nostalgia. En otro de los momentos en que experimenta alucinaciones aparece, Nathalie, “Mirror-sister Nathalie” (1977: 133) con quien la narradora-protagonista se identifica por su ímpetu y rebeldía, y a quién describe en estos términos:

“That vicious woman. “Wait a few years; you won’t be so eager.” But she was, desperate with her unbearable hatred of civilians, barely able to control herself until she could pass over into that other, real world.” (133)

Russ utiliza a Nathalie, su *mirror-sister*, para anunciar a la protagonista la muerte que le espera en la cueva. Es su propio pensamiento el que la intimida, acusándola de que sólo ha sabido huir de los demás para recluirse y encerrarse en su propio espacio. Y como si de la propia conciencia de la protagonista se tratara, Nathalie le habla de la siguiente manera: “You incompetent bitch, she said, what else can you do but die? It’s the only

thing you're good at. Exiled to this place? It was made for you; if it hadn't existed, you would have created" (1977: 146).

El propio espacio interior de la protagonista la culpa por haber asesinado a sus compañeros de viaje. Encerrada en su propia dimensión de espacio y tiempo, una vez más, Russ deja constancia de cómo la mujer concibe su propio espacio colmado de debilidades, miedos y errores, un espacio que finalmente será su condena y su fin. "Look at yourself, she said. Look at your fear. Look in my face and you'll see your own rage and your own deprivation. I know you. Do you think I don't know you? Look in the mirror" (1977: 147). Ésta termina su aventura encerrada en el espacio impenetrable de una "cueva" donde ha sobrevivido buscando a su otro yo en el espejo donde reflejarse para dejar de sentir la soledad insoportable. Su fin lo encuentra en su propio aislamiento y soledad dentro de la cueva, lamentándose de no tener un espejo para no morir sola.

Russ utiliza la cueva como refugio para el retiro y posterior destrucción de todos los personajes y en particular de la protagonista, y destruyendo el espacio cerrado del hogar, o el "espacio interno cavernoso", en donde se destruye tanto la vida monótona de los cónyuges como la vida interior de la mujer atormentada. La desaparición de la casa y de la simbiosis de la cueva con el espacio interior de la protagonista proporcionan consiguientemente total protagonismo a la naturaleza como espacio abierto de renovación. Y es al final del relato como descubrimos que el espacio cerrado produce la agonía final de la heroína. Un final esperado que como analizamos en nuestro estudio más adelante nos remite a su identidad judía.

En el relato "The Second Inquisition" (1970) también dentro del género de CF, Russ vuelve a dar protagonismo al hogar, y de manera relevante lo relaciona con la educación de la mujer adolescente, aplicando su teoría "rescuing the female child". Como Kathleen Spencer (1990) señala en este tipo de narrativa, "rescatar" no se refiere a

“removing the child physically from an oppressive situation but rather to removing the restrictions of patriarchal culture on the possibilities of her life” (167). Esta postura feminista enlaza con la idea de educar a la sociedad para cruzar los confines psicológicos a partir del espacio físico y social establecido.

Russ sitúa la acción del relato en el espacio cerrado de la casa introduciendo a un *alien* personificado en una agente trans-temporal que llega invitada a la casa de la adolescente y protagonista del relato. Éstas serán las dos protagonistas de la narración, dando sentido una vez más a su teoría. Ninguna de las dos mujeres recibe un nombre propio, aspecto también habitual en el universo literario de Russ. Un anonimato que da cabida a una comunidad de mujeres, razas, culturas y condiciones sociales diferentes. Una comunidad de mujeres que dan vida a un nuevo mito femenino que refleje y sea modelo de constructos sociales y culturales creados para la mujer. En palabras de la adolescente y narradora, esta mujer extraña es así:

“At close view her face looked as if every race in the world had been mixed and only the worst of each kept; an American Indian might look like that, or Ikhaton from the encyclopedia, or a Swedish African, a Maori princess with a jaw of a Slav. It occurred to me that she could be a Negro. We had none. They were “colored people.” (Russ 1985: 166)

La trama de “The Second Inquisition” se desarrolla dentro del espacio cerrado de la familia de la que la adolescente pretende liberarse con ayuda de la visitante. En este relato, al igual que en otros de la autora y que el lector percibe en la obra de Russ es la ausencia de nombres en los personajes principales, lo que carga de complicación y ambigüedad los relatos. Y, si fuese poco, el hecho de tener personajes sin nombres les dota de una frágil identidad si entendemos que *the namesake* es trascendente. Esta nueva protagonista se convierte en una nueva heroína y *rescuer* para la adolescente, quien es atraída por ella y por sus lecturas. La protagonista adolescente, a escondidas de sus

padres, lee la novela *The Green Hat: A Romance* que le presta nuestra heroína adulta, “sin nombre”.

Russ responsabiliza de la educación de la adolescente a la heroína adulta. Debate muy importante sobre la enseñanza que se transfiere monolítica de padres a hijos sin opción a la variación o al crecimiento individual del niño, normalmente en espacios cerrados y austeros y la enseñanza comunicativa que pretende el conocimiento de culturas y el mundo abierto. La literatura en particular forma parte del relato, hecho que resulta muy significativo y diferente a los otros relatos de la misma colección, *The Adventures of Alyx*. Este eje narrativo impulsado por la lectura provoca en la adolescente el deseo de descubrir otras posibilidades diferentes de vida fuera de las barreras de la familia tradicional.

Estas tres obras ejemplifican el contraste de dos dimensiones de mujer diferentes cuyas limitaciones definen las posibilidades de sobrevivir de las heroínas, el espacio cerrado y abierto, para los que Russ propone espacios clausurados que se rompen introduciendo fantasmas, alucinaciones, sueños, “su otro yo”, o *aliens*, para conseguir, así, liberarse de las barreras opresoras. Confines, entre los que la monotonía aliada de la familia tradicional y de la destrucción llevan a la heroína a destruir su yo interno. Por el contrario, el espacio abierto ayuda a romper confines y límites opresores de la familia y de la sociedad, lo que Russ engrandece presentando heroínas que a su vez representan una comunidad heterogénea de mujeres, una *women community*, y que también crea a partir de la desfragmentación del yo, y el concepto de *otherness*.⁵⁸

Con objeto de completar el sentido que tiene la construcción de espacios en la mujer que Russ reinventa, en el siguiente epígrafe analizamos más profundamente el destino de

⁵⁸ La teoría de la altredad, u “otherness” de Tzvetan Todorov (1939-2017) sobre la que reflexionó en su obra *The Imperfect Garden* (1998).

la heroína de *We Who Are About To* en alusión a la identidad judía de la autora y su manifestación en la obra.

La identidad cultural, el tratamiento de la sexualidad y del género son aspectos imprescindibles que determinan el universo literario de índole feminista y radical de Joanna Russ. Aun así, consideramos que los códigos necesarios para interpretar la obra de esta escritora no estarían totalmente especificados si no atendiésemos al tratamiento y estudio de la identidad judía en relación con la familia, el patriarcado y los lazos filiales.

4.1.2 Identidad, tradición y cultura judía en “The Second Inquisition” (1970), *We Who Are About To* (1977), *The Two of Them* (1978), “The Little Dirty Girl” (1982)

La obra analizada en el epígrafe anterior, *We Who are About To*, va más allá de una simple obra de ciencia ficción. Por ello la trataremos bajo este título también, en relación con las referencias culturales y religiosas hacia la identidad judía.

Al inicio de *We Who are about to* (1977) narradora-protagonista y autora también aluden a sus antepasados judíos demostrando grandes conocimientos de las costumbres y tradiciones. En el episodio inicial del naufragio y su llegada al planeta desconocido, la protagonista compara este acontecimiento con la llegada de sus antepasados a Estados Unidos a principios de siglo desde la vieja Europa como emigrantes judíos: “Through the window you can see ordinary green trees, hilly up-and-downish but not much, some little natural clearings. Very much like New Jersey a hundred and thirty-five years ago, when my ancestors came to Ellis Island” (14). Los antepasados de la protagonista y de la propia autora aparecen en un momento inesperado de la narración, mezclando tradición e identidad con ciencia ficción, y manifestando la importancia que las raíces familiares tienen para Russ: “My maternal something-great-grandfather was a plumber, my maternal-something-great-grandmother a sheitel maker. (A sheitel is a wig which Orthodox Jewish women used to wear after marriage, over their shorn hair. But what do you care)” (14).

Las referencias a la identidad judía y tradición, o legado familiar no acaban en la mención a esta peluca que llevaban las mujeres judías ortodoxas sobre su pelo rapado, esquilado, después de casarse, sino que hace referencia también a su otra familia paterna de quien dice no recordar la genealogía real, pero “I have inherited their books; Little

dark, Sephardic Jews fleeing the Spanish frontier at night with rubies, emeralds, and uncut diamonds sewn into their cloaks' (Russ 1977: 14). En analogía a esta acción de los judíos sefardíes, a pesar de que la protagonista asume que a nadie le interesa su ascendencia judía, Russ se aprovecha de ello para describir lo que la heroína lleva cosido dentro del cuello de su chaqueta, y no es otra cosa que "the only currency that passes everywhere... I mean a whole pharmacopeia. Because you'll never know what you will need" (14). La obsesión de Joanna Russ por las medicinas paliativas y las drogas en sus obras refleja igualmente su debilidad física y psíquica, y la ingesta de depresivos y calmantes como consecuencia de su enfermedad.

En el transcurso de *We Who Are About To*, Russ recurre a escenas muy violentas que agitan la narración y la relación de los personajes. En una de esas escenas, de forma insólita, relata la agresión de Alan-Bobby (hombre joven fuerte físicamente y burdo) a Nathalie golpeándola brutalmente. Como consecuencia de una discusión sobre la necesidad de no malgastar agua en baños innecesarios, reciclarla y disponer de agua depurada, Alan se burla de la mujer. Nathalie se enfurece agrediéndole verbalmente. De esta manera, la brutalidad del hombre emerge hasta la agresión: "And Alan-Bobby, who could probably uproot a tree, with those shoulders and arms and that neck, and the little face in between looking peculiarly lost—but very angry now—socks her right jaw, knocking her down (1977: 39).

Este momento de violencia es aprovechado por Russ para introducir un relato judío dentro de su propio relato. Con motivo de que Alan tiene tratamiento para la hipertensión, Victor Graham y John Ude, piensan en deshacerse de él y recurren a dicho relato judío. Según cuenta esta historia, "The Rabbi and the count both tied to chairs, alone in the

Count's cellar for a whole night, and in the morning the rabbi serene and fresh and the Count a dead man. Apoplexy" (Russ 1977: 4). Sin embargo, el lector puede ver en la trama de la historia que los propios personajes no creen que sea buena decisión terminar con Alan porque puede ser gran utilidad en el futuro.

Para anticipar la muerte de la heroína, Russ describe la situación física extrema en la que ésta se encuentra dentro de la cueva, y aunque la inanición aún no ha acabado con ella, irremediablemente se cumplirá el final anunciado:

"I'm dreadfully thin. I mean in the ordinary way, of course, not starving yet because starving takes too long. I think. That's amazing. Can see only my ribs, which I always could, more or less, but also the bones around my knees and my thighs have got all flappy. Arms, too. Does that signify anything?" (Russ 1977: 162)

La muerte presagiada llega cuando la heroína da fin a su vida cogiendo en sus manos un medicamento, que acabará con su existencia: "If only I can get into it right, fit right. You know. I've got the ampoule in my hand, only have to break it. Skin contact" (Russ 1977: 170). En contraste con este hecho que determina su desaparición, llama la atención cómo combina el suicidio con la alusión a la Ciudad Celestial y la eternidad en el final de la protagonista y de la obra. Ante la muerte anunciada de todos los personajes, incluida la de la protagonista, su desaparición es inminente. Estando a punto de morir, Joanna Russ recurre a elementos con reminiscencias de la cultura judía para que la protagonista, teñida de sangre, pueda redimir sus pecados. Es habitual que las referencias a la identidad judía no desprendan ningún halo religioso, más allá de mencionarlos. Su utilización contrasta en gran manera con los escenarios descritos sobre violencia y asesinatos. Sin embargo, llama la atención las alusiones a hitos religiosos que dejan

entrever los antepasados judíos de la autora y que revelan los conocimientos de ésta y su interés por demostrarlos.

Estas alusiones se hacen más evidentes al final del relato, cuando Russ le ofrece al personaje dolorido y angustiado la posibilidad de purgar sus pecados repletos de pensamientos poco ortodoxos, llenos de asesinatos y por lo que no ha demostrado ningún remordimiento. Así, para la muerte anunciada, Russ utiliza la palabra hebrea *Gehenna* (Gehennom), que en la tradición rabínica en sustitución al término *Sheol*, hace referencia a un lugar de castigo para las almas de los pecadores y que combina elementos del purgatorio y el infierno, dentro de una serie de afirmaciones en torno a la eternidad y al más allá, lo que Russ describe de la siguiente manera:

“The City of Dreadful Night
Eternity as a bath house full of spiders (but he was nuts)
The Celestial city
Gehenna
History is a nightmare from which humanity longs to awaken
Death is not part of life; death is not lived through.” (1977: 170)⁵⁹

Al recrear la inminente muerte y los remordimientos de la protagonista, Russ recurre a una intertextualidad al puro estilo postmodernista, aludiendo a fuentes externas. Solo seis líneas son necesarias para destacar, en el extracto anterior, tres alusiones diferentes. A destacar entre ellas, el poema *The City of the Dreadful Night* (1870) del poeta escocés James B.V Thomson y del relato con el mismo nombre de Rudyard Kipling o la reflexión que Fyodor Dostoievsky en *Crimen y Castigo* (1866) efectúa en torno a la eternidad en símil a una casa de baños llena de arañas. Russ adorna esta comparación sobre la eternidad, añadiendo intencionadamente: “(he was nuts)”. Es decir, que

⁵⁹ La letra cursiva aparece en el texto original.

Raskolnikov, el protagonista de Dostoievsky, estaba loco, y a su vez que el estado de enajenación y locura es compartido por la protagonista de *We Who Are About To*. Por otro lado, Russ también se refiere a la ciudad Celestial que según la Biblia en el libro del Apocalipsis 21: 9-27⁶⁰, Jerusalén es la ciudad celestial, la nueva Jerusalén:

“9. Uno de los siete malajim que tenía las siete plagas se acercó a mí y dijo: Ven, te mostraré la novia, la esposa del Cordero.”

10. Me llevó en el Ruaj a la cumbre de una gran y alta montaña, y me enseñó la ciudad Kadosh Yerushalim, descendiendo del cielo de YAHWEH” (Apocalipsis 9-10)

Las referencias a la cultura e identidad judías asoman de forma notable en *The Two of Them* (1978). Interesante ejercicio narrativo que Russ escribe durante su época más prolífica. Comienza el relato en una habitación de ambiente y decorado árabe dentro de la cueva de Ala-ed-Deen en la ciudad de Ka’abah en donde se encuentran los dos personajes principales, y de la que no sabemos nada hasta avanzada la narración. Esta ciudad es un espacio cerrado, según Russ, impenetrable y simbolizado una vez más en una cueva, símbolo de la mujer y del cielo: “Ka’abah is a burying rock that carries at its center a cave and a pool, and in the center of the cave, rising from the pool, is the woman, and in the center of the woman is Heaven. Hell is outside” (Russ 1977: 69). Con esta representación, Russ confirma su pensamiento de estructura sexual segregada, algo contradictoria en contraste con la creación de espacios abiertos. Este pensamiento de la autora se sostiene en el respeto hacia otras culturas, razas e identidades, como, por ejemplo, la árabe.

Estos dos personajes son Ernst Neumann e Irene Adler, personaje masculino, hombre adulto y “profeta judío”, y mujer joven, compañera y amante de Ernst: “[...] the Jewish prophet stands, leaning against a wall hanging, his arms folded except that now

⁶⁰ Ver “La nueva Jerusalén” en el Libro del Apocalipsis, Capítulo 21: 9-10. Kadosh Israelita Mesiánica

and again one strays free” (Russ 1978: 2). Los dos son agentes pertenecientes a *The Gang*, banda de agentes Trans-temporales encargada de llevar a cabo misiones de espionaje no especificadas, a la que Irene se unió cuando escapó de casa huyendo del patriarcado opresor atraída por Ersnt. Algunas de las misiones consisten en rescatar a otras adolescentes y mujeres liberarlas de vivir atrapadas en los confines de la familia. Como se puede apreciar el concepto de rescate se mantiene.

Como Russ confiesa, el origen de esta novela fue la lectura de una edición antigua de las *Mil y una noches*, texto que le sirve a la escritora para hacer un ejercicio de reflexión sobre el tratamiento sexista que ofrece el mundo árabe. El lector no debe dejarse llevar únicamente por elementos de la cultura que Russ refleja en diferentes escenarios de la novela, ya que en las páginas de *The Two of Them* aparecen entremezclados con aspectos relacionados con la cultura judía. En cualquier caso, el interés de Joanna Russ por otras culturas como la árabe queda reflejado en esta obra, lo que se evidencia también por el viaje a Marruecos que Russ realizó en 1967 (Carta de Evarett Russ a Joanna), cuya impronta queda como legado en esta obra de CF.

La identidad de Joanna Russ se camufla como es habitual detrás de las mujeres que dibuja si bien de forma algo contradictoria, aunque Russ no defiende los estereotipos de sexismo, religión y violencia del pueblo árabe, afirmando que “All Arabs are terrible” (McCaffery 1990: 180). Russ es muy crítica con el imperialismo occidental y cómo se ha impuesto a otras culturas como la india o la árabe. En este sentido, su crítica más aguda se dirige a la noción occidental de la mujer, “our women are so much better, they never have to do any work” (180). Más aún, Joanna Russ llega a defender las posibles ventajas que tiene la mujer árabe en los espacios sexualmente segregados que utilizan las escritoras árabes contemporáneas:

“Recent Arab writers have pointed out that one of the things of a genuinely sexually segregated society—“vertically segregated” is the technical term—is that women spend most of their time with women and men spend most of their time with men. For women, there are genuine advantages to that situation: they’re not facing sexist putdowns all the time.” (1990: 180)

Sin embargo, Russ también añade que *The Two of Them* no refleja la realidad, “...so in some ways it’s a very ignorant, bigoted book” (180). La crítica que Russ dirige hacia esta obra no refleja la situación sexista de “segregación vertical” a la que aluden las escritoras árabes. Sin embargo, la segregación sexual sí es, efectivamente, el espacio cerrado y acotado que la autora define, desarrolla y presenta en obras como “When It Changed” o *The Female Man*. El patriarcado y la femineidad juegan un papel muy importante en el universo de la autora, y en el caso de *The Two of Them*, los aspectos culturales y las tradiciones árabes, y especialmente la judía, conviven con el pensamiento feminista de la escritora.

Cuando el narrador presenta a Ernst Neumann como protagonista masculino del relato, lo hace como personaje principal. Este aspecto es poco habitual en las narraciones de Russ. Sin embargo, en esta ocasión, utilizar un personaje masculino enardece al mito y la heroína femenina. Esta heroína, personificada en una adolescente se enamora de este hombre maduro y dejándose llevar por sus encantos, le persigue y se escapa con él. Aun siendo inicialmente rechazada por el “profeta judío”, Irene Waskievic, la adolescente rebelde, logra escaparse con él convirtiéndose en la agente *Trans-temp*, Irene Addler, para llevar a cabo una misión. En estos términos describe Russ a Ernst:

“That this dignified Jewish refugee, who had been tormented by the other schoolboys in England, had chosen—when his deep, dark beautiful eyes were set in a face very much younger than it is now—or had been given (it was a long time ago) his new name: the earnest new man.” (Russ 1978: 5)

Russ utiliza en un juego de palabras con el nombre del personaje masculino, Ernst, para referirse al aspecto de hombre serio de ojos profundos y oscuros que inspira absoluta confianza, y amabilidad, provocando la fuga de Irene: “the most earnest-looking person I ever saw” (Russ 1978: 5). Aparentemente inocente, esta descripción del personaje masculino nos conduce de nuevo a seguir recapacitando sobre los antepasados de influencia judía de la autora, la estructura patriarcal que la misma autora vive en el seno de su familia y cómo lo refleja en sus obras. Y sobremanera, a la aventura heterosexual de la adolescente con un hombre mayor que ella. Sin embargo, Irene se desilusiona y todo comienza a desmoronarse cuando se da cuenta de que ser un agente Trans-temp no es diferente de vivir en su mundo, de forma que en ningún lugar se encuentra segura y libre.

Al igual que en “The Second Inquisition”, cuyo narrador no coincide con la protagonista y tiene el papel fundamental de dar cabida al rescate de la adolescente (Cortiel 1999), en *The Two of Them* el narrador ejerce un papel fundamental para alejar a la adolescente del espacio cerrado del patriarcado. La protagonista en “The Second Inquisition”, mujer madura, fuerte e inteligente, establece una relación “pseudo-maternal” con la adolescente:

“The two protagonists, an older woman from 450 years in the future and a 16-year-old girl growing up in a nondescript American town in the 1920s, develop a relationship that is both maternal and erotic, although there is no explicit sexuality between the two. Each woman becomes in a way “mother” to the other.” (Cortiel 1999: 136)

Así es como la sexualidad resulta ser otro de los vínculos importantes habitualmente entre los personajes femeninos, y en contadas ocasiones con los masculinos, aspecto que en las obras de Russ es extremadamente relevante. Esta sexualidad, a pesar de que no ser detonante de historias, sí es clave en ellas, y su aparición suele ser inesperada, ambigua, y en otros momentos exagerada y violenta cuando se trata de la heterosexualidad. Esta

sexualidad siempre está dibujada con tonos de homosexualidad y heterosexualidad.⁶¹ De ahí que cuando Russ comenzó a escribir *The Female Man* (1975), ésta criticó los aspectos más puritanos del movimiento de las mujeres americanas defendiendo a una mujer capaz de tomar su propia iniciativa y romper también las barreras sexuales en los marcos patriarcales. Así describe March-Russel cómo Russ aborda la ficción de las mujeres en sus obras:

“[...] especially in campaigns against pornography and the prohibition of sexual images. Much of Russ’s fiction has been concerned with expression of women, especially their capacity for violence or to take the initiative in sex, even when this conduct contradicts patriarchal norms of feminine behavior but also mainstream feminist notions of womanhood.” (Mendlesohn 2009: 175).

En efecto, la mujer de Russ contradice las normas del patriarcado y toma la iniciativa de manera radical a través de la violencia sobre todo a la hora de elegir su sexualidad. Las protagonistas se convierten en mujeres dominantes, fuertes e incluso violentas en este sentido. En *The Two of Them* (1978) al igual que en *Picnic on Paradise* (1968)⁶² y “The Second Inquisition” (1970) Russ presenta agentes Trans-Temporales que dan vida a la transgresión de las normas tradicionales del comportamiento y sexualidad femenina.

En el relato identificamos dos “Irenes”, dos identidades de un mismo personaje. Por un lado, Irene Wazkievich, la niña adolescente que ejemplifica de forma evidente el debate politizado de sexualidad y género. Y por otro, Irene Addler, la misma protagonista adolescente huida de casa, en quien Russ vierte su preocupación por la sexualidad, creando una niña cuyo comportamiento inapropiado para la sociedad patriarcal opresora

⁶¹ Como ya hemos aludido en nuestro estudio, Russ hizo pública su homosexualidad una década después de escribir su primer relato, “Nor Custom Stale” (1959), coincidiendo con la publicación de “The Second Inquisition” en 1970.

⁶² Para la presente investigación utilizaremos la edición de 1985 dentro de la colección de *The Adventures of Alyx* en Women’s Press Science Fiction publicada en Londres.

de los años cincuenta refleja las preocupaciones feministas en relación con la naturaleza de la mujer, con la determinación del género y de la sexualidad heterosexual impuesta por convencionalismo sociales.

El relato que comienza con la misión a la que han sido asignados los dos agentes, retrocede para llevar la narración a la vida de Irene antes de convertirse en miembro del *Gang*. Russ describe el comportamiento de Irene Waskievic, con el que pretende romper las limitaciones impuestas por la sociedad criticando con gran ironía los roles que ésta ha construido para la mujer en torno al género, los roles de la mujer en la sociedad y la sexualidad.

Para ejemplificar estos roles e imposiciones sociales sobre la mujer, Russ vierte su rabia sobre David, el novio de Irene Waskieviz, antes de que ésta se convierta en heroína y huya de su casa con Ernst. David, de origen judío, se encarga de argumentar las determinaciones sociales de un patriarcado con señas culturales generacionales y convencionales que Irene debería seguir.

Y en su discurso entrecortado por las aserciones de Irene, éste le habla en estos términos:

“A mother who works is neglecting her children”;
“But you’ve got to stay at home when the children are young”;
“Of course I wouldn’t mind my life having a career, but the children come first. I couldn’t allow anything else”;
“I fell very sorry for women who don’t want children; they’re just normal. I mean, it’s all right for a woman to have interests outside the home, but all the books say—”;
“Your mother had the normal fulfillment of a woman’s life.”
She hit him. It was a big, sincere haymaker, not thought out of at all, and it almost missed him.” (Russ 1978: 38-39)

Una vez más a lo largo de la narración, la autora plasma doblemente los convencionalismos sociales marcados en el patriarcado que vivió en su juventud: por un lado, a través de convenciones relacionadas con sus señas culturales de identidad y por

sus antepasados judíos, y por otro, por el rol de la madre y el padre en el contexto histórico y social. Estas situaciones además realzan el tratamiento de la sexualidad, y de su pensamiento feminista radical. Como afirma la narradora de *The Two Of Them*, de ninguna manera Irene Adler, la doble identidad o “alter ego” de Irene Waskiewicz, aceptaría casarse con él, ni tampoco vivir como esposa o madre. E irónicamente lo confirma con estas palabras: “[...] and realized that never in a million years would Irene ever get into such a situation, not for all the beautiful Jewish eyes in the world” (Russ 1978: 39). La rabia de Irene hacia David culmina al culparle de que su madre haya tenido que vivir dentro de los límites forzados del patriarcado: “She said suddenly, “It’s men like you who killed my mother” (1978: 39). Esta es la misma culpa que Russ recrimina a su madre, como vimos en el Capítulo III.

Si el dolor, sufrimiento, el sufrimiento por los otros, la enfermedad, los medicamentos aparecieron en otras obras, aquí vuelven a aparecer, en *The Two of Them*, sobre todo con la aparición de Chloe, la amiga de Irene Waskiewicz quien, debido a haber padecido poliomielitis tiene dificultades para andar. Según Russ “[...] literally stagger if she were walking, or wince at other times, because she’d had poliomyelitis a few years ago and walked badly” (Russ 1978: 35). Nos detenemos en este detalle que de forma tan inadvertida describe la autora, pero que para nuestro estudio resulta de gran relevancia por sus vínculos con la identidad judía relacionada con el tratamiento de la infancia en la literatura judía. La poliomielitis afectó a una gran población infantil, como así reflejan diversos escritores judíos en sus obras, tales como Philip Roth en su obra *Nemesis* (2010), Bernard Malamud en *A New Life* (2004) y Saul Bellow en “By The St. Lawrence” (2002).

En dichas obras la aparición de esta enfermedad en los niños demuestra cómo afectó a la comunidad judía, y hasta qué punto esta enfermedad afectaría su convicción y creencia religiosa. Al igual que Rob Rexler, protagonista de “By The St. Lawrence”, el

personaje de Russ, Chloe, también sufrió de la misma enfermedad, y que “in the past it symbolized children’s suffering and fate. The impossibility of finding a cure makes the characters and families question the existence of God” (Cañadas 2016: 119). Esta enfermedad es otro ejemplo de su obsesión por mencionar males que afectan y destruyen al ser humano física y psíquicamente, haciendo que Russ revele una preocupación compartida por la tradición literaria de identidad judía.

Las referencias que encontramos en la correspondencia de Joanna Russ respecto a su identidad judía, tienen claras reminiscencias y asoman en particular en sus obras en relación con el papel que padre y madre tienen, bien definidos por la familia patriarcal. La insistencia de Joanna Russ para con sus relatos se centra en representar a un padre autoritario, que como en *The Two of Them*, está obsesionado por educar a su hija para el matrimonio, y convertirla en esposa y madre. Zubeydeh representa a la adolescente que vive en la sociedad patriarcal de Ka’abah quien, junto con Irene Addler, vivirán una aventura juntas. Zubeydeh como rescatada e Irene como salvadora para huir de los límites tradicionales y limitadores para educar a la mujer.

A-ed-Deen o Alee, el padre de Zubeydeh es el símbolo del patriarcado en *The Two of Them* quien quiere evitar que su hija sea el vivo reflejo de su madre. Aparecen una serie de personajes que dan sentido a una narración sin suspense ni grandes aventuras. Entre ellos Zumurrud, la madre de Zubeydeh que sufre de desequilibrios psicológicos, es tratada con narcóticos y no es un buen ejemplo para su hija. Otro de los personajes que más sentido da a la narración es Dunya, que, a pesar de no estar presente en la trama, es igualmente importante, porque Zubeydeh quiere ser como ella, y poder escribir poemas:

“This child wants to be a poet. She’s crazy as my sister Dunya. When Dunya was thirty she ran out into the streets and started to take her clothes off. She said God had given her a mysterious secret and she must show it to all of Ka’abah. My sister was on medication. We gave her electric shock, too.” (Russ 1978: 83)

Después de esta descripción que Zumurrud realiza de las hazañas de su hermana continúa una discusión entre madre e hija. La niña se enfada, y proyectando una serie de puñetazos a su madre con gran ira le acusa de haberla recluido, a lo que su madre le responde que fue su padre quien lo hizo. Dunya fue encerrada por romper los límites de los espacios establecidos por el hombre en la sociedad de forma exagerada. De nuevo y con más fuerza aparece el espacio de confinamiento creado por Russ. Ante este relato, Zubeydeh incrementa su enfado cuando su madre le anuncia, “Your aunt Dunya wanted to be a poet” (83). Zubeydeh, al igual que su tía, también desea escribir y ser una poetisa, y no va a cejar en un empeño, y así le habla a Irene quien está con ella, y quien le anima a perseguir ese anhelo. Zubeydeh afirma querer llegar a ser un poeta de los mejores del país, y añade que su padre no cree en ella, y que va a fracasar: “Daddy doesn’t want me to be a poet, but that’s only because he’s afraid I’ll fail. He doesn’t understand, but I’ll convince him. I know it’s not good for women to be poets, but I’m different” (84).

Este reflejo de familia enfatiza los lazos filiales entre hija y padre, culpando indirectamente y sarcásticamente a la madre de que la hija tenga una mala educación. En las cartas relacionadas con su padre, Evarett, no encontramos elementos de odio hacia su persona, sino más bien respeto y silencio. Sin embargo, para Russ la madre subyugada es la que da vida al patriarcado y a quien culpa de que se mantenga esta estructura familiar.

Especialmente significativos y contundentes son los ejemplos que aparecen en “The Second Inquisition” (1970) y “The Little Dirty Girl” (1982) en los que, además, Russ explora la relación paradójica entre feminismo y maternidad. Para Russ es más importante de lo que la trama de sus libros hacen presagiar, la relación con sus antepasados familiares y el arraigo de sus costumbres judías. La relación madre-hija y, los enfrentamientos o

carencias de entendimiento que la enturbiaron, se refleja también inexorablemente camuflada en relaciones amor-odio y sentimientos de culpabilidad entre los personajes representativos. Este hecho personal, y a la vez, narrativo aparece muy notablemente representado en la correspondencia analizada dentro del Capítulo III. Entre ella se analizó precisamente cómo la madre se lamenta de los errores que haya podido cometer en esa relación materno-filial.

Se suceden escenas representativas de la familia-- es otro de las temas recurrentes de la escritora y su vinculación con la personalidad. Especialmente interesantes para este estudio son aquellas que muestran las relaciones hija-madre e hija-padre ya que contribuyen al análisis de las limitaciones del espacio de la mujer y que forman parte de las preocupaciones de la autora.

Es en “The Little Dirty Girl” (1982) donde Russ reinventa esta relación maternal recurriendo al *alien*. Russ se sirve de una aparición, o elemento fantástico, en representación de la “niña” protagonista de este relato y de la infancia con el propósito de reflejar la mencionada relación, y donde autora-narrador y protagonista son uno y la misma persona. Biográficamente, el proceso creativo y de escritura de este relato y todo lo que contiene es reflejo del estado anímico de la autora durante la recuperación de su operación como evidenciamos en el Capítulo III, con la correspondencia de Suzy Charnas a Russ, en la que pregunta a su amiga sobre la operación de espalda y anima para su pronta recuperación. Todo lo que rodeaba a la autora, dado su estado de salud, se convertía en motivo de irascibilidad y de enfado, desde los gatos o niños que se encuentra en la calle durante sus paseos terapéuticos hasta la abierta y exagerada manifestación de las dolencias. Irascibilidad, dolencias y enfado que se volcarán sin freno en la trama de la obra que protagoniza un trinomio complejo formado por tres identidades de la misma autora: protagonista hija y madre a la vez personificando dos identidades de Joanna Russ

y la misma voz para autora y narradora. Este laberinto desconcertante de identidades genera gran desconcierto en el lector, quien al final del relato logra recomponer las identidades diseñadas y ocultadas por la autora.

Quizá esta sea la obra más autobiográfica de la autora y la conexión de cualquier aspecto con ella es más que obvio desde el inicio cuando el lector conoce a la protagonista que dice llamarse A.R. “Those are the initials on my handbag” (Russ 1989: 4)⁶³. Russ y su protagonista, en pleno juego de ambigüedad, evitan revelar ninguna identidad, ningún detalle más y dando cabida al concepto de *otredad* “otherness”. El juego de identidad gana consistencia a lo largo de la narración y la autora comienza a recrear la suya como profesora que vive en Seattle, convaleciente tras sufrir una operación quirúrgica, coincidiendo con la identidad de la protagonista-narradora:

“[...] therapeutic walks around the neighborhood (still aching and effortful after ten months, though when questioned, and my doctor replies, with the black baffled innocence of those Martian children so abstractedly brilliant they’ve never learned to communicate about merely human matters with anyone, *that my back will get better*)” (1989: 1)

Por otro lado, la falta de afinidad tanto de la narradora-protagonista como de la autora hacia los también niños queda evidenciada desde el principio del relato, y manifiesta fielmente la personalidad de la autora. Aunque pueda parecer un detalle secundario, este aspecto refuerza la carga autobiográfica del relato y de la situación en la que se compuso. En ese sentido, la propia Russ expone su pensamiento sobre los niños en correspondencia a su amiga Marilyn Hacker: “I don’t like children—which is a fact I have been trying to disguise or evade for years...I find all children intensively cute and pretty and appealing for about twenty minutes... but they exhaust me very, very quickly

⁶³ Este relato se publicó en 1982 en *Elsewhere II*, New York Ace Books, pero para nuestra investigación utilizaremos su publicación dentro de la colección de relatos *The Hidden Side of the Moon* (1989).

and I have almost zilch patience with them” (Carta de Joanna Russ a Marilyn Hacker, 20 de octubre de 1977: 3).

Las evidencias anteriores confirman la constitución del trinomio femenino que forma parte de la narración en representación de una sola dentro este sistema interno de identidades que diseña Joanna Russ. Esta formación compleja de identidades tiene como protagonista a la “little dirty girl” a quien A.R. acoge y cuida. El desarrollo del personaje de esta niña de ocho años sucia y falta de cuidados, afectos y atención maternal es relevante para este estudio ya que Russ la convierte en ese *alien motif* con quien mimetizarse y establecer una relación especial, diferente y compleja. La importancia dentro de nuestro estudio y de la interpretación de las complicadas estrategias que utiliza la autora reside en afirmar con contundencia que con este método Russ puede reclamar su sitio como hija y entrever y valorar los vínculos madre-hija, vertiendo en la pequeña niña toda la atención y el cuidado como madre narrativa. Aun así, Russ sitúa a su personaje dentro de una relación de visos misteriosos con encuentros, apariciones y desvanecimientos, sin saber a dónde va, dónde vive o quiénes son sus padres, lo cual no sólo provoca una gran incertidumbre en la protagonista sino también en el lector. Y por otro lado, proporciona al relato un halo de suspense a la acción.

Al igual que en *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978), la realidad y la fantasía se funden, la ilusión se difumina con el hecho, y el plano fantástico se inmiscuye hasta llegar a confundirse con el hilo argumental real del personaje-narrador. La protagonista confusa del relato “The Little Dirty Girl”, en un esfuerzo de esclarecer la desaparición de la niña, trata de convencerse a sí misma de que los rastros físicos y las evidencias demuestran su presencia en casa, sin embargo, al igual que en *We Who Are About To*, los fantasmas o los sueños revelan realidades, representan identidades y acompañan a la protagonista en su soledad:

“Ghosts don't run up your grocery bills, do they? Or trample Cheez Doodles into your carpet or leave gum under your kitchen chair, large smears of chocolate on the surface of the table (A.R. had), and an exceptionally dirty ring around the inside of the bathtub” (Russ 1989: 13)

Los pensamientos de A.R. giran en torno a la idea de que, si la niña es un fantasma, un sueño o se torna producto de su imaginación, no puede tratarse de nada perjudicial, ni tampoco de una maternidad impuesta. No hay ningún elemento opresor que le imponga procrear, ni tampoco dedicarse a la tarea de cuidar a la niña y sentirse prisionera de convencionalismos sociales que irrumpen en su propio espacio interior. Los fantasmas desaparecen también producto de sus pensamientos, y como el narrador afirma: “If she was a ghost she was a good one and I liked her and wanted her back” (1989: 13).

A la protagonista del relato, la convivencia con sus propias alucinaciones no le incomoda, al contrario, éstas favorecen y satisfacen su propia existencia. Sin embargo, cuando aparecen en escena personajes no imaginarios o reales, éstos influyen negativamente en su vida. Russ aprovecha para volcar su enojo abiertamente y poner en juego aspectos que definen su postura feminista. Como ocurre en *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978) donde Russ mezcla la magia de hechos fantásticos con la realidad argumental para dar cabida a la aventura de la vida Kit.

La aparición fortuita del personaje en “The Little Dirty Girl” es fruto del pensamiento de la protagonista, y la habitación, espacio cerrado donde se desarrolla la narración, es testigo de esta aparición. La niña aparece una y otra vez. Un fantasma de carne y hueso. Sin embargo, el *denouement* de la narración revela gradualmente que se trata de una identidad muy cercana a la protagonista, y que su otro yo, o *doppelgänger* “infantil” tan corpóreo en las descripciones, se difumina para romper la narración y dar paso a un episodio real:

“My last memory of the Little Dirty Girl into one side of my bed (in my pajamas, which had to be rolled and pinned even to stay on her) and then climbing into the other side myself. The bed was wider than usual, I suppose. She said sleepily, “Can I stay?” and I (also sleepily) “Forever” (Russ 1989: 17)

Russ relata el último momento de la protagonista con la niña. Durmiendo a su lado, y fundiéndola con el sueño, la narradora-protagonista pone fin a las apariciones del espectro de la niña: “But in the morning she was gone” (17).

El espectro de la niña desaparece para dar entrada a la madre de la protagonista, quien inicialmente nos lleva a pensar en otro *alien*, pero que gradualmente rompe la magia para entrar en el plano más real de la narración. La narradora-protagonista relata un episodio biográfico de la autora, destapando la enfermedad de su madre. Al igual que Bertha Zimmer revela a Joanna Russ en su carta del 4 de marzo de 1972, la narradora-autora-protagonista del relato también hace alusión a la relación deteriorada que existió entre las dos, a sus desavenencias y a la enfermedad que mantuvo alejadas a madre e hija. De esta manera hablan madre e hija sobre este episodio biográfico dentro del relato:

“When you were five, I had cancer.”
I said, “*What?* You had *what?*”
“Cancer,” said my mother calmly, in a voice still as low and decorous as if she had been discussing her new beige handbag or Kent and Hallby’s long, fancy menu (which lay open on the table between us). “I kept it from you. I didn’t want to burden you.” (Russ 1978: 20)

En este extracto destacamos cómo la protagonista muestra resentimientos por una infancia falta de calor y de atenciones de la madre, que resalta la carencia de afinidad y cariño entre Joanna Russ y su madre, y el desarraigo y alejamiento de la madre cuando le anuncia la enfermedad que la mantuvo separada de su hija: “You didn’t seem to want me”. Want her? Of course not. What would you feel about a mother who disappeared like that?” (Russ 1989: 20). El encuentro madre-hija rompe con la magia de las apariciones,

para dar paso a la realidad de la protagonista y terminar el relato preguntando por el paradero de la niña: “And The Little Dirty Girl? Enclosed is her photograph’ (Russ 1989: 21).

La madre se queda con la hija unos días, tiempo narrativo que pasa inadvertido en el desarrollo de la narración. Durante este tiempo, ambas salen a pasear por los alrededores de la casa y cerca de la Universidad, cuando al caminar cerca de un estudio de fotografía, la madre desea entrar en la tienda para hacerse con una foto de su hija. Y así sucede después de que la narradora-autora-protagonista descubra la identidad de la mujer en la fotografía, y una vez descritos brevemente los días junto a su madre esta se encuentra una mujer “surprisingly generous and good little soul and I’d be lost without her” (22). La magia inherente del fantasma de la “niña” se disuelve completamente para entrar en la realidad más absoluta de la narradora cuando se dirige al lector y describe la identidad de la mujer en la fotografía, el envejecimiento y la transformación de la “niña” en mujer adulta:

“About the picture: you may think it odd. You may even think it’s not her. (You’re wrong) The pitch-ball eyes and thin face are there, all right, but what about the bags under her eyes and deep downward lines about her mouth, the strange color of her shortcut hair (it’s grey?) What about her astonishing air of being so much older, so much more intellectual, so much more professional, so much more—well, competent—than any Little Dirty Girl could possibly be?” (22)

Esta desfragmentación de la identidad de la autora se revela como manifestación de un espacio interior en donde reclamar su papel de hija y madre a la vez. Autora, hija y madre. Tres roles que componen la identidad múltiple en el espacio interior de la autora-protagonista donde verter el sentimiento de la madre que la autora nunca fue y que sí tuvo, y la hija que no fue proyectada en la pequeña *dirty girl*. Y con la acción de los

personajes del relato, se revela finalmente que efectivamente se trata de ella, de Joanna, narradora, protagonista y *little girl*. Y como ella misma determina al final del relato, dirigiéndose al lector, la narración muestra un retrato de su espacio interior, “a photograph-of me”:

“And you have always said that you wanted, that you must have, that you commanded, that you begged, and so on and so on in you interminable, circumlocutory style, that the one thing you desired most in the world was a photograph, a photograph, your kingdom for a photograph-of me.” (1989: 22)

Los personajes de Russ desarrollan su propio espacio interior dominado por la tradición y el rechazo a la opresión. Un diseño de espacio interior vulnerable y debilitado. Este espacio interior es compartido por escritoras judías de tercera generación tanto a nivel de desarrollo de personajes como a nivel de temas que conforman esos espacios interiores

En otras escritoras judías de tercera generación como Grace Paley (1922-2003), la familia es uno de los temas que destacan por su relevancia y frecuencia en su producción literaria. Los paralelismos o similitudes con Russ son evidentes, en especial en la vinculación con la tradición judía y el papel dominante de la familia. Aunque el patrón familiar que Russ refleja en sus obras no sea la familia heterosexual y sus miembros sean comunidades de mujeres con los roles de padres, madres e hijas, la autora concede a la madre y a la hija un papel importante que jugar en su espacio. En relación con la literatura judía, la familia forma parte del aspecto tradicional y cultural, y que escritoras como Paley o Acker también recrean de manera frecuente y notable.

La identidad judía de Paley debe abordarse desde la perspectiva cultural más que religiosa, de aquí que sus conexiones conceptuales con Russ sean aún más evidentes. En su obra se averiguan valores y actitudes morales judías desde finales de los cincuenta

hasta los años ochenta en la ciudad de Nueva York lo que también nos lleva a establecer nexos con Joanna Russ.

Las narraciones de Grace Paley tienen que ver con los relatos de mujeres como medio para llamar la atención de su difícil situación, y su lucha por los conflictos personales, familiares y recriminaciones sociales. La misma Paley, al igual que Faith, la protagonista de origen judío de la gran mayoría de sus relatos, se casó entre los *goyim*⁶⁴, en un acto de resistencia o transgresión que también invita a especular sobre la posible naturaleza autobiográfica de sus relatos. Aunque Faith comparte muchas de las ideas de Paley, es más útil verla como un emisario de las ideas pensamientos pacifistas de Paley y sobretudo como una síntesis de algunas mujeres cercanas y amigas que ella conocía muy bien” (Hidalgo 2016). Al igual que los personajes y protagonistas que Russ representa en sus obras, las mujeres son la imagen de cualquier mujer.

Según Hidalgo (2016), Paley, que se definía como "pacifista combativa" y "anarquista cooperadora", siempre dijo que el matrimonio y los hijos, la escritura y la militancia política eran actividades compatibles, y que, para ella, era una suerte haber podido dedicarse a las tres cosas. Los historiadores señalan, no obstante, que sus compromisos como activista le quitaron tiempo para la literatura, lo que explica lo reducido de su producción literaria.

La línea argumental en los relatos de Paley recuerda al concepto de “*lyricism*”; diseño alineal que describe Russ en torno a la narrativa lírica donde no hay límites, comienzo, desarrollo y fin. En su lugar, existe un centro invisible y tácito, en donde parece que no pasa nada (Russ 1995). El narrador-protagonista en “A Conversation with my Father” evita el desarrollo lineal y “defy any set notion of plot, of beginnings, middle and

⁶⁴Término que procede del vocablo hebreo *Goy* que significa literalmente «nación», en referencia a sujetos ajenos al pueblo judío. Debido a que en el Antiguo Testamento los judíos fueron llamados a separarse de las otras naciones, *goyim* pasó a utilizarse para referirse a estas.

end, and because this defiance is so clearly thematic as well as formal' (Aarons 1995: 207). Este es un narrador que está dotado con capacidad de tener la autoridad, que, como refiere también Russ, es capaz de auto-inventarse "an authority that both "tells", that is, invents narratives and selves, and is "told on", that is, revealed in ways it can't control" (1995: 207).

La relación paternal que Paley refleja en el relato es de sumisión y respeto hacia las tradiciones y la familia. En dos ocasiones la autora muestra sentimientos de pena y sometimiento como hija hacia el padre y a la sociedad, unidos éstos a la rabia contenida y dictada por los convencionalismos que el padre representa. Al principio, la hija dice querer complacerle, pero el relato cuenta la vida de una mujer y, según la protagonista, es necesario e indispensable respetarla a ella también:

"I had promised my family to always let him have the last word when arguing, but in this case I had a different responsibility. That woman lives across the street. She's my knowledge and my invention." (Paley 1994: 237)

Sin embargo, a pesar de que Paley enfatiza aspectos como sabiduría y verdad en relación con el padre anciano, la protagonista discute sobre por qué no puede una mujer jugar diferentes roles a lo largo de su vida, o por qué no puede optar por cambiar y aprovechar otras oportunidades:

"She could be hundred different things in this world as time goes on. A teacher, a social worker. An exjunkie! Sometimes it's better than having a master's in education!" (Paley 1994: 237)

En "A Conversation With my Father" (1972)⁶⁵ Paley aborda las tradiciones, la figura paternal, la relación padre-hija, y el concepto de *storytelling* en el que narrar y

⁶⁵ El relato "A Conversation with my father" fue publicado originalmente en 1972 en *New American Review* y más tarde en 1974 como parte de la colección *Enormous Changes at the Last Minute*.

representar una comunidad de mujeres. En este breve relato, Paley narra la visita de Faith al hospital donde está ingresado su padre. La conversación comienza cuando el padre le pide que escriba un relato, un relato sencillo, “the kind Maupassant wrote, or Chekhov, the kind you used to write” (Paley 1994: 232). El matiz de “tradición” se incluye subrepticamente en el arte de escribir y en *storytelling*, es decir, relatar historias de “recognizable people” (232). Sin embargo, la hija, por no querer contradecirle, le responde: “Yes, why not? That’s possible.” I want to please him, though I don’t remember writing that way” (232). Esa forma de escribir en donde se refleja una vida lineal de sus personajes, merece un final abierto, y en donde, “Everyone, real or invented, deserves the open destiny of life” (232).

Las implicaciones que tienen las palabras del padre en el relato de Paley sobre los escritores, sus formalismos y convenciones literarias se traducen en tradicionalismo, y en inventar una historia con un argumento lineal y un final cerrado. Convencionalismos que metaforizan la vida real: un final abierto y un destino abierto. Cuando la hija lee la narración que acaba de escribir a su padre, éste le contesta que no se refiere a ese tipo de historia. Un “microrelato”, en donde la hija incluye elementos irónicos que hacen contrastar aún más las diferencias entre los dos. Un tipo de relato en donde la hija ha eludido hablar de matrimonio y de la presencia de la figura paterna: “What about the boy’s father? Why didn’t you mention him? Who was he? Or was the boy born out of wedlock?” (Paley 1994: 233).

El padre octogenario critica el relato de su hija, y, directamente, el papel de ésta como escritora. Esto nos lleva a reflexionar cómo Paley aborda en boca del personaje masculino, la crítica que la mujer escritora y autora de su obra recibe por ser mujer, sin servirse de la buena literatura del escritor “male” y seguir la estructura narrativa y la temática de éstos. En cierto sentido, el simbolismo del relato de Paley está en línea con

la teoría del disfraz u ocultamiento que ya se ha estudiado en estas páginas. Un modelo machista y ejemplar que seguir, o de lo contrario lo mejor sería dejar de escribir, como Russ afirma en relación con “women’s suppression” en su obra *How To Suppress Women’s Writing* (1983), y critica mediante patrones para la supresión de la mujer como escritora y productora artística. En Paley al igual que en Russ, la prohibición o la mala fe hacia el reconocimiento de la mujer como escritora, su autoría y su valoración son aspectos de gran relevancia.

En el mismo relato, Paley introduce la perspectiva feminista. Sin embargo, aunque los relatos de Paley no sean mayoritariamente autobiográficos, ni tampoco lo sean los de Joanna Russ, los personajes que ambas presentan con afecto y toques de realidad, son retratos de todas las mujeres. En el caso de Paley, este retrato es la imagen de la mujer de clase media, tal como Faith, la protagonista de las series de relatos.

Faith, como su nombre denota, simboliza claramente los tintes religiosos que sirven de modelo para representar a la mujer en una sociedad masculina. Faith es madre y educadora de sus hijos, amante e hija. Es, además, una mujer nueva en continua lucha por vivir y que debe salir adelante sola con dos hijos sin la ayuda de un padre. Además, y con motivo de su separación, debe afrontar una situación distinta e impactante en sociedades con raíces tradicionales y de índole patriarcal.

En “Two Short Sad Stories from a Long and Happy Life”⁶⁶, Faith representa a la mujer, según Mandel, “as oppressed by the men in her life, depressed by circumstances, and domesticated by children” (Mandel 1983: 89). Como la misma protagonista describe, su exmarido y su actual pareja quieren dominar su vida y existencia criticando injustamente la educación que ésta da a sus hijos como si fuera una madre soltera, a pesar

⁶⁶ Este relato dividido a su vez en otros dos relatos “The Used-Boy Raisers” y “A Subject of Childhood” se publicó por primera vez en 1959 en Nueva York dentro de la colección de relatos *The Little Disturbances of Man* por Doubleday.

de haber dos padres biológicos: “For I have raised these kids, with one hand typing behind my back to earn a living. I have raised them all alone without a father to identify themselves with” (Paley 1994: 91).⁶⁷

En Paley descubrimos un espacio interior dividido por la tradición y la modernidad, y por la situación de una protagonista luchando internamente contra sus principios judíos tradicionales y culturales para sobrevivir en la sociedad.

En Russ, al igual que en Grace Paley, encontramos historias sobre mujeres a quienes estas escritoras ponen voz. Kathy Acker (1947-1997), también de origen judío, cuenta igualmente historias de mujeres. Acker vierte en los relatos su propia vida agitada utilizando un estilo muy diferente y personal. Con extravagancia, indignación y excentricidad junto con dosis de sexo y pornografía, Acker proporciona datos autobiográficos y analiza con sus propios ojos la realidad moral y política. En sus relatos, Acker nunca inventa historias que no pertenezcan a ninguna mujer. Son historias reales relacionadas con experiencias de mujeres. Como la protagonista de Paley en “A Conversation with my Father” afirma, “She’s in that storefront working” (Paley 1994: 237). En una charla que ofreció Acker el 29 de abril de 1993 en The New College Theater in San Francisco, en el panel titulado “In Extremis, Writing at the Century's End”, ésta incide en su papel como observadora moral y política para contar la realidad de una sociedad masculina con sus propios ojos:

“Realism is simply a control method. Realism doesn't want to negotiate, open into, even know chaos or the body or death. Because those who practice realism want to limit their readers' perceptions, want to limit perceptions to a centric—which in this society is always a phallogentric—reality. “I am the one,” says the realistic writer, “I'm telling you reality.” And we can talk. I have the same quarrel about narrowing anything to single identity”. (Acker 2000: 17-18)

⁶⁷ Para la presente tesis utilizamos la edición de 1994 dentro de la colección de relatos *The Collected Stories* publicado por The Noonday Press Farrar, Straus and Giroux.

Kathy Acker en sus obras, como, por ejemplo, en el relato corto “New York City in 1979” (1981), celebra la sexualidad y el feminismo, y expresa y reclama un espacio en el que no triunfe la tendencia *phallogentric* -- aspecto en el que coincide con Russ. Otro de los aspectos importantes de Acker es cómo refleja su infancia y las malas relaciones que tuvo con su madre comparando sus vivencias con la hipocresía de la familia nuclear. El radicalismo de esta autora, elemento que nos lleva al estilo de Joanna Russ, le lleva a que temas como el sufrimiento, el dolor y la sexualidad sean una constante en su producción literaria. Es habitual leer cómo prostitutas venden sus cuerpos y practican abortos, o sufren abusos y explotación por el hombre. Estos aspectos tan reales y contados con la mayor rudeza y realismo posible, contrastan con el estilo encubierto, agudo e ingenioso de Russ. No obstante, para centrar el elemento de identidad judía, llama la atención como las alusiones en Acker también se entremezclan con la sexualidad y el sufrimiento. Para Acker, la sexualidad es el elemento que explota en su obra y, en su afán de rebasar todos los límites de la mujer, habla del sexo como un producto de consumo y “sexual desire is a naturally fluctuating phenomena. The sex product presents a naturally expanding market. Now capitalists are doing everything they can to bring world sexual desire to an unbearable edge” (Acker 1979: 8).

En la colección de relatos *Empire of the Senseless* (1988), Acker inicia la serie con el relato “Rape by the father (Abhor through Thivai)”, para narrar una historia de incesto en un intento de mostrar una serie de odiseas de dos protagonistas con el fin de criticar duramente el capitalismo, las mujeres, el racismo, la Iglesia y la dominación sexual con un lenguaje agresivo que roza la violencia. El lector de Acker se sorprenderá al ver cómo, aunque en estos relatos encontremos entornos extravagantes y poco habituales como moteros que recorren ciudades por Estados Unidos y entornos envueltos en sexo, violencia y drogas, (es decir, lo que previsiblemente Acker narrará en el relato de acuerdo

con su estilo y temáticas), el inicio de la historia lo emplea la autora para otorgar al origen judío la importancia que merece. Las dos protagonistas, Abhor y Thivai, son dos terroristas y amantes que deambulan sin rumbo por un París devastado. La historia continua por los desiertos de Argelia y otros lugares muy diversos, como los pasillos del Pentágono. Ese primer relato, y en estilo indirecto, Acker introduce a Thivai a través de Abhor, para hablar de su ascendencia judía:

“(Abhor speaks through Thiavi)

This is what Abhor, who’s my partner, part robot, and part black: told me was her childhood:

My grandmother

She’s my father’s mother. He came out of her. And she came out of a German-Jewish family which was real wealthy” (1988: 3)

La crítica de Acker va dirigida en este caso hacia el capitalismo nacionalista y, ante la necesidad de emigrar y escapar de los guetos pre-nazis, hacia el dinero como precio de la huida política. Esta crítica socio-política se une a las descripciones de dolor y sufrimiento, componentes habituales heredados de la tradición judía y que se manifiesta también, como ya hemos visto, en la literatura de Paley y Russ. En el caso de Acker, el sufrimiento físico se une a descripciones desgarradoras de situaciones en donde el aborto y la prostitución derrumban los convencionalismos tradicionales y encubren un sentimiento de odio exacerbado. En el caso de Russ, el sufrimiento y el dolor se representan también en la angustia interior de unos personajes atormentados, como pasamos a ver en el siguiente epígrafe cuya manifestación del espacio claustrofóbico lleva al fin de su vida. Análisis de la desmembración y desfragmentación de la identidad de la autora.

Para concluir esta sección, destacamos que la obra de Joanna Russ tiene evidentes reminiscencias de su identidad judía, de forma similar a otras autoras judías, como Paley y Acker. Tres representantes que reflejan con mayor o menor transparencia y translucidez en sus obras la preocupación por la tradición, la familia y el sufrimiento y la mención a sus raíces judías. Aspectos estos que se añaden a su pensamiento radical para luchar por un conjunto de identidades raciales y culturales minoritarios y que conforman su espacio de incertidumbre.

4.1.3 Espacio interior en la escritora y desfragmentación en *And Chaos Died* (1970), *The Female Man* (1975), *We Who are about to* (1977)

Como presentamos en el capítulo anterior, el disfraz o *disguise* es uno de los pilares fundamentales de nuestra investigación y una de sus consecuencias es la desfragmentación que vamos a tratar en este epígrafe.

La desfragmentación de la identidad de la autora es otro de los puntos relevantes que nos han llevado al análisis desde la perspectiva de la creación de espacios en la mujer. Un espacio eco-feminista, en donde la mujer es su propia heroína, y se aventura a vivir en espacios abiertos frente a las auras claustrofóbicas donde la lucha y el éxito están condicionados por una fuerza exterior imbatible, como en *The Female Man* y *Kitattiny: A Tale of Magic*. Como hemos visto ya, al enfrentarnos a la dicotomía de espacio cerrado como “seguridad en el hogar”, sinónimo de monotonía, destrucción y muerte, y espacio abierto símbolo de poder, salvación y lucha, nos cuestionamos ciertos aspectos en relación con la propia ocultación e indeterminación de identidades de la protagonista.

En contraposición a la exaltación a la vida que celebra con la unión de la mujer y la naturaleza, el hogar para Russ es símbolo de inseguridad, y la tradición, en especial, deja a la mujer atrapada por la familia y por todas las limitaciones de índole cultural y social. Freda, la heroína y esclava de su propio espacio, y atrapada por la tradición, no puede escapar. Sin embargo, la protagonista atormentada de *Who Are About To*, representa la esclavitud interior de la mujer, cuyos “yos” no le dejan la conciencia tranquila y reproduce alucinaciones que le atormentan. Ésta, en primera persona, acaba destruyéndose, sucumbiendo a sus propios pensamientos. Pero también hay otras heroínas, otras mujeres de la calle a las que Russ asigna el denominador común de vivir su propio espacio rompiendo los límites sociales, individuales y culturales impuestos.

Jeanne Cortiel incide de manera interesante en la teoría de que Joanna Russ es creadora de espacios, y, dentro del análisis del relato de Joanna Russ, “Life in a Furniture Store” (1965), hace referencia a que estos espacios internos pertenecen a su persona y a su mente: “the space that is being explored is entirely within one woman’s mind” (Cortiel 1999: 36). Es decir, a un espacio interior. Este relato recorre de forma rápida la vida del narrador/a, sin entrar en detalles, y partiendo de la idea de que no solía vivir solo/sola. La ambigüedad de género y su desconstrucción están como en el resto de sus relatos, donde narrador y protagonista se fusionan en una identidad sin género y sin nombre.

La eterna ambigüedad postmodernista de Russ lleva al lector a intuir que ese pequeño incidente no fue otro que la caída del director de la empresa provocándose una rotura en la espalda. Él o ella, narrador o narradora, ambigüedad que Russ mantiene a lo largo de esta descripción, agiliza el argumento sin aportar detalles sobre su despido del trabajo al día siguiente. Al mismo tiempo, los pensamientos entremezclados del narrador sobre su matrimonio y su divorcio y su desconcierto llenan su espacio interior de incertidumbres.

La narradora-protagonista va dando señales de su género revelando, a retazos, su pasado con pensamientos inciertos, y una vez más, sin un argumento lineal y destruyendo cualquier coherencia textual. En este texto, la narradora, quien posee una memoria perfecta, llega a degradarse de manera despreocupada hasta generar una gran sensación de incertidumbre: “I once worked for a scientific institute that made bevels or bezels (I forget which)” (Russ 1989: 162)⁶⁸; “I believe she is dead now” (166); “We went into the kitchen and sat under the European colanders, or casseroles, I forget which” (168). Esta incertidumbre eleva la sensación de que la narradora se evade de controlar el relato, una

⁶⁸ Para la presente investigación utilizaremos la publicación de 1989 en Women’s Press Science Fiction dentro de la colección *The Hidden Side of The Moon*.

pérdida de control que se convierte en el ingrediente esencial del texto. La incertidumbre parece ser el único factor que representa el espacio interior de la narradora.

En “Life in a Furniture Store” al igual que otros relatos o novelas como *The Female Man*, las narradoras y protagonistas revelan un espacio interior incierto y no podemos dejar escapar que, en muchas ocasiones, se convierten en diferentes “yos”, llegando a transformarse y adquirir características masculinas, produciéndose así su deconstrucción.

Uno de los objetivos de Russ para esa deconstrucción es crear heroínas femeninas y, consecuentemente, denostar al mito masculino. En este sentido, y de manera irónica, Russ critica que la mujer no ha representado ningún mito social o cultural como ejemplo a seguir porque la mujer solo es destructora del hombre. De esta manera, Russ se refiere a diversas mujeres ejemplo de mujeres bellas y fascinantes y desencadenantes de la destrucción del hombre:

“In twentieth century’s American literature there is particularly a fine example of these impossible “women”, a figure who is beautiful, irresistible, ruthless but fascinating because she is somehow cheap and contemptible (in her more passive form) destroys men by her indifference and who (when the male author is more afraid of her) destroys men actively, sometimes by shooting them. She is Jean Harlow, Daisy Faye, Faye Greener, and Deborah Rojack.” (Russ 1995: 82)

Así, Russ declara un mito femenino para “deconstruir” a la heroína destructora del hombre. Entre los ejemplos literarios que describe de heroína destructora se encuentra, Daisy Buchanan en *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, cuya imagen de mujer superficial, caprichosa, perturba el alma de Gatsby, y la tipifica como mito literario femenino causante de la perdición del hombre. Gatsby sucumbe a los encantos malvados de la heroína destructora.⁶⁹ Este mito destructor no solo se refleja en la literatura, sino también en el cine. ¿No son las mujeres un replanteamiento de las diosas del amor sin

⁶⁹ Esta heroína refleja la realidad del escritor, cuya esposa, Zelda, está enamorada del dinero, de lo fácil y del lujo material, al igual que Daisy Buchanan.

quienes, por ejemplo, no existiría la industria del cine, como Greta Garbo? Esa deconstrucción se aborda desde el momento en que la mujer no exista solo en relación con el protagonista, que es masculino, y sin él, dejaría de existir.

“—at their best they are depictions of the social roles women are supposed to play and often do play, but they are the public roles and not the public women; at their worst they are gorgeous, Cloude cuckooland fantasies about what men want, or hate or fear.” (1995: 81)

Esta imagen de mujer destructora y en relación con el espacio de la autora, ¿tiene cabida en sus relatos? ¿Qué lugar ocupa el personaje hombre? ¿Qué mito representan? Como podemos deducir, la respuesta es fácil. La deconstrucción del mito femenino ha sido creada por el hombre y para el hombre. En los relatos que nos ocupan para el análisis del espacio interior, el hombre no adquiere un protagonismo expreso, pero para Russ él es el causante del comportamiento de la mujer. O bien no son los protagonistas de las obras, o bien son tratados superficialmente o ridiculizados. Aunque los hombres no suelen ser protagonistas de sus obras, en la obra *And Chaos Died* (1970), Russ introduce a Jai Veih, un protagonista homosexual y psicológicamente complicado. Tal es la ambigüedad de este personaje que en el primer capítulo confiesa ser gay, “I don’t like women,” said Jai Vedh suddenly and dryly, “I never have. I’m a homosexual” (Russ 1970: 17), para posteriormente pasar a ser heterosexual. La ambigüedad sexual de los protagonistas de Joanna Russ forman parte de su universo literario, y en esta obra las discontinuidades y desviaciones sexuales que sufre Jai le proporciona inestabilidad psicológica y un espacio interior complejo colmado de divagaciones e inseguridades.

En las obras de Russ no es habitual encontrar personajes masculinos que no sean los que provocan el enojo de la autora para proyectar sus pensamientos feministas radicales. En *The Female Man* los hombres reciben todo el desprecio y la ira de la autora,

lo que en muchas ocasiones se transforma en agresividad física. Actitud radical que es habitual en la mayor parte de sus obras. Así pues, Russ presenta una protagonista que adquiere papel de hombre, asumiendo roles masculinos y convirtiéndose en una mujer-hombre; o transformando y travistiendo al hombre, y convirtiéndolo así en un hombre-hembra, consiguiendo total ambigüedad.

Russ crea un mito para la mujer y hace uso de identidades fragmentadas para crear heroínas fuertes e inteligentes como Janet en *The Female Man* (1975) o Alyx en *The Adventures of Alyx* (1983) y son mitificadas como salvadoras. Para ello, Russ proporciona fuerza física a sus protagonistas en semejanza al hombre, superándolo en inteligencia, pero ¿por qué aporta Russ masculinidad a sus protagonistas? ¿Por qué pretende la autora que las mujeres se disfracen de hombres? La respuesta a esta estrategia en la obra de Joanna Russ, la encontramos vinculada a su inclinación feminista hacia la igualdad de género y a romper las limitaciones sexuales condicionadas por la sociedad patriarcal reinventando una mujer parecida al hombre, sin límites impuestos. Janet es la salvadora masculina de *The Female Man*, que viaja en el tiempo y en el espacio desde Whileaway a otro lugar en el espacio. Este nuevo espacio es aparentemente el mundo presente más real: la acción se sitúa en Estados Unidos en los setenta y es el escenario de Jeannine, de la narradora y de la autora:

“Janet, our only savior, turned the corner in a gray flannel jacket and a grey flannel skirt down to her knees. That’s a compromise between the worlds. She seemed to know where she was going. Badly sunburned, with more freckles than usual across her flat nose, Miss Evason stopped in the middle of the street, scratched her head all over yawned, and entered a drugstore.” (Russ 1975: 87)

Otro de los aspectos en los que debemos detenernos es la estructura narrativa que Russ afirma usar deliberadamente y que desde el punto de vista de la literatura feminista ayuda para que la mujer sea dueña de su espacio y genere ese mito femenino. Como Russ afirma

en su ensayo “What a Heroine Can Do? or Women Can’t Write” (1995), el principio narrativo que utiliza para la estructura y que brevemente quedó introducido en el epígrafe anterior es el “lyricism”. Así lo define Russ: “It consists of the organization of discrete elements (images, events, scenes, passages, words, what-have-you) around an unspoken thematic or emotional center” (1995: 87). Este modo narrativo no tiene cronología o causación, y en él, aparentemente y de forma sarcástica, Russ afirma que no pasa nada, “nothing happens”, y los elementos que forman parte de esa narración giran en torno a ese centro invisible y tácito. Ese centro no es otro que la dimensión de mujer y sus limitaciones, preocupaciones, debilidades, sexualidad, deseos y sus pensamientos. En torno a él, Russ entrelaza diferentes personajes, escenas y sucesos que construyen una historia compleja basada en la ambigüedad y en la desfragmentación de la identidad.

En *The Female Man* uno de los personajes que forman el collage es Jeannine Dadier, la bibliotecaria. Ésta es una mujer joven, femenina, de rasgos delicados, ajena a los acontecimientos políticos y sociales que acontecen en el mundo. Esta mujer ingenua está anclada en los años sesenta. En este personaje, Russ se recrea para criticar el concepto que la sociedad tiene de la mujer media. De este modo, en un intento de aplicar de nuevo la teoría del rescate de la niña o mujer joven, Jeannine tendrá el papel de “rescatada”. Salvada por la autora-narradora en manos del resto de “Js”, evitará que ésta llegue a casarse, tener hijos y vivir irremediabilmente en un espacio confinado. Jeannine se define por la incertidumbre sobre su existencia. Este personaje se debate entre casarse con su actual pareja o tornarse hombre:

“Cal is sweet. Poor, but sweet. I wouldn’t give up Cal for anything. I enjoy being a girl, don’t you? I wouldn’t be a man for anything; I think they have such a hard time of it. I like being admired. I like being a girl. I wouldn’t be a man for anything. Not for anything.” (Russ 1975: 86)

Como contraste a Jeannine, Russ introduce a Joanna. Esta es una profesora de Universidad en los años sesenta en Estados Unidos, y que, en ocasiones, también coincide con la voz del narrador y de la protagonista, y, lo más intrigante de todo es la ambigüedad que genera al confundirse con la voz de la escritora. La tercera “J” es Janet, la protagonista que procede del mundo utópico, otro planeta diferente al de Jeannine, Joanna y Russ. Janet hace su aparición en la narración cuando Jeannine lee un titular de un periódico en el que se anuncia su llegada como un acontecimiento absurdamente extraño. No solo Janet sino también Russ asoma como protagonista, narradora y oculta detrás de Jeannine se dirige al lector. “WOMAN APPEARS FROM NOWHERE ON BROADWAY, POLICEMAN VANISHES” “(I don’t—“ (I have my cat, I Have my room, I have my hot place and my window and the ailanthus tree)” (Russ 1975: 3). Con la aparición de Janet, Russ intenta transportar a sus otros “yos” a Whileaway, un mundo lleno de posibilidades para la mujer. La representación masculina en Janet es superada por la de Jael, la cuarta “J” que procede de un futuro polarizado en dos campos enfrentados en guerra, Manland y Womanland, (los espacios distópicos y utópicos respectivamente).

La desfragmentación de identidad con la reinención de varias Joannas hace ver que, dentro del mismo espacio interior de la autora y de la narración, existe otra “J” más, un espacio interior que da cabida a diferentes identidades, protagonista, narrador y autor. Esta indeterminación que utiliza Russ en *The Female Man* representa “the (post) modern crisis of the subject... The fractured, multiple self in Russ does not negate the self as member of a sex-class and the self reaching out to other women, but supplements them” (Cortiel 2009: 10). De esta forma, Russ refleja una identidad desintegrada que demanda la necesidad de tener múltiples identidades, y desear un espacio utópico más allá de los antagonismos de género. Esta desfragmentación para reinventar varias Joannas, incluso

Joanna-hombre, se corresponde con otra estrategia para añadir absoluta indeterminación de identidad, como aludimos en el Capítulo III:

“Who Am I?

I am who I am, but what’s my brand name?

“Me with a new face, a puffy mask. Laid over the old one in strips of plastic, a blond Hallowe’en ghout on top of the S.S. uniform. I was skinny as a beanpole underneath except for the hands... I’m not Jeannine. I’m not Janet. I’m not Joanna.You’ll meet me later...I turned into a man. I had been a man before, but only briefly and in a crowd.” (Russ 1975: 19-20)⁷⁰

Joanna autora se corresponde con una multiplicidad de identidades, como tratamos en el Capítulo III en cuanto a la teoría de Russ sobre la ocultación y la defragmentación. Todas ellas tienen cabida en su espacio interior y responden a mitos sociales, para reinventar un yo y convertirse en otros, y donde la función de *otherness* declara la coexistencia de diferentes personas. Sin embargo, Joanna Russ no anuncia desde el principio de la novela todas las identidades. Estas identidades se van presentando a lo largo de la narración provocando encuentros fortuitos. De esta manera, Jael, otra de las identidades de la propia autora, no aparece hasta avanzado el relato y habla en primera persona con la intención de romper las normas y aclamar que las cosas que aparentemente parecen naturales, no lo son, sino que son producto de nuestras ideas y pensamientos, y que nosotros somos los responsables de construirlos:

“I am,” says Jael Reasoner, “an employee of the Bureau of Comparative Ethnology and a specialist in disguises. It came to me several months ago that I might find my other selves out there, so I undertook... to get hold of the three of you” (Russ 1985: 160)

Este personaje representa principalmente la ocultación o *disguise*, y que como la misma Jael resalta, es la encargada de aunar a todas mujeres en una. Para ello, se

⁷⁰ En la fuente original aparece en cursiva.

transforma en la figura de un *cyborg* para representar a Jael, la mujer más poderosa de la narración. Esta figura o *alien* políticamente activo, en el que Russ disfraza a Jael, es un organismo cibernético o criatura de realidad social y también de ficción muy frecuente en la literatura de ciencia ficción y fantástica. Jael se transforma en este organismo cuyas características físicas más sobresalientes son presentar una hilera de dientes de acero y unas garras retráctiles. Según Haraway, la creadora de este mito feminista, un *cyborg* es “a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (Haraway 1991: 149). Como explica Martins (2005), la teoría de los *cyborgs* se usa para justificar las transformaciones producidas en la novela, como la que sufre Jael, quien se cubre en una mujer monstruosa, un *techmonster*.

La figura del *cyborg* fue introducida por Donna Haraway en su publicación, “*A Cyborg Manifesto*”⁷¹ y representa una solución intermedia para el feminismo y eliminar el sistema represivo de dualismos porque los *cyborgs* son el espacio de transición entre hombre y máquina, naturaleza y cultura, y hombre y mujer. Un *alien* cibernético compuesto de elementos biológicos y artificiales.

En la literatura feminista se ha utilizado el *cyborg* como metáfora para aunar las contradicciones fundamentales de las teorías feministas y de identidad, y que escritoras feministas como James Tiptree Jr., Octavia Butler o Monique Wittig han utilizado para mutar a la mujer y transformarla. Con estos *aliens* se deconstruyen las dicotomías de control y la falta de autoridad sobre el cuerpo en el pensamiento feminista contemporáneo: “Contemporary science fiction is full of cyborgs - creatures simultaneously animal and machine, who populate worlds ambiguously natural and crafted” (Haraway 1991: 149). En Russ, Jael sufre una transformación tecnológica como señal material y poderosa de que el ser humano tiene la habilidad de cambiar y de que la CF sirve para explicar cómo

⁷¹ Publicado originariamente como “Manifesto for Cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s” in *Socialist Review*, no. 80 (1985): 65-108.

la ambigüedad rompe cualquier dualidad mitad-hombre y mitad-máquina. Haraway trata de construir un mito político irónico y fiel al feminismo. Como ella misma afirma:

“I want to conclude with a myth about identity and boundaries which might inform late twentieth-century political imaginations. I am indebted in this story to writers like Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree, Jr, Octavia Butler, “Monique Wittig, and Vonda McIntyre. These are our storytellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. They are theorists for cyborgs. Exploring conceptions of bodily boundaries and social order, the anthropologist Mary Douglas (1966, 1970) should be credited with helping us to consciousness about how fundamental body imagery is to world view, and so to political language.” (Haraway 1991: 173)

Las transformaciones de identidad de género en *The Female Man* se concentran, además, en situar a las mujeres en profesiones y/o situaciones tradicionalmente dominados por el hombre y en proporcionar la imagen de un hombre debilitado y transformado en mujer, según Russ “the changed” y “half-changed” (1975: 167). De esta manera, estos llevan a cabo las funciones y roles sociales asignados a la mujer en contraste con el “hombre real”. Este cambio de roles también se produce en la obra de Annie Denton Cridge *Man's Rights; or Would you Like it?* (1870). Mediante un sueño, Cridge narra los roles invertidos de hombres y mujeres para plasmar las obligaciones de éstos creando un sueño utópico en el siglo XIX.

De forma contradictoria, Russ utiliza el género masculino para reivindicar el lugar de la mujer no solo en la sociedad, sino también en su propia existencia. Es obvio que esta transformación de la protagonista es lo que lleva a la autora a reclamar la superioridad de la mujer. Igualmente, la autora entra a formar parte de la narración convirtiéndose en otra protagonista y narradora. Russ describe este juego de identidades, dirigiéndose al lector, y reclamando autoridad en la narración: “The Young One, The Weak One, The Strong One, as she called us in her own mind. I’m the author and I know Miss Sweden (she also called Janet this)” (Russ 1975: 165).

Como hemos descrito anteriormente la teoría del doble, *doppelgänger*, hace que en sus relatos las heroínas dependan de su otro yo, como en *We Who Are About To* (1977) y *Kittatiny: A Tale of Magic*. En *The Female Man*, Russ incide en que la mujer pueda ver a sus otros yos y ser la imagen de la comunidad de mujeres reflejada en el espejo:

“Do you remember the old story of the Doppelgänger? This is the double you recognize instantly, with whom you feel a mysterious kinship. An instant sympathy, that informs you at once that the other is really your very own self. Between our dress, and our opinions, and our habits, and our beliefs, and our values, and our mannerisms, and our manners, and our expressions, and our ages, and our experiences, even I can hardly believe that I am looking at three other my-selves.” (1975: 162)

Otra de las contradicciones es la atracción que Janet ejerce sobre las demás protagonistas por su masculinidad y, sobretodo, por su fuerte seguridad y por proceder de una tierra futura llamada Whileaway. Así lo refiere Jael para ensalzar el mundo utópico del que procede Janet, como ejemplo de sociedad evolucionada y difícil de localizar en los dispositivos de medición que Jael ha utilizado para encontrar y reunir a las cuatro mujeres.

El enmascaramiento que utiliza Russ para convertirse o reflejarse en el hombre lo ejecuta a través de descripciones sarcásticas e irónicas, tales como, “Man” is a rethorical convenience for “human”. “Man” includes “woman” (Russ 1975: 93). Y como consecuencia de esta afirmación describe una serie de actuaciones del hombre que justifican esa ventaja retórica de que “mujer” esté incluida dentro del significado de “hombre”: “The last man on earth will spend the last hour before the holocaust searching for his wife and child (Review of *The Second Sex* by the first)” (1975: 94). A esto, Russ añade en su estilo radical habitual, comportamientos dominantes del hombre y su juego de dominio con el que impresionar a la mujer. Según Russ: “A man is a hunter who wishes to compete for the best kill and the best female” (1974: 94).

Esta mordacidad en las referencias hacia el hombre se convierte en el argumento para reafirmar la perspectiva más extrema y radical de feminismo, convirtiendo al género hombre en un cazador de mujeres, compitiendo en un juego de rol y de dominio, que Russ llama “I Must Impress this Woman” (94).

Este concepto de dominio en la sociedad desencadena la concepción de Russ de que si una mujer quiere ser respetada en una reunión de hombres tiene que ser vista como un hombre, de lo contrario solo es vista como una referencia sexual. Y para pasar desapercibida, ésta debe camuflarse o disfrazarse detrás de la apariencia del hombre para conseguir su aceptación. De esta forma las mujeres solo serán respetadas convirtiéndose en hombres:

“I’ll tell you how I turned into a man. First I had to turn into a woman. For a long time I had been neuter, not a woman at all, but One Of The Boys, because if you walk into a gathering of men, professionally or otherwise, you might as well be wearing a sandwich board that says: LOOK! I HAVE TITS!” (1975: 133)

El ocultamiento que utiliza personificado en *aliens*, como Janet o Jael, entendiendo como *alien* máscara o disfraz del “yo” incrementan la confusión. De un momento a otro Russ autora se transforma en narradora, para después ser Joanna, Jael o Jeannine. Ese “I” representa a todas las mujeres en la persona de Russ, quien manifestando su homosexualidad, trata de infravalorar la heterosexualidad como única opción para la mujer. Este aspecto está íntimamente relacionada con la inclinación homosexual de la autora y que vuelca en sus obras y que también forma parte esencial de su espacio interior.

Joanna se oculta intencionadamente detrás de sus protagonistas, cuatro “Js” que se entremezclan con la misma autora. Un sistema de mimetismo ficcional de identidades desfragmentadas de la autora que nos lleva a descubrir sus debilidades, límites e incertidumbres,

“We’re all White-skinned, eh? I bet two of you didn’t think of that. We’re all women. We are tall, within a few inches of each other. Given a reasonable variation, we are the racial type, even the same physical type—no headreds or olive skins, hm? Don’t go by me; I’m not natural! Look at each other’s faces. What you see is essentially the same genotype, modified by age, by circumstances, by education, by diet, by learning, by God knows what” (Russ 1985: 161)

Russ expone un espacio interior del ser que da cabida a todas las mujeres, donde su raza, educación, genética o cualquier variación no deberían ser dificultades y debilidades que limiten a las mujeres. Un espacio interior que reivindica cualquier forma de mujer y que da forma a su propio yo.

Los escenarios de CF elegidos por Joanna Russ le permiten reunir protagonistas de momentos temporales diferentes y mundos dispares, como la sociedad americana de los años cincuenta de donde procede Jeannine, ginecotopías, como el mundo utópico de *Whileaway* y *Womanland*, el espacio del mundo distópico. Espacios todos ellos en los que poder reflejar la multiplicidad de identidades. Como pasamos a analizar en el siguiente epígrafe, las utopías y distopías como símbolos de espacios abiertos, permiten a las protagonistas de Russ protegerse o/y ocultarse del contexto político, social y cultural además de poseer su propia dimensión, y metafóricamente viajar libremente y luchar con sus límites y confines.

4.2 ESPACIOS ABIERTOS SIMBOLIZADOS EN UTOPIÁS Y DISTOPIÁS FEMINISTAS en “When It Changed” (1972), *We Who Are About To* (1977), *The Female Man* (1975)

Russ describe a la mujer y su conexión con el mundo exterior mediante la relación directa con él a través de la naturaleza. Este elemento que hemos analizado anteriormente es un tema reclamado por la mujer en literatura y en otras artes, y que ya, por ejemplo, Virginia Woolf dejaba patente en *Three Guineas*, y que Joanna Russ también recrea con gran ingenio y simbolismo en los escenarios de narraciones como “Nor Custom Stale” (1959) o *The Female Man* (1975).⁷² No son solo espacios abiertos modelados por el género de CF, sino que, como ocurre en *Kitattiny: A Tale of Magic* (1978), son espacios en donde Russ desarrolla y reinventa un escenario *ecofeminista*. Sin embargo, es obvia la interconexión de *Kittatiny* con las obras de CF y la reinención de un espacio nuevo para la mujer. *Kitattiny: A Tale of Magic* es un relato de magia que nos lleva a descubrir a la heroína de fantasía en búsqueda de su dimensión de mujer y para quien Russ construye un espacio cuyas limitaciones son las que le impone su propio espacio de mujer libre de confines externos.

En nuestro análisis de la obra *The Female Man*, uno de los aspectos más relevantes es observar cómo la mujer reinventa su propio espacio y por qué su propia liberación le lleva a la destrucción, así como determinar que esa destrucción viene provocada por sus propias debilidades. En ese sentido, descubrimos entonces que Russ no se queda en la mera representación de la mujer feminista, sino que existe algo más allá. Ese algo es la infinidad del cosmos y la admiración hacia el universo o sentido de la maravilla,

⁷² Morales, I. “Joanna Russ’s *The Female Man*: claiming feminism and sexuality across utopian communities” en *Verbeia*. Año I. Número 0, 2015. ISSN: 2444-1333.

sensawunda, como presentamos en la introducción de los espacios utópicos del Capítulo III.

Sin embargo, a pesar de que los espacios utópicos comparten elementos como la buena voluntad e intención de los personajes hacia una estructura social jerarquizada, de mejora y depuración del sistema político; avances tecnológicos y entornos de paz en lugares futuros y tiempos remotos, *The Female Man* (1975) se desvía de la esencia utópica en un intento de contribuir a mejorar la pretensión exclusivamente feminista.

Teniendo en cuenta la descripción de Albinsky (1988) en torno a las obras distópicas mencionadas en el Capítulo III, las mujeres protagonistas de estas obras viven bajo una jerarquía rígida, totalitaria, militar, sexualmente represiva y patriarcal, y en ciudades aisladas del mundo natural. Y de ahí que propongamos otra perspectiva de distopía diferente para posicionar a la mujer en la obra de Russ. Es una dimensión o espacio que la mujer crea y donde puede establecer sus propias debilidades y limitaciones, pero todas en igualdad de condiciones. No se alejan de ninguna *eutopía*, y forman su propia ginecotopía, y su propia dimensión de mujer que, como individuos, les permitirá aventurarse en vivencias vetadas. Estas mujeres son las adolescentes Kittatiny e Irene Waskievic (Irene Adler); la agente transptemporal Alyx; la ama de casa Freda; o Janet, Jeannine o Joanna y Jael. Y también las demás protagonistas de Russ “anónimas” que la escritora identifica con una comunidad “female” heterogénea que definen el espacio de la mujer y forman parte de su universo literario.

Todas estas mujeres de ficción que Russ presenta reflejan las aspiraciones, vivencias, errores y desilusiones producidas en situaciones procelosas debido principalmente al papel que éstas juegan en la familia y en la sociedad, provocando la ruptura de las limitaciones que sus entornos más cercanos les imponen. En *The Female Man* se reflejan los roles de la mujer en el mundo laboral y las barreras que deben superar

para llegar a los mismos puestos de trabajo que el hombre, mismos salarios y mismas condiciones. De ahí que Russ pretenda romper esas barreras u obstáculos o techo de cristal, “glass ceiling”, símbolo de espacio de confinamiento de la mujer, en el entorno laboral, siendo esto extrapolable a otras esferas sociales y familiares:

“Women have a certain point—I call it the glass ceiling. They’re in the top of middle management and they’re stopping and getting stuck. There isn’t enough room for all those women at the top. Some are going into business for themselves. Others are going out and raising families.” (n.p.)⁷³

El espacio cerrado también simboliza el espacio interno de la mujer. Margaret Atwood aborda la creación de espacios y sitúa a la mujer en la casa, hogar y la habitación como su propio espacio limitador. Espacios donde conviven mujeres estigmatizadas por sus limitaciones vitales, e incluso identificadas por sus vestimentas. La jerarquía social es uno de los componentes primordiales de Gilead el mundo distópico de *The Handmaids’ Tale* (1985) que manipula el rol de la mujer y lo limita a la procreación. Esta jerarquía deformada por una política de poder deja limitado y reducido el espacio vital de la mujer.

Como ya adelantamos en el capítulo anterior sobre la trayectoria de producción literaria de Joanna Russ, el relato de CF “When It Changed” (1972) es uno de los más representativos de la autora, entre otras circunstancias por los reconocimientos recibidos dentro del género de CF feminista por presentar el mundo utópico, *Whileaway* que servirá como uno de los escenarios de la novela en donde aparece por primera vez Janet, la heroína del mundo utópico de *The Female Man*. Esta heroína es de la que se vale Russ para manifestar sus ideales feministas, políticos, sociales y de inconformismo ante una sociedad anticuada y débil. Por otro lado, también se sirve de los asesinatos y la violencia

⁷³ Frenkiel. N. “The up-and-comers: Bryant takes aim at the settlers-in”. *Adweek*. Special Report of *Magazine World*. March, 1984. El techo de cristal “Glass ceiling” hace referencia a la barrera “unofficial” para avanzar en el puesto de trabajo, y se utiliza principalmente en relación a las mujeres y otros grupo minoritarios y denostados.

para crear espacios únicos de mujeres, exterminando al hombre en una plaga. Este es el escenario del relato corto “When It Changed” (1972).

En “When It Changed”,⁷⁴ Janet habla en primera persona, como narradora del relato y portavoz de la autora. A su vez, Janet también está oculta y enmascarada detrás de rasgos de masculinidad, pero es madre y padre a la vez, guerrero/a y autosuficiente. De forma directa, y ejerciendo de narradora, Janet se dirige al lector para presentar a su familia: “Katy and I have three children between us, one of hers and two of mine” (Russ 1984: 10), describiendo también brevemente Whileaway, la comunidad de mujeres y el espacio utópico que han creado para su existencia. Hace treinta generaciones que en este planeta solo viven mujeres, una población autosuficiente en el sentido de supervivencia sin el “ser masculino”. Es una sociedad basada eminentemente en la agricultura, cuyos comportamientos se reflejan todos a través de la mujer. Las niñas cazan y salen a tener aventuras en unión directa con la naturaleza, adoptando cualquier rol sin clasificación de género.

Russ, en un alarde de resaltar la fuerza de la mujer, presenta a Janet. Es una mujer fuerte, luchadora y duelista, lo que le ha dejado una cicatriz desde la sien hasta la mejilla. Russ utiliza este detalle físico para incidir, en tono burlesco, en el asombro que el personaje masculino demuestra ante esta marca facial. Ninguna de las mujeres que Russ bautiza como “whileawayanas”, han mostrado ningún interés en una marca de lucha o duelo. Sin embargo, Russ enfatiza la perspectiva sexista del hombre frente al papel de la mujer capaz, igual que el hombre, de batirse en duelo o cazar animales y demostrar su fortaleza y autosuficiencia: “Where did you get that?” he said, and I answered with an involuntarily grin, “In my last duel” (Russ 1984: 19).

⁷⁴ “When It Changed” se publica por primera vez en *Again, Dangerous Visions*. Harlan Ellison (ed.), 1972. Para nuestro estudio utilizamos el relato publicado en 1984 dentro de la colección *The Zanzibar Cat*.

Un grupo de hombres, procedente del planeta Earth llega a Whileaway, y descubren una sociedad compuesta solo por mujeres. Ante esta situación, se quedan perplejos y con la única intención de reconquistarlo. Janet lo narra en primera persona de la siguiente manera:

“The first man—the one I’d spoken first—was talking inside the house, something about the grand movement to re-colonize and rediscover all that Earth had lost. He stressed the advantages to Whileaway: trade, exchange of ideas, education. He too said that sexual equality had been re-established on Earth.” (Russ 1984: 19)

Ante la ausencia de hombres, uno de los hombres de la expedición pregunta por los demás habitantes, sin entender cómo las mujeres pueden vivir solas:

“Where are the people?” said that monomaniac. I realized then that he did not mean people, he meant men, and he was giving the word the meaning it has not had on Whileaway for six centuries. They died, I said. “Thirty generations ago” (Russ 1984: 15)

El sarcasmo y la burla de Russ se dispara sobre este personaje masculino: “With and odd exhilaration—as if we were something wonderful, as if he were doing us an enormous favor—he took one shaky breath and said, “Well, we’re here” (Russ 1972: 4). Russ se recrea en una escena donde el hombre se apena de la gran tragedia que debió ser para las mujeres haber perdido a la población masculina exterminada en una plaga, y donde la autora, desde su pensamiento feminista más radical, plasma la prepotencia y supuesta superioridad del hombre. Esta actitud del hombre enciende a Janet. Pero, sobre todo, la lascivia con la que los hombres miran a las mujeres, reactivando de nuevo el tema de la procreación. Ante esta situación, Katy, la mujer de Janet intenta matarlos, pero Janet la frena, no sin mostrar cierto arrepentimiento al reflexionar cómo van a cambiar las cosas ahora que los hombres están en Whileaway.

Hay dos conceptos primordiales a los que hemos aludido en nuestra investigación y que debemos analizar en la obra de Joanna Russ, y éstos tienen que ver con la conciencia feminista y con la creación de espacios utópicos/distópicos. En *The Female Man*, Russ reinventa un espacio que entra y sale de la ficción constantemente. En un momento la narración transcurre en Estados Unidos en los sesenta, y en otro, el escenario es el mundo utópico de Whileaway cuya filosofía de vida está organizada en torno a la dimensión *mujer*, espacio terrenal futuro basado en el exterminio del hombre:

“Plague came to Whileaway in P.C. 17 (Preceding Catastrophe) and ended in A.C. 03, with half the population dead; it had started so slowly that nobody knew about it until it was too late. It attacked males only” (Russ 1985: 12)⁷⁵

Al acontecimiento de exterminio del hombre, se une la revolución industrial y la reestructuración social que dirige únicamente la mujer autosuficiente y cuyos avances llegan a superar con creces toda la evolución de la humanidad y lo conseguido durante los veinte siglos con los que cuenta nuestra historia occidental.

Otro de los aspectos relevantes de Whileaway es la capacidad intelectual y física de la mujer. Son grandes ingenieras, arquitectas que diseñan casas autosuficientes e independientes alimentadas por fuentes motores de alcohol o paneles solares sustituyendo la calefacción central. En reminiscencia a la casa de Freda en el relato “Nor Custom Stale”, Russ presenta a mujeres como K. Ansky (A.C. 239) diseñadora de reactores antimateria o Katharina Lucyson Ansky (A.C. 201-282) cirujana genética y propulsora de la teoría de la fusión de óvulos, “merging of ova”⁷⁶. Para Russ, solo hay mujeres

⁷⁵ En la presente investigación utilizaremos la edición publicada en Londres por Women’s Press en 1985.

⁷⁶ En el 2004 en Tokio, se llevó a cabo un experimento, en donde se aplicó la técnica de la partogénesis, o “merging of ova”, en donde un óculo alterado, actuando como esperma, se une a otro formando así un embrión. Este embrión maduró y nació un ratón negro, que llamaron “Kaguya-hime”, el nombre de la niña que nació dentro de una rama de bambú, según cuenta la leyenda: <http://ieet.org/index.php/IEET/print/4554>.

matemáticas y diseñadoras de la tecnología más avanzada. Otro ejemplo de avance científico es el “induction Helmet”, diseñado por la mujer y que utiliza en *Whileaway* como símbolo de fuerza y poder, “it makes it possible for one workwoman to have not only the brute force but also the flexibility and control of thousands; it’s turning *Whileawayan* industry upside down” (1985: 13-14).

En *Whileaway*, la organización social permite a la mujer vivir su espacio sin límites. En palabras de Russ, en este espacio utópico, “The web is world-wide” (1985: 81). Este término tan reciente, lo utiliza la autora para reinventar un espacio abierto para la mujer:

“In all of *Whileaway* there is no one who can keep you from going where you please (though you may risk your life, if that sort of things appeals to you), no one who will follow you and try to embarrass you by whispering obscenities in your ear, no one who will attempt to rape you” (1985: 81-82)

En esta dimensión, Russ se hace eco una vez más de la sexualidad. *Whileaway* es un espacio utópico que destaca por la permisibilidad sexual y la estructura sin clases sociales donde poder tratar la inseguridad, competitividad y pobreza de una sociedad estratificada, y enfatizar la libertad en el trabajo. “*Whileaway* is configured, then, as an excess of libidinal desire in which the society is self-regulating but not self-limiting” (Mendlesohn 2009: 180).

Dentro de la permisibilidad sexual al igual que en *We Who Are About To*, cuando Russ crea espacios utópicos para la mujer, la autora se centra en la procreación y su conexión con la sexualidad y la perspectiva feminista para conseguir que la mujer sea dueña de su propio cuerpo y defender la vulnerabilidad que provoca su naturaleza física. El planteamiento de Russ en estas utopías feministas es determinar que el hombre ya no es necesario para procrear, de esta forma lo sustituye por avances científicos.

La obra emblemática de Russ tiene ciertos matices que nos lleva a *Mizora* (1880) de Bradley Lane, y en especial al tema de la procreación. En esta obra del siglo XIX, Vera, la protagonista, viaja al centro de la tierra, y descubre un mundo utópico en el que solo viven mujeres. Para reproducir vida, estas mujeres utilizan un laboratorio en donde desarrollan células en tubos de ensayo. Vera se queda fascinada sobre cómo pueden procrear sin hombres: “[...] a scientist proposed to let the race die out” (Lane 1880: 103). En el episodio en el que Vera se encuentra en el laboratorio, observa a través de un microscopio una célula moviéndose de forma muy rápida y violenta. Su interlocutor entonces le explica que con avances científicos controlan el desarrollo de las células:

“You are now looking upon the germ of all Life; be it animal or vegetable, a flower or a human being... We have advanced far enough in Science to control its development. Know that MOTHER is the only important part of all life. In the lowest organisms no other sex is apparent” (Lane 1880: 103)

Para Russ la procreación no es un problema sin la existencia de hombres en *Whileaway*, al igual que en *Mizora*, donde utilizan un método científico que llaman, “padre genético”. Aquí la madre biológica es la “madre-cuerpo” y la otra madre, “*other mother*”, solo contribuye con otro óvulo. En *The Female Man*, las mujeres de *Whileaway* también utilizan los avances científicos, en concreto el método conocido como partenogénesis⁷⁷, como solución a sustituir la intervención del hombre. Ambas obras comparten similitudes temáticas y de contenido en torno a mundos utópicos de mujeres independientes y autosuficientes.

La distopía se refleja en el enfrentamiento que Russ dibuja entre los diversos mundos que presenta en *The Female Man*, y en Jael asume el papel de mujer obsesionada con la opresión del género masculino y cómo acabar con ella. Este personaje, en simbología

⁷⁷ Esta forma de reproducción consiste en desarrollar un huevo sin fertilizar en un individuo nuevo. Es un método común entre los insectos y otras clases de artrópodos.

con Ya'el, personaje del libro de los Jueces del Antiguo Testamento, aparece como la heroína que mata a Sísara para salvar Israel de las tropas de Jabín Rey de Canaán. Esta historia es una de las más inmorales relatada por duplicado en los capítulos 4 y 5 del Libro de los jueces.

Jael personifica la guerra fría y materializada en enfrentamientos físicos entre dos mundos distópicos, Womanland y Manland, y defiende el enfrentamiento militar para destruir al enemigo o al hombre opresor. En esta representación de los dos espacios diferenciados, Russ vuelve a utilizar su estilo radical para referirse al hecho de que, para procrear, el hombre depende de la mujer. Sin embargo, éstos tribalizan la maternidad, a pesar de que en Manland dependen de las mujeres para perpetuar la especie, a lo que Russ se refiere de esta manera:

“Manlanders have no children. Manlanders buy infants from the Womanlanders and bring them up in batches, save for the rich few who can order children made from their very own semen: keep them in city nurseries until they're five, then out into the country training ground, with the gasping little misfits buried in baby cemeteries along the way. There in ascetic and healthful settlements.” (Russ 1985: 167)

Sin entrar en teorías relacionadas con las diferentes corrientes de feminismo, en este punto es necesario hacer alusión a las diferencias entre sexo y género. El sexo distingue a las mujeres y a los hombres con los términos “hembra” y “varón” según la división natural de los seres humanos. Desde la publicación del tratado de Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* en 1792, el debate de la educación de la mujer se convierte en el fundamento de lucha de las mujeres, y su formación como ser racional frente a los esencialistas, quienes argumentan que las diferencias entre los sexos tienen determinación biológica. Como ya mencionamos en el Capítulo II, consideramos de extrema importancia para el análisis de la obra de Russ retornar al siglo XVIII y enfatizar

que el aspecto de la educación en la mujer y su consideración como “ser racional” no es un debate obsoleto y se mantiene en el tiempo, en base a la distinción entre sexo y género:

“I attribute to a false system of education, gathered from the books written on this subject by men who, considering females rather as women than human creatures, have been more anxious to make them alluring mistresses than affectionate wives and rational mothers; and the understanding of the sex has been so bubbled by this specious homage” (Wollstonecraft 1792: 6)

En efecto, en *The Female Man*, Russ se plantea jugar con la ambigüedad de género intercambiando los roles entre mujeres y hombres. Tanto los hombres como las mujeres en sus mundos aislados, viven separados e intercambian sus géneros y los consiguientes roles en mundos aislados. Para ello Joanna crea Manland, un mundo solo de hombres lejos de cualquier infección, y de manera desmesurada, de evitar infectarse de las mujeres. Ante la situación de separar los sexos en dos mundos diferentes, Joanna se acerca a las distopías de sociedades jerarquizadas, y cuyos habitantes son manipulados y forzados a pasar por operaciones quirúrgicas para transformarse en mujeres. Estos hombres, los manlanders se clasifican en tres categorías diferenciadas, hombres de verdad, hombres cambiados y medio-cambiados. El rol se determina a medida que crecen y maduran dentro de la jerarquía social. Esta crítica mordaz simboliza el patriarcado contra el que Russ se pronuncia en sus obras, situando al hombre en el lugar de la mujer en una sociedad distópica jerarquizada. Para determinar a los hombres con roles de mujeres y clasificar, Russ juega con la ambigüedad de sexo y la identificación de roles:

“There, in ascetic and healthful settlements in the country little boys are made into Men—though some don’t quite make it; sex-change surgery begins at sixteen. One out of seven fails early and makes the full change; one out of seven fails later and (refusing surgery) makes only half a change: artists, illusionists, impressionists of femininity who keep their genitalia but who grow slim, grow languid, grow emotional and feminine, all this the effect of spirit only. Five out of seven Manlanders make it; these are "real-men". The others are "the changed" of the "half-changed". All real-men like the changed; some real-men like the half-changed; none of the real-men like the real-men, for that would be abnormal. Nobody asks the changed of half-changed what they like” (Russ 1985: 167)

Jael tiene una misión, misteriosa para el lector, aunque previsible, si hacemos caso a la simbología de su nombre. Como enunciábamos al comienzo del capítulo, Jael representa a una de las primeras mujeres y mito destructor del hombre, como Russ se atreve a abordar (Russ 1995) y cuya misión no puede ser otra que la de asesinar. Jeannine se queda perpleja por el comportamiento de Jael hacia ella. Jael, mientras demuestra su atracción por esta identidad joven, anuncia la guerra entre “*them and us*”, es decir, entre los dos sexos o mundos distópicos. Y para descubrir el posible desenlace de su misión, Jael “like a vampire she fed on Jeannine’s ear” (Russ 1985: 163). Ante la actitud agresiva, intimidadora y grotesca de Jael, Jeannine demuestra ser la identidad más indefensa y débil, y Joanna personaje algo más “mayor”, es el reflejo de la autora, a quien como, “much more active, with a different gait, different mannerisms, quick and jerky, not depressed, sits with her spine like a ruler. Who’d think it was the same woman?” (Russ 1985: 162). Y por último Janet, de quien Russ dice ser la más dura, fuerte, de aspecto similar a la mujer sueca y que representa la vida en el campo, y en el espacio exterior. Este espacio representa mejoras y ventajas, porque según Russ, las mujeres “whileawayanas”, no sufren de enfermedades como “rheumatism, no sinus trouble, no appendix, good feet, good teeth, no double joints...all the rest that we must three suffer” (62).

Jael, como representante y agente del gobierno de Womanland, visita Manland acompañada de las otras identidades de la autora, o “Js”: Janet, Jeannine y Joanna. En similitud con las vestimentas que Atwood refleja en su obra para diferenciar a las mujeres, Russ viste a las protagonistas con un traje de amianto, como de bombero “that protects you against other people’s germs and them against yours. But this time it was a fake, meant only to hide us” (Russ 1985: 166). Para vestirlas Russ utiliza la expresión “in burdah” (aislamiento femenino) cuando son apartadas en una barrera, para ponerse

el traje que además lleva el identificativo de una cruz luminosa en el pecho y otra en la espalda, para mostrar lo terribles y asesinas que son para los manlanders, y evitar así ser disparadas por ellos. Así disfrazadas, las cuatro “Js” bajan al mundo subterráneo, o *bunker*, en el que se encuentra Manland y atravesar *The Crotch*, (entrepierna). En un sentido extraordinariamente ingenioso e irónico, la mujer para Russ entra en el mundo del hombre por este símbolo de puerta “para realizar la visita y comenzar con las negociaciones de su misión.”

Russ describe el primer encuentro de Jael de forma muy radical y allanando el terreno para el desenlace, en donde un guarda fuerte y grotesco intenta agarrar a Jael con un abrazo fuerte y su “garra” e increpa de manera agresiva e irrespetuosa a ésta, como sarcasmo de una brutalidad masculina extrema y grotesca, y aludiendo a su “machismo descontrolado”:

“...Hey, hey,” he said. “So you’re back again!”
“Well, sure, why not?” (she said) “I have to meet someone. I have some business to do”
“Business!” he said fetchingly. “Don’t you want some of the real thing? Come on, fuck business!” (Russ 1985: 168)

Russ se vuelve más original y extrema describiendo la negociación entre los dos sexos y cómo el hombre con quien Jael debe reunirse, le propone juntar los dos mundos para vivir hombres y mujeres juntos de nuevo. El razonamiento del hombre pasa por decir que se necesitan los unos a los otros:

“Look here“, he said, “I expect you have more intelligence than most of those bitches or you wouldn’t be in this job. Right? Now it’s obvious to anyone that we need each other. Even in separate camps we still have to trade the babies, things haven’t changed that much. Now what I have in mind is an experimental project you might say, in trying to get the two sides back together. Not all at once—” (Russ 1985: 175)

Así es como Russ refleja que el hombre solo pretende trasgredir e invadir el espacio de la mujer con el único objetivo de procrear, y donde la autora basa su crítica feminista más ferviente. En contraposición con el espacio que ocupan los hombres de Manland enterrados en una ciudad subterránea, las mujeres en Whileaway viven los espacios abiertos en conexión directa con la naturaleza como símbolo de apertura y liberación:

“Whileaway is so pastoral that at times one wonders whether the ultimate sophistication may not take us all back to a kind of pre-Paleolithic dawn age, a garden without any artifacts except for what we would call miracles... Meanwhile, the ecological housekeeping is enormous” (Russ 1985: 14)

En el universo literario de Russ, es común que ésta reclame y abogue por un espacio abierto, o un jardín en donde tengan lugar procesos o milagros naturales. Este aspecto de la conexión de la mujer con la naturaleza, la función que tiene de protegerla, cuidarla, respetarla, trabajar el campo y ser la protagonista está íntimamente relacionada con los aspectos ecológicos que defiende el eco-feminismo, cuyas raíces se remontan a los años sesenta cuando Ráchale Louise Carson publica su obra *Silent Spring* (1962). Por un lado, Russ es gran amante y conocedora de la naturaleza, lo que demuestra en la mayoría de sus obras haciendo exhaustivas descripciones de variedades de especies vegetales y animales. Y por otro, sobresale su conciencia y compromiso con la ecología en un afán por mostrar entornos naturales exultantes y cambiantes. Este eco-feminismo y amor por los espacios abiertos, naturales de los que se apoderan sus personajes son también evidentes en su relato de fantasía *Kittatiny: A Tale of Magic*, el cual pasamos a analizar en el siguiente epígrafe.

4.3 ECOFEMINISMO Y ECOESPACIO EN LA OBRA DE FANTASÍA: UNA SIMBOLOGÍA DE ECOESPACIO en *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978)

Sin duda, *Kittatiny* es un ejemplo del ecofeminismo del que Russ es precursora. En la obra, la autora auna feminismo, ecología y espiritualidad. El objetivo del ecofeminismo es promover y proteger los derechos humanos, la igualdad de género y la integridad del entorno, defendiendo la intervención de la mujer en las esferas del medio ambiente ante el arrollador desarrollo sexista. En este sentido como Puleo (2016) señala,

‘El ecofeminismo nos orienta, así, hacia un mundo más justo, en que la opresión no se legitime por prejuicios y jerarquías de sexo, raza, opción sexual, edad o capacidades, en el que se respete a los animales no humanos como individuos capaces de sufrir física y emocionalmente y en el que se cuide la Tierra que nos sustenta, pensando que no sólo es nuestra, sino de las generaciones futuras y del resto de los seres vivos’ (n.p.)

En Russ, el *ecofeminismo* se caracteriza por homenaje a la naturaleza diseñando un escenario donde la sexualidad no tiene vínculos con la procreación, y de manera muy importante, donde el personaje femenino, la adolescente en este caso, vive la pubertad lejos de los límites del patriarcado y solo encontrando exclusivamente los obstáculos propios del entorno natural, lejos de las prohibiciones sociales impuestas por el hombre.

Kittatiny o Kit, como Russ llama a la joven protagonista de *Kittatiny: A Tale of Magic*, comienza a vivir una serie de episodios mágicos en los que experimenta las vulnerabilidades e incertidumbres del espacio natural rodeada de elementos y sucesos sorprendentes e inesperados propios del espacio abierto. A pesar de la decisión de empezar una aventura nueva, Kit no encuentra confinamientos o presiones sociales y siente que forma parte de un entorno libre, desconcertante e incierto.

En esta obra de fantasía, Russ refleja la condición de incertidumbre de Kit y prepara el camino para la tensión dramática de la lucha de las mujeres por deshacerse de las

ataduras sociales y culturales. Aunque no sea éste un relato sobre polémica feminista de CF, los personajes fantásticos e imaginarios que diseña y desarrolla Russ son utilizados como herramientas no solo para contar un cuento mágico, sino también para presentar sus ideas feministas y sexuales en conexión con los estados de ánimo, habilidades emocionales y cognitivas de las mujeres, y por último, para ejemplificar cómo comportarse con honestidad y autenticidad bajo la presión social. El concepto de comunidad que trata la autora en este relato, según afirma Marge Piercy (2001), está reflejado entre las muchas preocupaciones que recorren la obra que incluyen “survival, alienation, loneliness, community, violence, sex roles, the nature of oppression both external and internal, the necessity and the nature of further civilization”.⁷⁸

Russ crea *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978) con el objetivo supremo de crear un mito femenino que contribuye a la imagen de la mujer de los años setenta como manifestación de su perspectiva más radical. *Kittatiny* se centra en el tratamiento de los roles de género de las mujeres y la sexualidad a través de una narración repleta de elementos de la literatura fantástica para niños. Entre estos elementos, resulta necesario analizar cómo convergen dos espacios o planos diferentes e influyen en la heroína durante toda la aventura, creando una de las historias más sorprendentes y “rompedoras” de los últimos cuarenta años.

Uno de los espacios se identifica con la realidad de la protagonista, y el otro plano con la aventura fantástica que vive durante la cual encuentra personajes de diversa índole, tales como criaturas imaginarias, personajes no fantásticos, personajes mitológicos y paisajes naturales.

⁷⁸ Publication digital de Marge Piercy sobre Joanna Russ, 2001. Consultada 9 diciembre de 2016: <http://biography.jrank.org/pages/4705/Russ-Joanna.html>>Joanna Russ Biography

Todos estos elementos retóricos forman parte de la aventura de una niña por descubrir una vida nueva. A lo largo del viaje que emprende la protagonista preadolescente sin un destino fijo, se establece una relación estrecha entre el entorno natural y la niña sin ataduras ni límites psicológicos y/o físicos. Esta apertura intencionada al mundo natural y a la libertad psicológica demuestra cómo las mujeres pueden vivir su propio espacio de incertidumbre sin que las normas sociales o emocionales sigan siendo una condición para ellas.

4.3.1 Fantasía y realidad: dos planos literarios convergentes en *Kittatiny: A Tale of Magic* (1978)

Es ciertamente complicado definir *Kittatiny: A Tale Of Magic* (1978)⁷⁹. Para nosotros es un relato “infantil” de fantasía feminista. Somos conscientes de la implicación de unir estos dos conceptos altamente contradictorios. Sin embargo, Russ consigue plasmar gran parte de su pensamiento feminista más radical dentro de un entorno que parece extraído de un cuento de hadas. En este epígrafe, analizamos esta narración de fantasía para descubrir la unión de los elementos de la literatura fantástica con el feminismo más radical, y demostrar la construcción de nuevos espacios naturales “femeninos” y cómo Russ se centra en gestar un nuevo mito femenino para la mujer valiéndose del género fantástico.

En el inicio de la historia, Russ relata las aventuras de Kittatiny o Kit, una niña preadolescente, a punto de entrar en la pubertad utilizando el esquema de cuento para niños tradicional, pero con el fin de abordar y criticar el patriarcado y las relaciones filiales y familiares. Aunque aparentemente este cuento es una narración de fantasía para niños y se guía por la estructura del relato del héroe tradicional – separación, inicio de la aventura y retorno – es una obra inundada de sexualidad y feminismo radical. Sin embargo, con este relato de fantasía, Russ irrumpe de manera original y diferenciadora, apartándose de las novelas y relatos de ciencia ficción y de su producción académica de ensayo crítico.

Esta narración, que nos remite a un espacio natural y abierto, resalta la femineidad y la juventud de la mujer para rescatarla de los límites patriarcales. La fantasía de

⁷⁹ Para un análisis exhaustivo sobre este tema consultar Morales, Isabel. “Breaking up borders and spaces of confinements in Joanna Russ’s *Kittatiny: A Tale of Magic*”, en *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*. Vol 3, no. 1. University of Toronto, 2016. (sin paginación) ISSN: 1209-9392

Kittatiny traspasa los límites de los cuentos infantiles con el fin de representar la educación de la mujer separada de los límites del patriarcado. *Kittatiny* como representante está en línea con otras historias donde se puede ver cómo la niña/adolescente sufre la opresión y la tiranía patriarcal. Entre otros debemos mencionar, por ejemplo, el poema *Sleeping Beauty Briar Rose* y el relato *Little Red Riding Hood* de Anne Sexton publicados ambos en 1971; *Little Red Riding Hood* (1977) de Olga Broumas, *The Moon Ribbon* (1976) de Jane Yolen, *Petronella* (1979) de Tanith Lee y otros menos conocidos como *The Donkey Prince* (1970) de Angela Carter.

La naturaleza abierta es el ámbito donde Russ crea un mundo de fantasía para *Kit*. Un mundo nuevo o vivencias lejos de su casa, familia, vecinos y amigos ofrece a la joven una forma nueva de vivir y una huida lejos de la vida cotidiana y real para afrontar situaciones que requieren valor e inteligencia. En este mundo de fantasía, encuentra personajes imaginarios, fantásticos y mitológicos que se rigen por otras leyes temporales.

La fantasía en *Kittatiny* limita con el “realismo mágico” cuando implica referencias a lo “maravilloso o misterioso” y a apariciones “mágicas o supernaturales”. Según Maggie Ann Bowers (2004):

“In magic realism ‘magic’ refers to the mystery of life: ... in marvelous and magical realism ‘magic’ refers to any extraordinary occurrence and particularly to anything spiritual or unaccountable by rational science. The variety of magical occurrences in magic(al) realist writing includes ghosts, disappearances, miracles, extraordinary talents and strange atmospheres, but does not include the magic as it is found in a magic show.” (2004: 19)

Así mismo, Bowers afirma que los autores asociados al realismo “mágico” especialmente aquellos que practican formas de escritura modernistas y postmodernistas desde principios del siglo XX en Europa hasta la segunda mitad de siglo en el mundo hispano hablante se vieron involucrados en “the development of magic(al) realism in its recognized forms” (2004: 7). La inclusión de elementos fantásticos en la narración

implica su contexto realista como ocurre en la obra de Russ, como se refleja en la creación del cuento sobre Kittatiny, cuya fantasía excede sus límites y se entremezcla con la realidad en momentos en donde el desarrollo “atemporal” de un mundo secundario, fantástico e imaginario afecta al tiempo y al espacio narrativo, y lleva a su protagonista a vivir una vida futura diferente. La superposición de dos planos narrativos llama la atención por crear una nueva realidad en la protagonista.

La magia y la fantasía de *Kittatiny: A Tale of Magic*, es extraordinariamente bella y rica en las descripciones fantásticas de los entornos naturales, e incluso, en la propia estética del diseño de la publicación del cuento.⁸⁰ Las ilustraciones del cuento representan diferentes escenas del viaje o aventura desde el momento en que la niña empieza a vivir su plano imaginario, y son características más propias de un cuento infantil que de un relato feminista.

Russ trata de reflejar la fantasía conocida como “fantasía doméstica”, cuyo espacio narrativo real permite que los personajes “niños” de estos tipos de cuentos, vivan una representación del mundo real, y a menudo comiencen un viaje de aventuras. Estos usualmente comparten una configuración común. De ahí que podamos distinguir dos formas de introducir la fantasía: uniéndola a la vida real o haciendo que los niños entren en un mundo secundario de forma directa. Este es el pasaporte al plano o espacio de fantasía con el que huir de la realidad. Al igual que en la obra maestra de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y otros textos de literatura infantil muy conocidos como *Rapunzel* y *Snow White and the Seven Dwarfs* (1857) de los hermanos Grimm.

Russ, en *Kittatiny*, inicialmente, pretende inculcar educación y cultura en la sociedad y convertir la narración en *Bildungsroman* o “novela de educación”. Dentro de

⁸⁰ Las ilustraciones y dibujos corresponden a la única edición publicada en Nueva York por Daughters Pub. en 1978.

este tipo de fantasía, el protagonista tiene que resolver problemas reales de forma imaginativa y debe enfrentarse a situaciones que requieren valor e inteligencia, como es el caso de *Alice* en la obra de Lewis Carroll. Todos estos héroes o heroínas jóvenes en este género de relatos comparten un pasado muy similar: unos huérfanos, y otros condenados a estar separados de sus padres. Todos ellos se ven obligados como consecuencia, a vivir con autonomía e independencia. Como señalamos en el análisis del relato a continuación, estos sentimientos también son compartidos por Kittatiny antes, durante y después de su viaje.

No es casual que Russ trate de conducir al lector hacia la literatura infantil tradicional porque es una manera de crear un mito femenino como ejemplo social y cultural. Russ introduce personajes fantásticos como animales parlantes que recuerdan a las *Fábulas de Esopo*; sirenas que recuerdan al cuento *The Little Mermaid* de Andersen; criaturas imaginarias como dragones, tesoros o gigantes como *Blunderbore giant* de *Jack the Giant Killer*; e incluso micro-relatos de princesas que recuerdan a *Snowwhite and the Seven Dwarfs* de los hermanos Grimm, además de niñas durmientes y vampiros.

En *Kitatiny*, es imprescindible aludir a la narrativa y a los recursos estilísticos que Russ aplica para interrumpir el desarrollo de la historia, y que no difiere en absoluto de los relatos de CF, haciendo al lector cómplice y participe de la narración, y que, en un tono informal, casi conspiratorio busca complicidad y entendimiento mutuo: “there were blossoms and smelled as good as the jasmine had only spicier, like a cloud of face-powder. That is what you and I know; Kit had never seen face-powder” (Russ 1978: 12). No solo utiliza elementos externos a la ficción, sino también situaciones de la vida cotidiana ajenas a la protagonista, anacrónicas y especulando con el pensamiento feminista:

“She could imagine how worried her mother and Dad would be, and how her Dad would pretend he didn’t care, as he always did when anything went wrong, and get stern and brusque with Mother, who would then have to comfort him, all the time pretending that she was the weak one.” (1978: 8)

Al igual que en la aventura de Carroll y el viaje de Alice, y en similitud con otros héroes infantiles, en la aventura de Kit, el plano fantástico converge con el plano real de la narración. Destacamos su similitud con otros héroes infantiles como los niños en *The Lion, The Witch and The Wardrobe* (Lewis 1950), Dorothy en *Wizard of Oz* (Baum, 1900) o los Darlings (Wendy, Michael y John) en *Peter Pan or The Boy Who Wouldn’t Grow Up* (Barrie 1904) donde la estructura es: realidad-fantasia-realidad. Para el análisis de los espacios de la mujer en esta obra, es importante que ahondemos en el relato de aventuras y fantasía en relación con los espacios naturales y con la construcción de un mito femenino.

Para Russ es de vital importancia crear un mito nuevo que represente a la mujer moderna dentro de su relación con la naturaleza. A lo largo de la historia, se han creado “mitos” modernos que sirven de ejemplo y se inmiscuyen en la vida del hombre para proporcionar el conocimiento necesario de los comportamientos sociales y culturales. De esta manera, la escritora feminista pretende crear su propio mito moderno de mujer. Según Zipes, los cuentos de fantasía son actos sociales y simbólicos, y “narrative strategies formed to take part in civilized discourses about morality and behavior in particular societies and cultures” (Zipes 1994: 19). A estas estrategias narrativas se refiere Russ en su ensayo “What Can a Heroine Do? Or Why Women Can’t Write” (1995), quien basándose en que la cultura es masculina, critica el hecho de que las heroínas nunca representan mitos femeninos, sino que éstos son mitos masculinos creados por el hombre y para el hombre: “Culture is male. Our literary myths are for heroes, not heroines” (Russ 1995: 80).

En *Kittatiny: A tale of Magic*, Russ crea una heroína que pretende romper los límites y recorrer libremente los confines que separan la fantasía de la realidad, y viceversa, y desprenderse así de sus propios impedimentos y limitaciones. De esta manera, la fantasía y la realidad se entremezclan casi imperceptiblemente. La responsable de violar estas barreras entre fantasía y realidad y crear un lugar mágico es una niña de once años que vive junto con su familia en el Valle. No conocemos en qué lugar o qué nombre recibe el valle, sin embargo, Russ utiliza el nombre del valle *Kittatiny*⁸¹ para bautizar a la heroína. Su aventura comienza como resultado de un enfado infantil cuando sus vecinos, los *Miller*, le preguntan a Kit en tono irónico si querría casarse con un “Miller ...and then (when she said No, she wanted to be a Miller) shooed away” (Russ 1978: 4). En este juego de palabras, Russ muestra que Kit no quiere casarse con un Miller, sino convertirse en molinera por interesarse en el funcionamiento de las máquinas fresadoras de grano en consonancia con lo que ocurre en *The Female Man*, que hemos analizado en este mismo capítulo. Al volver a casa Kit se quejó de este suceso, pero como nadie le hizo caso, se alejó corriendo con gran enfado sin reparar hacia donde iba:

“So Kit run away from home.
She didn't really mean to run away; if she had, she would've taken something to eat with her. She just wanted to be herself for a while. Part of it was the Miller business, but it was a lot of things, too. Part of it was being eleven” (1978: 4)

Al igual que Alice en *Alice's Adventures in Wonderland*, Kit comienza su viaje. Ésta no se da cuenta de que se está alejando de la realidad y entrando en un mundo de fantasía. El lector está ante un viaje inintencionado y con destino incierto. Al igual que en la obra de Carroll, este viaje sin planificar comienza en el mundo real y rápidamente

⁸¹ *Kittatiny*, es la zona conocida como *Kittatiny Valley*, y que constituye una sección del gran Valle de los Apalaches en Sussex y el condado de Warren al noroeste de New Jersey.

se dirige hacia terrenos de la fantasía, sucediéndose una serie de episodios imaginarios e inesperados en otro mundo extraño y desconocido.

Tan pronto como Kit huye, empieza a encontrarse con animales y personajes imaginarios y legendarios que influirán en su historia y en su existencia. El primero en aparecer es un lobo “mágico”. Kit al principio está aterrorizada por la presencia del animal y éste no le ofrece ninguna confianza, pero poco a poco empieza a depender de él. Sin que Kit se dé cuenta, el lobo le indica el camino, y parece incluso hablarle: “she wasn’t anywhere and he seemed to know where he was going” (Russ 1978: 10). Russ hace desaparecer rápidamente a este personaje fantástico que le ha servido de guía para llevar a Kit al corazón de la fantasía. De forma episódica, tras la desaparición del lobo, Kit acaba en una fiesta en medio del bosque donde se encuentra con un grupo de faunos y ninfas. Estas criaturas mitológicas eran extrañas para la niña, y así lo hace saber Russ en el relato: “the men weren’t wearing trousers at all but were naked and had legs like goats’ legs covered with coarse fur” (1978: 13). Sin interactuar, estos personajes bailando en torno al fuego desaparecen de la vista de Kit, escondiéndose detrás de la vegetación. La magia que Russ crea en este momento de la narración conduce a la aparición del bebé fauno que acompañará a Kit en su viaje de ahora en adelante.

La soledad es un tema vital para Joanna Russ, tanto en *Kittatiny* como en obras como “Nor Custom Stale” y en *We Who Are About To*. Para solucionar esa soledad, Russ diseña personajes que acompañarán a la protagonista en su camino, evitando que la monotonía la destruya. Uno de esos personajes clave es el fauno bebé del que estamos hablando. En él, Russ vuelca todas sus estrategias creativas y de construcción de la narración. En primer lugar, utiliza un personaje mitológico lleno de contradicciones y ambigüedades. La más notable, la ambigüedad de género, ya que no se especifica hasta

el final de la narración. En segundo lugar, Russ bautiza al fauno con un nombre igual de ambiguo, Baby Brother, utilizado unas veces en masculino y otras en femenino:

“Somebody said (in a little voice like a child’s), “Woman?”
Kit looked around, trying to find the owner of the voice, but couldn’t.
“Girl?” said Somebody hopefully. “Person? Girl-person?” It sounded about two years old. Then it began to cry.” (1978: 14)

En la historia, al escuchar una voz de bebé, Kit repara en su presencia detrás de un arbusto. Ante el desconocimiento de su nombre, y el ocultamiento del género del bebé, Kit decide llamarlo “Baby Brother”, o B.B, como ya hemos adelantado. Se trata de un bebé muy especial. Puede hablar y convencer a Kit para llevarle con ella. En medio de su compromiso natural, Russ inventa un ser que hace depender de la protagonista, liviano, que puede ser transportado en la espalda y no necesita comida, porque se alimenta con los latidos del corazón de la niña y con música: “And if you sing to me once in a while, that will feed me too.” (16). At the same time, Kit is also nurtured by his magic: “I’ll feed you; I’m a magic baby and you won’t need to eat while I’m with you” (1978: 16).

A lo largo de todo el viaje los dos personajes parecen compenetrarse a la perfección, aunque con pequeñas desavenencias. Kit y B.B. deben atravesar paisajes naturales imaginarios que van cambiando de forma repentina, como si fueran decorados en una obra de teatro. De episodio en episodio, los dos deben luchar contra tormentas con forma de mujer o escapar de una bella durmiente que resulta ser un vampiro. Estos seres de relatos de fantasía son obstáculos de los que Kit y B.B. salen vencedores. Indirectamente, todo este transitar también es una excusa o estrategia creativa como parte del sentimiento y admiración por la naturaleza, donde la protagonista debe combatir contra las vulnerabilidades naturales no impuestas por la familia o la sociedad. Unas dificultades y debilidades que Russ imputa a la protagonista que solo tienen sentido en su propio espacio.

A medida que la narración y la aventura van llegando a su fin, B.B., el pequeño fauno crece y su aspecto físico también cambia hasta transformarse por completo en humano, abandonando sus rasgos de criatura mitológica. Hasta el final del viaje, Russ no revela quién es el compañero de viaje de *Kit*, el que, a diferencia de los demás personajes fantásticos, excede el plano fantástico acompañando a Kit más allá de esta aventura mágica hasta entrar en el mundo real. Se trata de una aventura que Kit vive en conexión con la naturaleza en un espacio abierto y que solo terminará cuando llegue al Valle donde vive su familia y del que salió huyendo. Russ recurre al espejo para reflejar la identidad encubierta del fauno y compañero de viaje. Coincidiendo con la vuelta al plano real de la narración y una vez que Kit ha vuelto a casa, ésta puede ver que B.B. es ella misma reflejada en el espejo, su “alter ego”: “B.B. said in the mirror, “I’ll always be with you”, but it was Kit herself who had spoken” (1978: 89).

Russ lleva a la práctica lo que ya hemos estudiado en su teoría crítica, e inventa un *alien* tras quien disfrazar a sus personajes. La teoría del disguise u ocultamiento es parte de esta historia cuando el lector aprende al final del relato que B.B. es el alter ego de Kit aplicando una vez más el concepto de *otherness*, doble que solo pertenece a la aventura fantástica desapareciendo cuando ésta acaba. Igualmente, esta parte del final de la historia representa el aspecto de desfragmentación que Russ incluye en su crítica literaria y en las otras historias.

La historia de la fantasía no se resuelve despertando de un sueño. El paso de la fantasía al plano real es un continuo. El momento de la narración en que confluye la fantasía con la realidad muestra como B.B. o “alter ego” desaparece, pero antes de desvanecerse se despide de Kit entregándole la espada que, como símbolo de amistad, el dragón *Taliesin* les entregó a ambos durante su aventura para ayudarlos a continuar su viaje. Este elemento o arma es un símbolo de lucha y valentía.

“Kit was about to protest that what she’d said didn’t mean anything, but then B.B. added quickly, “Here is something you’ll need,” and handed Kit little Taliesin with its sheath and belt. Kit had entirely forgotten about her sword from the moment she’d set foot in the Valley. It seemed to her now that she had been living two lives for the last seven years.” (1978: 88)

Para Zizek (1978) fantasía no es lo mismo que espejismo, sino una forma de ver y entender la realidad. Y la fantasía sirve como una superficie o pantalla vacía para proyectar nuestros deseos. De acuerdo a esta idea, cuando Kit regresa a su mundo real, en donde las normas sociales y emocionales son una condición, sus deseos se ven constreñidos por sus limitaciones. Ante tal situación su otro “yo” desaparece:

“She took B.B.’s hand for comfort (he was just her size) and as they passed between the first of the trees, B.B. went out like a candle. She felt his hand slip through hers and turned to catch him, but he was gone. For a moment, she could see his image in the air, Kit knew he hadn’t run away or hidden behind the trees. He was really gone.” (80)

Para el escenario de *Kittatiny: A Tale of Magic*, Russ se vale en este relato, de forma excepcional, de un concepto lineal del tiempo narrativo. En *Kittatiny*, el transcurso de tiempo es un componente esencial ya que la protagonista vive su adolescencia dentro del relato de fantasía. Usualmente en los relatos de fantasía, el tiempo no predomina porque no influye en el desarrollo, y los niños que comienzan un viaje de aventuras no se ven influenciados por un reloj natural, psicológico o real, en cualquier caso, sin minutos ni horas, como ocurre en *Alice’s Adventures in Wonderland* o en *The Wizard of Oz*. En estos cuentos, los personajes infantiles viajan a un mundo diferente y viven allí durante cierto tiempo, aunque solo hayan estado o soñado durante unas horas. Como es también el caso de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, el tiempo real se paraliza durante sus aventuras cuando los niños se encuentran en Narnia. Sin embargo, tan pronto como vuelven a Inglaterra y atraviesan el armario para entrar en casa, vuelven a la vida real y al mismo

lugar donde comenzaron el viaje. En Narnia, *Tumnus* el fauno, describe Narnia como lugar que siempre está en invierno, poseído y regulado por una bruja. En *Peter and Wendy Pan* el tiempo del mundo real pasa de forma regular mientras que en *Neverland* las estaciones conviven en diferentes lugares y los niños no crecen nunca.

En *Kittatiny*, Russ crea otro mundo en donde el tiempo y las estaciones están en sincronía con la aventura. Cuando Kit sale corriendo de casa no parece existir ningún reloj. Sin embargo, el tiempo transcurre y la aventura forma parte de su madurez y desarrollo. Una aventura de ocho años que coincide con la adolescencia. Russ determina que Kit viva la pubertad como una aventura fantástica lejos de los confines de la familia y del patriarcado, y que se eduque libre, sin ataduras. En este caso se trata de un ‘rescate’ de la adolescente, perpetuado por la autora y narradora, y prescindiendo de otra heroína o mujer adulta, pero cumpliéndose de nuevo la teoría literaria de Joanna Russ.

Kit vive una aventura con efecto temporal, convirtiéndose en una adolescente de dieciocho años, hecho que, por otro lado, no deja de desconcertar a la propia protagonista:

“It seemed to her that she had been living two lives for the last seven years: one in which she’d run away from home and had adventures and another in which she’d stay in the Valley, gotten her “courses” (this is what the Valley people call menstruation) and become friendly with Rose. The two lives were blending now in the most confusing way” (Russ 1978: 88)

En *Kittatiny: A Tale of Magic*, Russ inserta “a story within a story”, un micro-relato o cuento de hadas, llamado *Russalka*⁸². Kit es la responsable de narrar este apasionante cuento de fantasía sobre el enamoramiento de una sirena de Bohemia por un príncipe humano. Aunque el desarrollo de la aventura de Kit se detiene momentáneamente, Russ no deja de sorprender con escenas fantásticas y mágicas que aderezan el cuento. Una

⁸² *Russalka or The Sea Coast of Bohemia*, es el título del cuento incluido en *Kittatiny: A Tale of Magic*. Este relato “infantil” feminista dentro de la colección, *Don’t Bet on the Prince*. Contemporary Feminist Fairy Tales publicado en Estados Unidos por Jack Zipes en 2012.

historia que narra la protagonista cuando ésta se encuentra las ruinas de una ciudad antigua en donde refugiarse, y escondido debajo de un montículo de arena, se topa con un cuento de hadas que comienza a leer ante la insistencia de B.B., el fauno bebé y compañero de viaje. En él, Kit lee sobre una sirena heredera pretenciosa llamada *Russalka*, “a heiress among the sea-folk and this made her an awful snob” (43). Esta heredera esnob, comienza a leer libros lo que la hace ser más despreciativa aún con todos los habitantes del mar. Atraída por el sol y la luz del día, fantasea sobre el amor con personas de otro mundo:

“She daydreamed about love, but not about youths of her own nation, for she had conceived a prejudice against green skins, flat noses, and webbed hands and feet. She daydreamed about land-men.” (Russ 1978: 46).

El relato prosigue con la aparición del príncipe de Bohemia quien se cruza en el camino de la sirena. De esta manera, *Russalka* abandona su vida en el mar para rendirse a los pies de un príncipe humano, fuera del mar. Para poder salir del mar se quiso convertir en humana y así acudió a la bruja del mar: “Make me a human girl’ she said” (1978: 46). La sirena dejó su apreciada vida en el mar por estar enamorada de un hombre. Una historia que Russ cuenta en tono irónico y dejando que la sirena se transforme en intencionada analogía con la mujer cuando decide casarse y convertirse en esposa. Esta transformación física es un disfraz detrás del que se oculta la mujer y se transforma:

“The witch had given her human feet to walk on, lungs to breathe the air, her gills and webs were gone, and her shape was somewhat changed. But *Russalka*’s skin was still pale, her blood was still cold, and her long hair was still pale” (1978: 47)

Después de todo, *Russalka* era diferente y el príncipe se sintió atraído de inmediato. Después de andar, y llegar al castillo éste se enamoró de ella, o como Russ describe, “Perhaps he had a touch of the same disease as *Russalka* and loved anything exotic and

different” (47). Sin embargo, después de todo, como Russalka era diferente, no era humana sino una sirena, no pudo cambiar ni sus hábitos alimenticios ni físicos. Por esta razón, el príncipe decidió llamar a varios magos y transformarla en una mujer terrestre y en la mujer que él quería que fuese. En definitiva, cambiar su yo y su identidad para mutarla a su antojo.

El príncipe no era consciente, o no quería saber lo que la princesa quería de verdad. Y lo que ésta quería de verdad era volver a casa: “Russalka felt to her knees. She meant, *Let me go back to the sea*, but of course nobody understood” (50). De esta manera, fue hechizada, y como consecuencia, en lugar de convertirse de nuevo en sirena como ella quería, se convirtió mágicamente en una enorme rana. El siguiente episodio del micro-relato es el más relevante y en donde Russ resalta el papel de la mujer y aborda cómo el príncipe por querer cambiar a la mujer, la pierde.

El príncipe quedó horrorizado con la nueva Russalka convertida en rana. Al darse cuenta de lo que había hecho se apenó por la nueva “rana”, pero sobre todo al darse cuenta de que egoístamente la había perdido. Ante este hecho, el príncipe reflexiona sobre lo afortunado que habría sido como el único hombre en la faz de la tierra con una mujer tan diferente y maravillosa:

“Only when he was very old and getting a bit silly would he hug himself in secret and say, “I am the only Prince in the whole, wide world who had a sea-maid died for love of him.” (51)

Contando un relato diferente Russ rompe el desarrollo de la aventura, y retiene la atención del lector con la clara intención de presentar metafóricamente los patrones sociales de amor heterosexual y de criticar los esquemas de masculinidad y de superioridad a la mujer. Y solo en un intento de romper el dulce hechizo, la autora habla por medio de la nueva “mujer rana”:

“He took hold of her arm. Her extra eyelid went up, leaving her eyes blank. She tried to speak in the thin bright air, but all came out was a feeble, hissing sound; then in spite of the pain (for she was drowning in the air) Russalka managed to say one word, the only word she had ever spoken to him. She meant it for both of them.

“Fool!” she said.

And at his feet she bowed, she fell, she lay down; at his feet she bowed, she fell, she lay down dead; at his feet she bowed, she fell, she lay down well.” (51)

Ahora la princesa del relato es diferente y desde ese momento en adelante vivirá sola, y superará sus dificultades para alcanzar la libertad. Russ, una vez más, descubre sus ideas feministas radicales sugiriendo que las mujeres preferirían vivir en un mundo compuesto solo por mujeres como Whileaway, y sin hombres que puedan hacerles daño sin sobreprotección y en desigualdad.

Russ, como autora ecofeminista incide en la creación de espacios de incertidumbre para las mujeres, haciendo hincapié en el concepto de identidad femenina y en el papel relevante de la mujer en conexión directa con la ecología para liberarse así de sus limitaciones. Sin duda Kit es la apuesta más sólida y abierta de Joanna Russ por la naturaleza y con ella expresa su compromiso con la mujer, la ecología y los espacios libres. En Kit no encontramos límites como la casa de Freda o espacios físicos cerrados, solo una naturaleza que proporciona otros confines al menos en principio la libertad de los personajes “femeninos” para desarrollarse y expresarse.

En la sección siguiente, analizamos el desenlace del relato y cómo influyen los espacios que Russ construye en torno a *Kittatiny* destacando que la naturaleza será el medio del que participará la dimensión femenina de la protagonista. Y una vez más, enfatizando en Joanna Russ su habilidad como creadora de espacios inciertos, analizamos cómo *Kittatiny* se convierte en un mito social y cultural nuevo.

4.3.2 Espacios de incertidumbre y vulnerabilidad en *Kittatiny*

La naturaleza y la fantasía se entremezclan de manera extraordinaria, cuando Russ describe sucesos imaginarios y maneja el entorno natural, como, por ejemplo, transformando un montículo de arena en un dragón femenino, “what she had thought were treasure chests were now the dragon’s feet; what she had taken for a heap of gold coins was now a body covered with glittering scales” (1978: 27), o describiendo lugares abruptos y mágicos inestables, sorprendentes, únicos y volubles. Kit recorre parajes muy diversos desde desiertos y océanos o mares, hasta entornos dispares como montañas que cambian drásticamente de fisionomía por arte de magia hasta encontrar viejas ciudades en ruinas donde refugiarse. *Kittatiny* no deja de ser una enciclopedia visual de naturalezas vivas y transformables. Kit es dueña de ambular por los confines de la naturaleza completa y jamás soñada. Con una combinación de fantasía y magia, la realidad narrativa de Kit se transforma para influir en el espacio incierto, lo que le permitirá vivir libremente una historia nueva y reinventada.

Para afrontar el desenlace del relato, Russ introduce a unos curiosos personajes, los *Bottom*. Esta familia junto con los *Miller*, conforman el entorno más cercano de *Kittatiny Blueyes*. Las descripciones de Russ se vuelcan en Mrs Bottom, a ella dirige su crítica más afilada, por sus movimientos, maneras y comportamientos ostentosos:

“Rose had learnt to imitate her mother, silly Mrs. Bottom; she would blink her pale eyes, pull her shawl hard around her, crouch down in her skirt (Rose wasn’t allowed to wear work pants), and say, just like her mother, Oh, I’m so nervous! I’m a wreck” (Russ 1978: 4)

Rosy es la hija de los Bottom, matrimonio imagen de la familia basada en lo estructura patriarcal. A pesar del sarcasmo, ironía y burla que utiliza Russ para hablar de los Bottom pertenecientes al plano de la historia real, Rosy es un personaje clave en el desenlace del relato. Ésta es rubia y delicada, mientras que Kit es la estampa de niña vulgar: “Kit looked like everybody else: chunky and short with brown eyes and black hair” (Russ 1978: 3). En relación con su apariencia física, y según Jodi Manning (2010), ambas niñas representan las convenciones sociales:

“Many stereotypes have also surfaced assigning attributes to women based solely on the appearance of head hair. Stereotypes related to women and hair colors include: “dumb blonde”, “fair maiden” and “blonde jokes” (35)

Asimismo, en la creación de mitos y modelos sociales y culturales, para Russ no existe un estereotipo determinado. A pesar de que la descripción estereotipada sobre el color del cabello encaja con las características femeninas que Russ describe, donde, por un lado, el cabello rubio indica dulzura, sumisión e incluso cierto grado de estupidez, y por otro, el cabello y la piel oscura generalmente representan rebelión y falta de sumisión.

Sin embargo, la forma en que Joanna evita estereotipos es transformando a las mujeres en heroínas fuertes y valientes con comportamientos y rasgos masculinos, como Janet en *The Female Man* (1975) y Alyx la protagonista de *The Adventures of Alyx* (1983), o la heroína sin nombre del relato “The Second Inquisition” (1970). De la misma forma que Kit cada vez es más fuerte a medida que avanza en su aventura, la apariencia de la mujer en este relato también representa valentía detrás de una apariencia masculina:

“[...] brownish, coppery features so marked that she seemed to be a kind of freak and her hair was reddish black, but so rough that it looked like the things my mother used for scouring pots and pans” (Russ 1983: 119)⁸³

⁸³ Para las citas utilizaremos la edición de publicada por The Women Press en Londres en 1983.

En un intento de justificar por qué Russ disfraza a las mujeres de hombres es imprescindible recurrir al feminismo radical que presenta a las mujeres socialmente independientes y sexualmente autosuficientes, así como vulnerables y débiles dentro de los marcos del patriarcado. Y en particular, en las creaciones de fantasía y de CF, las mujeres quieren romper con las normas del patriarcado, y de aquí que “all female space would necessarily be an environment where patriarchy and sexist thinking would be absent” (Watkins 2000: 2), y muchas activistas feministas respondieran con indignación y enfado al dominio masculino. Tal es el caso de Russ cuando critica a la madre de Rose, como el estereotipo de la ama de casa. Russ se burla de sus movimientos arrogantes y forma de hablar impertinente. Incluso Kit, cuando intenta olvidarse de que está asustada sola en medio de la oscuridad por la noche, se acuerda de Mrs Bottom para consolarse, olvidarse y tratar de alegrarse: “she tried to make a joke of herself imitating Rose Bottom, and so she pulled her shawl around her work shirt, saying, Oh, I’m so nervous!” (Russ 1978: 6-7).

Y aún más, Russ crea un espacio de fantasía para cruzar las fronteras sociales. Las mujeres, y en particular las niñas, pueden conocer las leyes al igual que los hombres y luchar contra el mal. Un espacio en donde aprender a madurar y a hacerse adultos, y como hemos anunciado anteriormente en nuestra investigación, como novela *Bildungsroman*, *Kittatiny: A Tale of Magic* expone la teoría de Russ “rescuing the female child” (1995). Así es cómo Kit escapa de la casa y se encontrará libre y lejos de una realidad ahogada de las restricciones y barreras de la familia tradicional:

“[...] girls can’t do this and girls can’t do that and to be a lady – although goodness knows she was better off than poor Rose Bottom, who’d been turned into a perfect simp by having to be in long before sunset in summer and her

parent's ridiculous stories about merchants who would steal pretty young girls if they find them alone after dark" (Russ 1978: 4)

Debemos añadir que la sexualidad en este relato juega también un papel para la construcción del mito femenino. Unido a la teoría del rescate de la niña adolescente, Russ propone al final del relato una relación homosexual entre las dos protagonistas, Kittatiny y Rosy. Un mito femenino basado en la tolerancia sexual que ofrezca "an alternative model of female puberty, one which allows the girl to move into a full and free adulthood" (Russ 1995: 143). En *Kittatiny* también se producen alusiones al amor homosexual y a la atracción entre mujeres, lo que Russ revela cuando el fauno se ha transformado en una niña. E incluso viendo que se trata de ella misma en el espejo, B.B., el "fauno niña", le habla, le confiesa no dejarla nunca: "I'll always be with you," but it was Kit herself who had spoken" (1978: 89).

Con dicha ambigüedad, Russ declara que el fauno "niña", finalmente y en otras ocasiones niño, lo que provoca más confusión, representa su propia sexualidad y destapa su inclinación homosexual⁸⁴. Sin embargo, lo que más llama la atención es que Kit reconoce que aun sintiéndose atraída por las mujeres, debe seguir las convenciones sociales y reconoce que estar enamorada de una mujer no está aceptado socialmente: "[...] very confusing as you weren't supposed to feel that way with another woman" (1978: 86).

El género de B.B. también genera cierta ambigüedad. A lo largo del relato, el bebé fauno es masculino, "She hated having B.B. on her back, even if she had to carry him she certainly wasn't going to talk to him" (1978: 65). La ambigüedad se produce cuando Kit sola en su casa, siente la presencia de alguien, y descubre que B.B. es una niña:

⁸⁴ Como *Narcissus* cuando se enamoró de su mismo reflejo en la fuente.

“But someone was standing at the other door to the pantry. Kit put down her food and went to investigate. The other person came closer too, and Kit was overjoyed. It was B.B. Only when Kit closer to the other end of the pantry and saw that it couldn't be him because this person had bumps on her chest that looked like breasts (and were)” (1978: 87)

Este *alien* o personaje mitológico representado en B.B. que enmascara su *alter ego*, se ha ido transformando gradualmente durante la narración, hasta, como vemos en el extracto anterior, convertirse en una niña con rasgos humanos: sus pezuñas se convierten en pies, y tanto su pelo como sus pequeños cuernos también desaparecen. De forma figurativa, estos cambios representan los propios cambios que experimenta *Kit*, desde la infancia hasta la edad adulta pasando por la pubertad. Hacia el final del relato, Russ retrata una protagonista diferente. *Kit* ha vivido “rescatada y educada” fuera de la tradición patriarcal y ha vivido la pubertad sin límites convencionales de la sociedad y de la familia. Ahora *Kit* es capaz de elegir libremente cómo y con quién quiere vivir, y no tiene que vivir en matrimonio cumpliendo con las normas sociales o casarse y tener hijos. Así pues, puede elegir su propia sexualidad y vivir dentro de sus propios confines, errores o debilidades porque éstos pertenecen a su espacio de mujer:

“And then we were kissing each other, which was worse. Kit kept on kissing the soft skin on Rose's face and neck and feeling Rose's breasts press against her own until the confusion got to be much and then she stopped” (86-87)

El final del relato es el comienzo de otra aventura. *Rosy Bottom* quien no ha tenido repercusión a lo largo del relato, tan solo meras menciones burlonas hacia su debilidad femenina y hacia la similitud con las poses ridículas de su madre, no es si no el personaje que Russ crea para diseñar el mito femenino “rescatado” de las barreras sociales y psicológicas. Ambas adolescentes deciden empezar un nuevo viaje juntas. Una nueva vida, una aventura nueva, cuyas limitaciones sociales, personales y sexuales serán superadas por ambas, como propone Russ en conexión directa con la naturaleza, o lo que es lo mismo, con un mundo o espacio abierto para ellas:

“So there is no home, really, and no end to traveling, even if you stay in one place, except for people who shut their eyes and try to live exactly as people have lived before them, whether it suits them or not” (Russ 1978: 92)

En nuestro estudio y en particular analizando *Kittatiny: A Tale of Magic*, el relato de fantasía de Russ descubrimos que la figura es otro *alien*, que, representado por la adolescente, no es otro que el *trickstar*. Este *alien* es un mecanismo retórico para referirse a las heroínas de relatos y mitos que representan modelos en contextos humanos culturales. Marily Jurich (1998) cree que, a pesar de que las mujeres se han considerado *tricksters* en el sentido negativo, por tener apetitos sexuales incontrolables, ser embusteras, embaucadoras o irracionales, manifiesta que se trata de una figura admirable heroica y divertida. Y lo que es más importante aún, el *trickstar* es el personaje que controla la narrativa. De ahí que Kit, la protagonista de Russ en este relato, pueda considerarse un *trickstar*, un disfraz, que, de una manera u otra, logra burlar las limitaciones impuestas, y sobreponerse como héroe y modelo. En este relato mágico, Russ conecta el mito femenino con el eco-feminismo y de manera extraordinaria imponiendo su pensamiento feminista y dimensión de mujer por encima de ninguna regla o prescripción.

4.3.3 La heroína y el concepto de tiempo y espacio en *Picnic On Paradise* (1968), *The Adventures of Alyx* (1983)

Picnic on Paradise y *Adventures of Alyx* son dos ejemplos claros de obras que tienen cabida dentro del *ecofeminismo*. Tanto una como otra vinculan a la mujer con aspectos como la sostenibilidad, la ecología y la construcción de género. Igualmente, el *ecofeminismo* se hace patente en estos relatos de Joanna Russ al mostrar la doble dominación del patriarcado hacia la mujer y el entorno natural. Estas dos obras proponen escenarios donde la autora juega con la autoridad del hombre para terminar superándolo.

Los tropos que Russ utiliza en torno al continuo espacio/tiempo tienen un papel importante, dado que ambos proporcionan los sitios donde luchar en torno a los significados culturales de género y ofrecen la posibilidad de la emancipación de la mujer (Mendlensohn 2009). En *The Female Man* (1975) hay cuatro mujeres protagonistas que pueden viajar entre sus propios espacios o mundos, desde el pasado al futuro, y viceversa. E igualmente, *Kitattiny* emprende un viaje de aventuras que parte de su realidad y fusiona dos espacios diferentes y en el resto de sus obras también utiliza el tiempo con el espacio para, de forma eficaz, ofrecer y conectar a mujeres de diferentes generaciones y versiones de la misma mujer, como ya se ha estudiado en páginas anteriores.

En este mismo sentido, con el fin de abordar aspectos que conciernen a la heroína, la relación espacio/tiempo y su implicación en la narración, Russ se vale de las formas tradicionales de CF tales como el relato *sword and sorcery*⁸⁵ (espada y brujería), de la narración desconcertante de CF, la aventura planetaria y del viaje en el tiempo. De forma breve y directa, el narrador describe el tema principal: exaltar la conciencia feminista

⁸⁵ Según Delaney (Mendlesohn 2009) este término fue acuñado por Fritz Leiber, y empezó a utilizarlo en 1960 para el subgénero de fantasía épica cuyos héroes, vinculados a la edad antigua, viven aventuras bélicas contra enemigos mágicos o sobrenaturales.

utilizando el viaje de aventuras y describiendo las hazañas de una mujer. Para abrir el primer relato de la colección *The Adventures of Alyx*, “Bluestocking”, Russ empieza con la descripción de la heroína:

“THIS IS THE TALE OF A VOYAGE THAT IS OF INTEREST only as it concerns the doings of one small, gray-eyed woman. Small women exist in plenty—so do those with gray eyes—but this woman was among the wisest of a sex that is surpassingly wise.” (Russ 1983: 9)

Con este breve, pero afilado retrato, observamos cómo Russ ensalza a la mujer por la inteligencia que caracteriza al sexo femenino, y así leemos que Alyx se encuentra entre las mujeres más listas de un “sexo sabio sin igual”. No alude a calificativos externos y/o halagadores de la mujer en términos de belleza exterior y exuberancia; ni tampoco se acoge a atributos relacionados con la clase social, o por ser noble o heredera de una fortuna. De forma contraria, Alyx es una ladrona y aventurera. Esta llega a la ciudad de Ourdh como parte de una delegación religiosa con la intención de adoctrinar en las virtudes de Yp, el único Dios. Después de dos meses en la ciudad Alyx recapacita y cambia de opinión y creencias. Piensa que “the religion of Yp (as the hill God was called) was a disastrous piece of nonsense” (1983: 9).

Alyx se convierte en una ladrona como consecuencia de tener que escapar de una persecución organizada por la policía de la ciudad en busca de representantes religiosos como ella. Y desde ese momento vive en libertad y en espacios abiertos liberadores con misiones que cumplir, entre ellas la de liberar a otras mujeres de los límites familiares, como es el caso de “Bluestocking”. Su físico no pertenece a una mujer corpulenta o masculina, sino a una mujer “with short, black hair and a sprinkling of freckles across her milky nose; but Alyx had ambitions of becoming a Destiny. She was thirty” (1983: 10). Y aunque intelectual, ha decidido tener una vida diferente y ser una mujer modesta viviendo como una ladrona, una profesión, “that gratified her sense of subtlety” (1983:

9). Alyx no demuestra ser ambiciosa y la idea de “becoming a *destiny*” resulta poco clara, así como también el argumento que construye Russ para Alyx, quedando en entredicho su función de *heroína*. Aparentemente Alyx es contratada para escoltar y emprender un viaje de huida con *Edarra* para rescatarla y escapar de un matrimonio pactado con un hombre mayor y rico, cuyas mujeres anteriores murieron en circunstancias extrañas, o al menos eso es lo quiere hacer creer la autora. *Edarra* es una mujer joven de diecisiete años, una “mocosa mimada”, a quien la ladrona heroína nunca llama “niña”. Este planteamiento de la niña rescatada por la mujer adulta, nos lleva de nuevo a relacionarlo con el tema del patriarcado, y *rescuing the female child*, que hemos analizado en diferentes obras de la autora, y otro de los elementos que hemos estudiado dentro de los ejes literarios tanto de ficción como de crítica literaria.

Edarra, es la joven adolescente salvada, quien nada más empezar la huida con Alyx en un barco viejo y sucio, refleja su sumisión, aceptación e impotencia ante la situación. Mientras las dos mujeres huyen en el barco, lejos de la riqueza y el bienestar que tanto molestan a la joven *Edarra*, llama la atención cómo Russ aprovecha este momento para incidir en las labores del hogar atribuidas a la mujer, y cómo la joven se ve obligada a obedecer, como si de una familia tradicional se tratara. En este caso se trata de sobrevivir en una huida por mar sin un destino fijo.

“[...] forced to caulk the ship under fear of being called soft and lazy, and she did it not speak. She did not speak at all. She boiled the fish over a fire laid in the brass firebox and fanned the smoke and choked, but she never said a Word. She did what she was told in silence. Every day bitterer, she kicked the stove and scrubbed the floor, tearing her fingernails, wearing out her skirt; she swore to herself, but without a Word, so that when one night she kicked Alyx with her foot, it was an occasion” (1983: 15)

Vuelven a aparecer los elementos que definen el rol de la mujer joven quien, para no ser tachada de perezosa, y cumplir con las exigencias propias del género femenino,

Russ refleja cómo accede no sin reticencias y negativas, a realizar las tareas que Alyx le demanda realizar. El patriarcado aparece a pinceladas, en ciertas ocasiones con más sutileza y en otras con más enfado, no obstante, es Alyx la figura materna también característica del mantenimiento y supervivencia del patriarcado en la familia. Sin embargo, es también la heroína, quien tiene que pasar una serie de pruebas para demostrar su rudeza, inteligencia, competencia y valentía. Las luchas y enfrentamientos de las dos mujeres se interrumpen con la aparición de una criatura monstruosa. Es habitual que la fantasía se entremezcle con la CF, lo que hace que las escenas del relato sean aún más inciertas, y cuya incertidumbre dependa de la aparición de elementos fantásticos.

Como apunta Cortiel, “Although Russ’s own speculative fiction does not always honor the boundaries between “fantasy” and “science”, she makes clear distinctions in her critical work” (1999: 3). Esta situación es similar a la que encontramos en la aparición o encuentro con criaturas fantásticas de *Kitattiny: A Tale of Magic*, quienes fortalecen el carácter de la heroína y consecuentemente incrementan su valentía.

En el siguiente extracto, Russ describe detalladamente la aparición de un ser acuático que compara con la cara de un hombre. Utiliza “man”, no human-kind, para la descripción física de lo monstruoso, la fealdad y el miedo. Sin embargo, la autora lanza su crítica más álgida al menosprecio de la maternidad, parodiándola en un ser monstruoso amamantando a su hijo en cuyo caso sí utiliza “human-kind”. Igualmente, Russ evoca la profecía de la bestia surgiendo del mar del libro de Daniel del Antiguo Testamento en alusión a la tradición judía. En la narración, los monstruos marinos son creaciones legítimas del gran Dios Yp, enviados para asesinar a los viajeros y mostrar la majestuosidad del Dios:

“Then she saw the sea monster.

...Alyx had seen the bulbous face and coarse whiskers of the creature in a drawing hanging in the Silver Eel on the waterfront of Ourdh (the original —

stuffed — had been stolen in some prehistoric time, according to the proprietor), and she had shuddered. She had thought, Perhaps it is just an animal, but even so it was not pleasant. Now in the moonlight that turned the ocean to a ball of silver waters in the midst of which bobbed the tiny ship, very very far from anyone or anything, she saw the surface part in a rain of sparkling drops and the huge, wicked, twisted face of the creature, so like and unlike a man's, rise like a shadowy demon from the dark, bright water. It held its baby to its breast, a nauseating parody of human-kind.” (1983: 16-17)

El destino del monstruo es previsible. El narrador relata, a continuación, una de las hazañas de Alyx en donde se enfrenta y da muerte al monstruo. No es casualidad que Joanna Russ se sirva de seres fantásticos o mitológicos para criticar ardientemente la figura y el papel de la mujer, como en este caso Alyx, quien asesinando al “monstruo madre”, y en tono despectivo dice, “It was an animal,” said Alyx with finality, “that’s all” (1983: 18).

En *Picnic on Paradise* (1968), Alyx es contratada de nuevo para llevar a cabo una misión, que no es otra que la de conducir heroicamente a un grupo de personas a una base neutral para ponerlos a salvo de una guerra comercial, en la que se pretende convertir ese *paradise* en un resort turístico. Encontramos el elemento espacio abierto como punto de inflexión al relato anterior, en cuanto a la relación *proxémica* de los personajes, quienes están en conexión con la naturaleza y en relación directa con el cosmos, y además luchan por preservar la maravilla de las dificultades atmosféricas y de la magnanimidad y asombro ante lo natural.

La expedición de la que Alyx es responsable se compone de un grupo de ocho personas cuyo comportamiento es ajeno a la situación real que están viviendo. Se comportan como si de una excursión recreativa se tratara, parándose a tomar fotos y entreteniéndose en conversaciones banales. Sin embargo, se encuentran “in the middle of a commercial war” (Russ 1977: 75) y van sufriendo accidentes que les lleva a muchos de ellos a no llegar a su destino. En esta narración Russ nos presenta a la heroína como el único personaje con cierto sentido común, lo que aprovecha para superponer a la mujer

ante el hombre, una mujer - hombre, cuya identidad se transmite de forma masculina. Por otro lado, apreciamos la crítica hacia una sociedad compuesta por ciudadanos indiferentes y sin ninguna curiosidad por aprender, ni descubrir. Unos compañeros de viaje que ni siquiera muestran interés por saber quién es Alyx o de dónde viene. La crítica social nos muestra una sociedad egoísta que solo sabe hablar de sí misma y de sus banalidades, centrándose en los “cotilleos” sin imaginación, “All they did was talk about themselves” (1968: 89).

En la mayoría de las obras de ficción y/o ciencias ficción la mujer es la heroína, el guerrero, el elemento fuerte, e incluso agresivo que lucha por y para los demás, como la madre protectora de su familia. Sin embargo, la heroína está conectada a dos aspectos que destruyen al hombre, y que la mujer, o Bitch (en referencia al Manifiesto BITCH), como así la llama, es la encargada de acabar con él. Nos referimos al éxito y a la sexualidad:

“For the heroine, the conflict between success and sexuality is itself the issue, and the duality is absolute. The woman who becomes hard and unfeminine, who competes with men, finally becomes—have we seen this figure before?—a Bitch. Again.” (Russ 1995: 84)

Hablamos de la heroína que describe Joanna Russ en su obra de ensayo crítico de manera muy ingeniosa, y que también protagoniza sus obras de CF, como *Picnic on Paradise* (1968), que al igual que hemos visto en “Bluestocking”, Alyx es “soft-spoken, dark-haired, small-boned woman [...], like a kind of dwarf or miniature” (Russ 1968: 71). Heorínas, que, como Kit, recorren parajes de nieve y frío, como el espacio natural *Paradise*:

“It’s glaciers and mountains and coral reefs; it’s rainbows of inedible fish in continental slopes; it’s deserts, cacti, waterfalls going nowhere, rivers that end in lakes of mud and skies –and sunsets- and that’s all it is. That’s all.” (Russ 1968: 75)

El encargo de Alyx en *Picnic on Paradise* consiste en poner a salvo de una guerra comercial a la expedición porque el paraíso está en juego y puede llegar a convertirse en un resort turístico. Aunque para ellos se trata de un “picnic day”, se encuentran, “in the middle of a commercial war” (Russ 1985: 75).

Al igual que en *Kittatiny: A Tale of Magic* y en *The Female Man*, en *Picnic on Paradise* Russ nos conduce a través de un relato de aventuras en donde Alyx, atraviesa espacios hostiles. Es contradictorio y sorprendente cómo una historia de ciencia ficción funde rasgos tan distintos como son el mundo clásico, las naves espaciales, trajes futuristas “aislantes” preparados para el frío polar, y personajes muy variopintos, todo en un mundo llamado Paradise. En clave de humor, y a través de diversas aventuras fantásticas, la heroína trata de proteger a este grupo tan variado de niños grandes que reclaman llevar a cabo las actividades lúdicas usuales de un día de picnic: hacer fotos, pasear, descansar y parar a comer los alimentos que llevan en sus mochilas y disfrutar de ella sin recapacitar en racionar la comida.

¿Está *Alicia en el País de las Maravillas* presente en las obras de Russ? Es un relato de aventuras, Alyx / Alice, viaja por un mundo fantástico; los personajes son el doble de tamaño de ella. El viaje peligroso es el que tiene que realizar en el mismo grupo, a través de una sociedad compuesta de hombres y mujeres mediatizados por su forma de vida, en el que *Paradise* aún con condiciones más adversas es un camino de rosas. Su misma idiotez los va matando.

Dentro de ser un relato fantástico de aventuras Joanna vuelve a mostrar en clave de humor aspectos de la literatura feminista, en donde la fortaleza de la mujer es superior a la del hombre: la mujer heroína, que vuelve a tomar una identidad masculina cuya fuerza física e intelectual supera a la del hombre, aun manteniendo las características propias de la mujer como ser más pequeño: mujer fuerte, guerrera, inteligente. Joanna

propone una relación de superioridad entre la mujer y el hombre, Alyx y Gunnar, y con diferentes personajes masculinos. Pero es con Gunnar, con quien lucha y a quien vence fácilmente a pesar de su envergadura y de su condición masculina (1968: 83), como el león de la manada que lucha con otro león que, al vencer, impone su autoridad para convertirse en el líder del grupo. Gunnar cae ante la fortaleza de Alyx y la admira por ello. Sin embargo, a Alyx no le gusta este sentir hacia ella y rechaza tal actitud, “Gunnar, however, plainly admired her and made her furious” (1968: 84). Entre Alyx y Gunnar, se establece una relación mujer y hombre, como de sometimiento y nobleza, amo y perro fiel, en donde los roles de la mujer y el hombre quedan bien señalados por la autora. El hombre se convierte en el ayudante de confianza, consejero y casi amigo, “Gunnar had the professional smile on his face. My dog, she thought” (Russ 1968: 98).

A través de este grupo diverso Russ nos muestra cómo es la sociedad, cuál es muchas veces su función y cómo trata y reacciona el ser humano con el prójimo y ante las dificultades.

Joanna crea a Alyx, una heroína de ficción capaz de criticar a una sociedad compuesta por ciudadanos planos sin intereses, sin ninguna curiosidad por aprender, ni descubrir, representada por una expedición compuesta, como queda dicho, por ocho personajes: Gunnar, Machine, Raydos (“a flat-color man”), Maudey (la mujer mayor, de cejas azules), Iris (la mujer joven, bastante típica y estable), Gavrily (*conamon*, vocablo inventado que la autora define como influencia), las dos monjas “nuns” y Alyx, quien se sorprende ante un grupo tan extraño de personas que critica en diferentes ocasiones.

“All they did was talk about themselves” (Russ 1968: 89). Cada personaje habla de sí mismo. Maudey se ha operado la cara y el pecho. Iris se escapó de casa a los quince años y se unió a un Youth Core.

En relación con el ecofeminismo, Russ diseña el espacio natural que denomina *Paradise* como un conjunto de parajes compuestos de colinas, nieve, rocas, parajes muy dispares, que recuerda al mundo onírico del viaje de Kit, protagonista de *Kittatiny: A Tale of Magic*, cuento fantástico que también tiene como hilo central el viaje.

La lucha, tanto social como económica, aparece a modo de punto de flexión de la historia, se produce una lucha con “vehículos voladores” y los matan para poder coger comida en el primer destino fallido, la Base B, una base neutral donde acababa la expedición y quedaba a salvo el grupo. Pero el viaje tiene que seguir.

La heroína de Russ es diferente y adaptable, pero siempre inteligente, capaz y dominadora en los retos propuestos por la autora. Más allá de una heroína definida por su físico, la heroína que diseña Russ es superior intelectualmente, decidida en actitud y perdurable en la relación espacio/tiempo.

En este análisis que abarca los elementos que domina su obra, y que dan soporte al eje del estudio, concluiremos el presente capítulo describiendo a Joanna Russ como protagonista y héroe de las historias de fantasía y de ciencia ficción. Una narrativa cuyas características como escritora de crítica literaria y novela de ficción, dan cuenta del fortalecimiento y la impotencia así como de la agresión y sobre todo, originalidad de sus escritos por el protagonismo de sus heroínas para representar mitos femeninos.

El cuerpo literario de Joanna Russ destaca por diversas cualidades, de las que destacar un pronunciado sentido de sobrevivencia, comunidad, violencia, sexualidad, opresión tanto interna como externa, y la necesidad de dibujar otras civilizaciones, y ensalzamiento de la naturaleza.

La narrativa de Joanna Russ influenciada por la literatura post-modernista invade sus obras, y *The Female Man* (1975) es un justo ejemplo. En él, Russ teje un argumento intrincado y cambiante combinando realidad y ficción, y construyendo una narrativa

fraccionada con un comienzo y un final desconcertantes y confusos que dificulta su comprensión hasta muy avanzada la lectura.

Las últimas líneas de la novela *The Female Man*, o “little book”, como Russ lo llama dentro de la novela, se convierten en una apología extraordinaria de la situación feminista contemporánea de Russ, y de una futura y previsible situación. Y ofrece su libro para que sirva como una herramienta en un proceso de cambio. Russ demuestra que el significado de este “little book” no debería medirse por su atemporalidad, sino por su grado de compromiso con los problemas del momento de su producción. Russ termina dedicando a su libro estas palabras:

“Go little book, trot through Texas and Vermont and Alaska and Maryland and Washington and Florida and Canada and England and France; bob a curtesy at the shrines of Friedan, Millet, Greer, Firestone and all the rest;.. recite to all who will listen; stay hopeful and wise.” (1985: 213)

Y de manera inevitable, Russ reconoce que el texto se quedará obsoleto por lo que le dedica unas palabras de ánimo afirmando que, aunque pase a ser historia habrá formado parte de un proceso de cambio, y deberá continuar y perseguir una ideología de activismo para y por la mujer:

“Do not get glum when you are no longer understood, little book. Do not curse your fate. Do not reach up from readers’ laps and punch the readers’ noses. Rejoice, little book! For on that day, we will be free” (1978: 214)

Con este análisis de la obra de Joanna Russ, destacamos que su universo literario recorre aspectos que mucho tienen que ver con el feminismo radical y de CF. Sin embargo, descubrimos que los ejes fundamentales de nuestra investigación nos han permitido indagar en una Joanna Russ renovada. Estos ejes nos han ayudado a destapar otra identidad oculta y unos códigos diferentes basados en la creación de mitos como

Kittatiny, en representación de toda una diversa comunidad de mujeres, encubiertas en espacios adaptados a su dimensión femenina cultural, social y personal.

El siguiente Capítulo V lo dedicaremos a presentar las recapitulaciones y reflexiones finales para terminar con las conclusiones de la presente tesis doctoral, y dando respuesta a las preguntas de investigación formuladas en el Capítulo I.

CAPÍTULO V: RECAPITULACIÓN Y REFLEXIONES FINALES

5.1 CONCLUSIONES.....	315
-----------------------	-----

5.1 CONCLUSIONES

Al iniciar el presente estudio nos planteamos dos objetivos claros. Por un lado, identificar a Joanna Russ como autora de espacios de incertidumbre y confinamiento de la mujer, y por otro, interpretar los conceptos de identidad, tradición y familia en la autora. Indirectamente, entre estos dos objetivos se encuentra la ambición de dar a conocer la obra literaria de la escritora norteamericana Joanna Russ en el ámbito académico español.

De estos objetivos partía la hipótesis de nuestra investigación, a saber, si el radicalismo feminista y la honda tradición judía de Joanna Russ son los causantes de la creación de espacios de confinamiento por y para la mujer en su obra literaria. Podemos afirmar y confirmar que la hipótesis se cumple. Es decir, que la construcción de espacios adaptados para la mujer se forjó inicialmente como consecuencia de la influencia de las corrientes feministas radicales, y que, todo ello, unido a la tradición judía arraigada en su familia como emigrantes a Estados Unidos, añade incertidumbre al concepto de espacio.

La ratificación de esta hipótesis proviene, en primer lugar, del estudio pormenorizado y de la revisión de la vida y obra de la autora, analizando la muestra epistemológica y profundizando en el corpus literario enfocado y dirigido a descubrir la dimensión y las limitaciones de la mujer que retrata la autora en sus obras y que Russ convierte en heroína y protagonista de su propio espacio. Y, en segundo lugar, de la respuesta a las preguntas de investigación que nos planteamos al inicio del presente estudio y que pasamos a analizar a modo de conclusión y verificación de nuestra hipótesis.

Con la primera pregunta de investigación nos cuestionamos (1) si Russ está influenciada por la corriente feminista de los años setenta en la concepción literaria y el diseño de los espacios de su obra. Nuestro estudio nos lleva a responder afirmativamente

a esta cuestión. La obra literaria de Joanna Russ es fruto de las diferentes olas de feminismo. Especialmente del momento vivido en los años setenta, como estudiamos en el Capítulo II. Este momento corresponde a la etapa más fructífera de Joanna Russ, convirtiéndose incluso en una de las voces más relevantes por los pensamientos feministas más radicales de su época. Como testigo de la contracultura, la nueva sexualidad, los derechos de la mujer, la lucha contra la forma tradicional de autoridad social y familiar, el hecho de la procreación como sistema de identidad, así como la visión extrema sobre patriarcado y la educación de la mujer en igualdad, son claves en su obra.

El radicalismo de sus narraciones y del comportamiento de sus personajes como reflejo del momento sobrepasa los límites sociales y familiares, lo que Russ refleja proponiendo su teoría crítica *rescuing the female child*, teoría crítica que hemos analizando en los Capítulos III y IV, y que tiene su reflejo en personajes como Zubeydeh, Edarra, Jeannine, Kit o la protagonista adolescente anónima de su relato “The Second Inquisition”. Las obras de CF de la autora, cargadas de elementos como viajes interestelares, naufragios, expediciones, luchas, violencia y nuevos mundos inexplorados conducen a lugares desconocidos que revelan o proporcionan, a la vez, la huida y el “rescate” de la mujer. Mediante esta teoría, basada en el feminismo más radical, descubrimos cómo las protagonistas de sus obras son liberadas de los límites patriarcales y viven en otros espacios o *ginecotopías* exclusivos para la mujer. Espacios que albergan comunidades de mujeres y que suponen un reconocimiento a la lucha social, política, familiar y personal de la mujer radical en los Estados Unidos.

En segundo lugar, nos cuestionamos (2) si los espacios utópicos que crea Joanna Russ representan espacios de incertidumbre dentro del género de ciencia ficción. Joanna Russ es sin duda una creadora de espacios. Uno de sus logros es proporcionar a la mujer un espacio, y definirla en su espacio. Russ no se conforma con un espacio real,

localizable, notorio, reconocible y triste, sino que desarrolla, estimula y hace crecer un espacio que ofrezca todo lo contrario a la imagen que se ve en el día a día, que la mujer siente en el día a día y donde radicalmente se vea con virulencia lo que la mujer ansía. Los espacios creados por Russ son espacios donde las protagonistas, a pesar de lo que afirma Albinsky (1988), no se alejan de ninguna *eutopía* viviendo aisladas en *distopías*. Esos espacios no pertenecientes a la realidad se encuentran disponibles en el ámbito de la ciencia ficción, género que hemos estudiado como eje fundamental en el Capítulo III. El efecto de la ambigüedad característico en Russ juega con el lector sobre la dicotomía espacio utópico/espacio distópico. Las mujeres que aterrizan, naufragan, viven, se trasladan, investigan, luchan, matan, perecen o simplemente transitan por estos mundos comparten vivencias llenas de incertidumbre y, en cierto sentido, de destrucción. Estos espacios creados por Russ, como *Whileaway*, eliminan en su mayoría al hombre y se recrea en una mujer decidida en un espacio del que desconoce su sostenibilidad, seguridad y viabilidad. Estas mujeres son las adolescentes Kittatiny e Irene Waskievic (Irene Adler); la agente transtemporal Alyx; la ama de casa Freda; o Janet, Jeannine o Joanna y Jael, y las demás protagonistas “anónimas” que la escritora identifica con toda una comunidad heterogénea que definen el espacio de la mujer formando parte de su universo literario, estudiado en el Capítulo IV. Estas mujeres de ficción reflejan las aspiraciones, vivencias, errores y desilusiones producidas en situaciones procelosas, provocadas principalmente por el papel que éstas juegan en la familia y en la sociedad.

Como también hemos destacado en nuestro estudio, Joanna Russ proyecta su crítica más afilada contra la hipocresía y los convencionalismos sociales creados en las sociedades patriarcales, reinventando comunidades de mujeres a quienes dar voz lejos de esas sociedades opresoras para ellas. Russ reinventa comunidades femeninas utópicas como *Whileaway* a la vez que comunidades distorsionadas, o *distopías* donde dar cabida

a los anhelos feministas más extremos imponiendo su superioridad femenina ante la brutalidad masculina, haciendo del poder de decisión para que la mujer elija y sea dueña de sus vivencias, su sexualidad, su profesión, su familia, su identidad e incluso la propia decisión de procrear.

En tercer lugar, para analizar a la protagonista de estos espacios, o *ginecotopías*, nos cuestionábamos si (3) es un rasgo general de autoras, pero muy especialmente de Joanna Russ, el hecho de ocultarse detrás de la identidad de sus personajes.

Podemos afirmar que el encubrimiento es uno de los pilares que dan sentido a nuestro estudio sobre la creación de espacios limitadores y de incertidumbres, como hemos estudiado en los Capítulos III y IV. Distinguimos, por un lado, que la negación de la autoridad de la escritora y consecuentemente la “agencia” de la mujer creadora de arte queda eclipsada y enmascarada, y por otro como Russ, en especial, crea ginecotopías, o espacios donde manifestar su identidad desfragmentada. La misma Joanna Russ critica incisivamente el aspecto de la autoría, llegando incluso a aludir que “la obra no se ha hecho a sí misma”. Así es como Russ reivindica una ruptura del ocultamiento de la mujer explotando los elementos que más la enajenan y que son el ocultamiento de la autoría y la apropiación de autoridad indebida, como analizamos en su obra *How To Suppress Women's Writing* en el Capítulo III.

En este ensayo destacamos cómo Russ rememora ejemplos de mujeres en diferentes representaciones artísticas, en donde por el simple hecho de ser mujer, su autoría o bien, no es revelada y re-atribuida, o bien, simplemente vilipendiada. Ante esta situación, la mujer queda encubierta, y en un segundo plano, lo que le ha podido generar sus propios miedos y vulnerabilidades. Por otro lado, la tendencia masculina “falocentrista” que Russ reprende, impulsa a la autora a representar una mujer que debe inventar y buscar su espacio. Es una identidad oculta, perdida o apropiada. Este es el corazón de la teoría

crítica y literaria de la autora estudiada al detalle en los Capítulos III y IV. Esta crítica no es una mera discusión de ideas y contenidos, sino que tiene una marcada representación práctica en la ficción de Joanna Russ.

En cuarto lugar, nos cuestionamos si (4) Russ se oculta detrás de sus protagonistas para disfrazar su propia autoría. Podemos confirmar que la ocultación se refleja con mayor relevancia cuando la autora se oculta detrás de sus personajes, demostrando un *disguise* u ocultamiento constante y mostrándose a través de espejos, criaturas distintas, *aliens* o *cyborgs*. Estos personajes no solo están muy presentes en el género de CF feminista, sino también en el de fantasía como estudiamos en los Capítulos III y IV.

Estos seres, en ocasiones humanos o no humanos y “dotados de sentidos”, proceden normalmente del espacio exterior, aunque pueden venir de otras dimensiones o de regiones exóticas de la tierra. En las obras de Russ, tanto de CF como de fantasía, hemos descubierto mujeres masculinizadas como Janet, *cyborgs* como Jael u otras mujeres que transforma en heroínas como Alyx, Irene Addler, Freda o Kittatiny. Todas estas mujeres enmascaran una heroína, como Kit, quien Russ rescata y aleja de la familia para vivir la pubertad fuera de los límites patriarcales y vivir su propia aventura de “fantasía”. De esta manera, enfrentándose con personajes imaginarios, seres fantásticos o mitológicos, “bellas durmientes”, vampiros, y seres inanimados que hablan, faunos, dragones o lobos, Kit se enfrenta a sus propias dificultades e inseguridades. Toda una simbología de espacios de inseguridades, dificultades y flaquezas.

Russ no solo oculta a cualquier mujer detrás de sus personajes, sino también a sí misma. Reinventando relatos, Russ cuenta historias de mujeres. Son escritoras, artistas, amas de casa, profesoras, razas diferentes, condición social o laboral. Russ representa a todas ellas ocultándose, desfragmentado su propia identidad y siendo protagonista, narradora, autora y varios personajes a la vez desmontando en términos postmodernistas

la identidad y creando un sinfín de miradas complejas, ambiguas y simbólicas detrás de las cuales el mapa configurado o resultante es la voz reivindicativa y oculta de Russ. *The Female Man*, por ejemplo, es una colmena diversa de mujeres, con sus propias fortalezas, inquietudes, deseos y anhelos. Es Joanna Russ, autora-protagonista-narradora y una *woman community* que la autora crea a partir del concepto de “otherness”.

A partir de esta desfragmentación de identidad descubrimos que Russ se refugia en la teoría del desdoblamiento, *doppelgänger*, del doble fantasmagórico, reinventando a su vez otro yo para las heroínas de sus relatos. Como analizamos en el Capítulo IV, el desdoblamiento o dualidad lo sufren las heroínas de sus narraciones *We Who Are About To*, “The Little Dirty Girl” y *Kittatiny: A Tale of Magic*. Aspecto éste especialmente relevante para esta investigación por su extremada importancia entre los escritores judeo-americanos, como, por ejemplo, Bernard Malamud.

Nos planteamos en quinto lugar si (5) la creación de espacios de confinamiento implica la eliminación de otros espacios. Al analizar los espacios que reinventa Russ para las heroínas de sus obras, podemos afirmar que Russ describe espacios “cerrados”. Por un lado, su propio espacio interior y, por otro, espacios físicos. Espacios donde Russ recluye a sus protagonistas. Son espacios clausurados donde la sexualidad es cohibida, recriminada y prohibida, y donde la forma de pensar, actuar y/o hablar de sus heroínas no son tomadas en consideración.

En su universo literario, Russ utiliza símbolos de espacio cerrado, como, por ejemplo, cuevas o refugios o casas aisladas que, irremediamente apuntan a confinamiento sin resolver y permanente que remite a la ulterior destrucción de todos los personajes y, en particular, de la propia protagonista. Es el espacio cerrado del hogar de Freda, o el “espacio interno cavernoso” de la protagonista atormentada de *We Who Are About*, la habitación de la narradora-protagonista de “The Little Dirty Girl”, la casa de

“The Second Inquisition” o Ka’abah, la cueva de *The Two of Us*. Este confinamiento y destrucción convierte a la monotonía en enfermedad y diosa de las narraciones de Joanna Russ. Este confinamiento y destrucción acaba con la rutinaria y apática vida monótona de los cónyuges y, más lamentablemente, con la vida interior de la mujer atormentada a través de estrategias creativas como hacer desaparecer la casa o desarrollar la simbiosis de la cueva con el espacio interior de la protagonista. Espacios estos, que llevan a la destrucción. Sin embargo, que estos espacios tengan sentido debe ser en función de otro tipo de espacios, espacios de renovación de recreación o de renacimiento. Momento en el cual entra en escena el poder de la naturaleza en este sentido como espacio abierto de renovación. De ahí que, para las heroínas de Russ, a pesar de que los espacios abiertos conlleven una vida de incertidumbre, inseguridad, inestabilidad, aventuras o equivocaciones éstos significan búsqueda, grandiosidad, amplitud y, sobre todo, simbolizan la libertad de elegir y el poder de equivocarse. Por tanto, no son sólo los espacios cerrados aquellos que dominan las páginas de ficción de Joanna Russ.

En sexto lugar, nos cuestionábamos esa vinculación de la mujer con el entorno natural analizando (6) las proyecciones del *ecofeminismo* dentro de los relatos de fantasía y CF de la autora. Y descubrimos cómo la admiración o el sentimiento de maravilla, *sensawunda* estudiado en el Capítulo III permite a Russ construir espacios abiertos para la mujer, y, por tanto, llevados por el interés que ésta dedica al tratamiento de la naturaleza, y su significado para las protagonistas descubrimos que el *ecoespacio* y la proyección natural de la vida de las protagonistas ensalza la femineidad.

A lo largo del viaje que emprende Kit, la protagonista preadolescente del relato de fantasía, sin un destino fijo, establece una relación estrecha con el entorno natural donde no tiene ataduras ni límites psicológicos y/o físicos. Un mundo natural sin que las normas sociales o emocionales sean un condicionante. En *Kittatiny*, Russ diseña un escenario

donde la sexualidad no tiene vínculos con la procreación y Kit vive la pubertad lejos de los límites del patriarcado y sólo encuentra los obstáculos propios del entorno natural, lejos de las limitaciones sociales impuestas por el hombre.

Como respuesta a la pregunta de investigación si (7) Joanna Russ es creadora de mitos moderna, debemos tener en cuenta, en primer lugar, que Russ reclama, crea y desarrolla un nuevo mito femenino extremo, radical, postmoderno, simbólico y realmente reivindicativo. Un mito que refleja y es modelo de constructos sociales y culturales creados para la mujer. En *Kittatiny: A Tale of Magic* Russ construye ese mito que contribuye a la imagen radical feminista de la mujer de los años setenta basándose en la inexistencia de un mito que sirva a la mujer y en que toda la cultura existente todos los mitos son masculinos. Russ critica con dureza que las heroínas nunca representan mitos femeninos, y como ella misma dice: “Culture is male. Our literary myths are for heroes, not heroines” (Russ 1995: 80). Este nuevo mito es capaz de decidir su identidad, su huida, su camino y sus fórmulas de superación. Es capaz de asumir su riesgo y morar en un espacio de incertidumbres. Este nuevo mito está en continuo proceso de construcción de identidad y su crecimiento físico, psicológico y narrativo, así como su madurez y solidez le hacen capaz de romper, deshacerse y superar ataduras personales, familiares, sociales, políticas y culturales. Este nuevo mito representa una comunidad de mujeres y actúa y vive con gran dosis de feminismo enmascarado en un relato de fantasía. Este mito se ve reflejado en su propio espejo e interpreta y asume su condición sexual como reivindicación de su diferencia y de su rechazo a lo establecido y a los tabúes y a los complejos tradicionales y preestablecidos.

Otro de los pilares que han conducido la presente investigación es la ascendencia judía de la autora, lo que nos hace cuestionar si (8) se puede considerar a Joanna Russ escritora judía de tercera generación. En este sentido, podemos concluir, después de nuestro

estudio de los datos revelados en las cartas personales de la escritora, por un lado, y un profundo análisis de la obra de ficción que, en efecto, Joanna Russ es escritora judía de tercera generación. Una afirmación y unas implicaciones únicas que dotan a esta investigación de una interpretación de Russ aún sin explorar. Durante la presente investigación, hemos aportado, localizado e interpretado elementos temáticos, costumbres, referencias a la tradición y a la identidad judía, nombres, componentes culturales, referencias bíblicas, símbolos judíos, entre otros, que han sido estudiados en distintos contextos, desde el biográfico hasta en una aventura espacial de CF. Estos aspectos dejan un legado más allá del feminismo radical y de la ciencia ficción con los que Joanna Russ está estrechamente vinculada, que esta tesis defiende y que forma parte de la innovación y mensaje de la misma.

Su identidad de escritora judía de tercera generación también forma parte del propio espacio de confinamiento de Joanna Russ. La correspondencia obtenida y consultada ha proporcionado un rico material a todos los niveles, descubriendo la intensidad y relevancia de los vínculos más estrechos de la autora. No hay constancia de hermanos u otros familiares, más que la mención de miembros adultos de la familia materna. Esta situación unida a la actitud de despreocupación del padre y a la débil relación con su madre, que se refleja en la correspondencia, queda patente en sus obras de forma clara. Por otro lado, descubrimos que la identidad judía planteada en nuestra hipótesis inicial se muestra tanto en la temática, alusiones religiosas y culturales o descripciones físicas de diversos personajes en varias de sus obras de ciencia ficción.

Además, el mero hecho de construir una biografía ordenada, basada en la correspondencia, las entrevistas y las obras de Russ aporta un reflejo de su identidad, de su procedencia y de su forma de entender la vida. Así como es elemento básico para la concepción del espacio de vulnerabilidad y confinamiento.

Esta tesis apuesta decididamente por la aparición de elementos clave de la cultura judía en las obras de ciencia ficción y de fantasía de Joanna Russ. Además del sufrimiento, el dolor, el dolor por el otro, el concepto de misión y de tierra prometida, el sueño profético que hemos estudiado en el Capítulo IV, esta investigación está en la línea de los estudios de Miriam Jaffe-Foger, entre otros, donde el análisis de las enfermedades, el culto a lo sano, la tenencia e ingesta de medicamentos, así como drogas paliativas y somníferos forman parte de la identidad judía dentro del universo literario de ficción. No solo aparecen las enfermedades y el sufrimiento físico en las obras, sino también en la correspondencia con sus seres queridos estudiados en el Capítulo III. Este dato nos da pie a relacionar a la autora con el constante sufrimiento de los personajes en sus obras y su empeño por compartirlo, y de ahí interpretar su preocupación por una identidad judía oculta detrás de sus obras.

Por otro lado, el dolor físico y el sufrimiento psicológico provocado por el estado depresivo que la misma Joanna Russ reconoce, le lleva a reinventar un espacio en el que refugiarse interiormente. Además, la enfermedad de la madre que separó a ambas cuando Russ era solo una niña, queda reflejado también en su obra de manera especial en el relato “The Little Dirty Girl” (1982).

Otros aspectos relacionados con la personalidad de la autora como su fuerte temperamento y su capacidad intelectual, quedan igualmente manifestados en sus obras usando el estilo más radical y de enojo.

El distanciamiento de su madre y el respeto y frialdad hacia su padre se materializan en su producción literaria. Temas como el patriarcado y el matriarcado, las enfermedades, el dolor, el sufrimiento y la dependencia de los medicamentos forman parte de su identidad judía.

Por otro lado, las manifestaciones feministas y preocupaciones de la identidad de Russ como escritora de tercera generación judía también son compartidos por otras escritoras como Grace Paley o Kathy Acker, dentro de géneros narrativos y estilos diferentes, pero compartiendo inquietudes personales de identidad judía. A pesar de que estas escritoras abordan de forma diferente la temática recurrente en torno la familia y el patriarcado, la perspectiva feminista, la mujer en la sociedad tradicional, y el “hombre como eje de la familia”, son temas comunes en ellas. Es por ello que, el papel que juega la mujer en la familia dentro de la tradición judía, sea tan importante.

Para concluir el presente estudio, consistente en la reconstrucción biográfica mediante el análisis de la correspondencia y el análisis de varias de las obras de Joanna Russ, podemos afirmar que la autora como creadora de espacios para y por la mujer se basa en construir un mito femenino y nuevo alimentado por incertidumbres. Y de forma muy contundente que el radicalismo feminista influyó en su creación. Podemos concluir además que, atendiendo a las muestras encontradas en las obras analizadas, descubrimos influencias sólidas de la identidad judía de sus antepasados. Con este dato innovador, dejaremos abierta una nueva línea de análisis e investigación para que Joanna Russ, autora de *The Female Man* deje de ser la autora feminista radical de ciencia ficción, para profundizar en su análisis desde una perspectiva nueva y reinterpretar la colección de sus obras como escritora judía tercera generación.

CAPÍTULO VI: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Fuentes primarias:

Russ, Joanna. Correspondence. Division of Special Collections and University Archives (SCUA), University of Oregon. Impreso.

Russ, Joanna. *Picnic on Paradise*. New York: Ace, 1968; London, Macdonald, 1969. Impreso.

---. "A Boy and his Dog: The Final Solution". *To Write Like a Woman*, 1995. 65-76. Impreso.

---. *And Chaos Died*. New York: Ace, 1970. Impreso.

---. *Extra (Ordinary) People*. London: The Women's Press Limited, 1985. Impreso.

---. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983. Impreso.

---. *Kittatinny: A Tale of Magic*. New York: Daughters, 1978. Impreso.

---. "Life in a Furniture Store". *The Hidden Side of the Moon*. Great Britain: The Woman's Press Limited, 1989. 162-174. Impreso.

---. *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays*. Trumansburg. New York: The Crossing Press, 1985. Impreso.

---. "Nor Custom Stale". *The Hidden Side of Moon*. Great Britain: The Woman's Press Limited, 1989. 124-137. Impreso.

---. *On Strike Against God*. London: Women's Press Limited, 1987. Impreso.

---. "Sword Blades and Poppy Seed". *The Hidden Side of Moon*. Great Britain: The Woman's Press Limited, 1989. 23-28. Impreso.

---. *The Female Man*. London: The Woman's Press Limited, 1985. Impreso.

---. *The Adventures of Alyx*. London: The Women's Press Limited, 1985. Impreso.

- . "The Little Dirty Girl". *The Hidden Side of Moon*. London: The Woman's Press Limited, 1989. 1-22. Impreso.
- . "The Autobiography of My Mother". *The Hidden Side of Moon*. London: The Woman's Press Limited, 1989. 206-217. Impreso.
- . *The Two of Them*. New York: Berkley Books, 1978. Impreso.
- . *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. Impreso.
- . *We Who Are About to*. New York: Dell Publishing, 1977. Impreso.
- . "When It Changed". *The Zanzibar Cat*. New York: A Baen Book, 1984. Impreso.
- . *What Are We Fighting For?: Sex, Race, Class, and the Future of Feminism*. New York: St. Martin's Press, 1998. Impreso.

Fuentes secundarias:

- Acker, Kathy. "The Killers". *Biting the Error: Writers Explore Narrative*. Eds. Mary Burger et al. Canada: Coach House Books, 2000. 14-18.
- Aarons, Victoria. "Every window is a mother's mouth: Grace Paley's Postmodern Voice". *Critical Essays on American Postmodernism*. Ed. Stanley Trachtenberg. New York: G. K. Hall & Co, 1995. 201-214. Impreso.
- . *Bernard Malamud: A Centennial Tribute*. Michigan: Wayne State University Press, 2016.
- Albinski, Nan Bowman. "When It Changed". In *Women's Utopias in British and American Fiction*. New York: Routledge, 1988. 159-185. Impreso.

Apocalipsis Capítulo 21. Kadosh Israelita Mesianica. 3 mar. 2017

<<https://www.bibliatodo.com/la-biblia/kadosh-israelita-mesianica/apocalipsis-21>>

Arriaga Flórez, Mercedes. *Mujeres, Espacio y Poder*. Sevilla: Arcibel Editores, 2007.

Atwood, Margaret Eleanor. *The Handmaid's Tale*. London: Virago Press Limited, 1987.

---. "Everybody is Happy Now". *The Guardian*, 2007. 13 marzo 2017:

<<https://www.theguardian.com/books/2007/nov/17/classics.margaretatwood>>

Barceló, Elia. "Reflexiones acerca de la Elección del Narrador". *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura fantástica*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural XATAFI. Universidad Carlos III, 2009.

Barr, Marleen S. "Ms. Sammler's Planet: Margaret Atwood, Saul Bellow, and Joanna Russ Rescue the Female Child's Story" en *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1993.

Bellamy, Joe David. *Superfiction or The American Short Story Transformed*.

Anthology. New York: Vintage Books, 1975.

Bobes, María Carmen. *El Espacio literario en "La Regenta"*. Alicante: Biblioteca vi Miguel de Cervantes, 2010. 17 mar. 2016.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-literario-en-la-regenta/html/966bd558-b13e-4b98-a3de-bdff0a50e0ca_2.html>

Booker, M. Keith, *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature*. London: Rowman & Littlefield, 2015. Impreso.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.

Cañadas, Emilio. "Alice in Wonderland Proposition," or, Childhood in Saul Bellow's "By the Saint Lawrence" and Zetland: By a Character Witness" en *Partial*

- Answers: Journal of Literature and The History of Ideas*. Volúmen 14. Number 1. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2016. 115-125. Impreso.
- Cortiel, Jeanne. *Demand My Writing: Joanna Russ/Feminism/Science Fiction*. Science Fiction Texts and Studies. Liverpool, England: Liverpool UP, 1999.
- Davin, Eric Leif. *Partners in Wonder: Women and the Birth of Science Fiction, 1926-1965*. Maryland: Lexington Books, 2005.
- Dawn, H. Currie, Deirdre M. Kelly & Pomerantz, Shauna. *Girl Power: Girls Reinventing Girlhood*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2009.
- Delany, Samuel R. "Orders of Chaos: The Science Fiction of Joanna Russ." *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*. Ed. Jane B. Weedman. Lubbock: Texas Tech P., 1985. 95-123.
- Delany, Samuel. "Introduction." Joanna Russ. *We Who Are About To*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005. v-xv. Impreso.
- Delaney, Samuel & Joanna Russ. "A Dialogue: Samuel Delaney and Joanna Russ on Science Fiction." en *Callaloo* 22, 1984. 27-35.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1953. Impreso.
- Freedman, Estelle, B. *The Essential Feminist Reader*. The Modern Library, 2007. Impreso.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1963.
- Grant, Nicole. "Challenging Sexism at City Light: The Electrical Trades Trainee Program". Seattle Civil Rights & Labor History Project, Winter 2006. 12 sep. 2016 <<http://depts.washington.edu/civilr/citylight.htm>>
- Gavin, Lettie. *American Women in World War I: The Also Served*. University Press of Colorado, 1997. 20 oct. 2016 <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wrrgk>>

- Guy-Sheftall, Beverly. "Response from a 'Second Waver' to Kimberly Springer's 'Third Wave Black Feminism?'" *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27, número 4, 2002. 1091-1094.
- Ghillebaert, Françoise. *Disguise in George Sand's Novels (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures)*. Eds. Tamara Alvarez-Detrell y Michael G. Pauson. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2009.
- Gullón, Ricardo. "Espacio y Espacialidad en la Novela". *Colección Ensayos*. Madrid: Fundación Juan March, 1983. 3-12.
- Hall, Steward, T. *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Edition, 1982.
- Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s" en *Socialist Review*, número. 80, 1985. 65-108.
- Hidalgo, Manuel. "La energía de la sonrisa". *El Mundo*. 25 jun. 2016.
<<http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/25/576d85d1e2704ee9728b45f6.html>>
- Haas, Donald. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- Hicks, Heather. "Automating Feminism: The Case of Joanna Russ's The Female Man". *MUSE Journal of Postmodern cultural*. Johns Hopkins University, 1999. 1-32.
Impreso.
- Higonnet, Margaret R. "New Cartographies, An Introduction". *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*. Eds. Margaret R. Higonnet & Joan Templeton. USA: University of Massachusetts Press, 1994. 1-19.
- Howells, Coral Ann. *Margaret Atwood*. New York: St. Martin's Press, Scholarly and Reference Division. Macmillan Education, 1996.
- Jurich, Marilyn. *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998.

- Kessler, Carol F. *Charlotte Perkins Gilman: Her Progress Toward Utopia with Selected Writings*. New York: Syracuse University Press, 1995.
- Kindt, Tom & Müller, Hans-Harald. *The Implied Author. Concept and Controversy*. (Narratología, Volúmen 9). Berlin / New York: de Gruyter, 2006.
- Krolokke, Charlotte & Sorensen, Anne Scott. *Gender Communication. Theories & Analyses. From Silence to Performance*. London: Sage Publications Ltd, 2006.
- Koppelman, Susan. *Between Mothers and Daughters: Stories across a Generation*. United States of America: Feminist Press, 1985.
- Le Guin, Ursula K. *La Mano Izquierda de la Oscuridad*. Traducción de Francisco Abelenda. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1973.
- Lindley, Dennis. *Understanding Uncertainty*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. 2006.
- Liptak, Andrew “The Radical Joanna Russ” en *Kirkus*, 2014. 10 jul. 2016
<<http://www.kirkusreviews.com/features/radical-joanna-russ/>>
- Lindow, Sandra. “Kittens Who Run with Wolves”. Ed. Farah Mendelsohn. *On Joanna Russ*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2009. 131-142.
Impreso.
- Llobet, Lola Esteve de. *Christine de Pizan (1364-1430)*. Biblioteca de Mujeres. Madrid: Ediciones del Orto, 1999.
- López Farjeat, Luis Xavier. “Falsificación y Tragedia”. *Ocho Ensayos sobre Borges*. Compilado por Héctor Zagal Arreguín. Méjico: Publicaciones Cruz O., S.A., 1999. 103-140.
- Love, Barbara J. *Feminists who Changed America, 1963-1975*. Illinois: University of Illinois, 2006.

- Magill, Frank Northern. "Joanna Russ". *Cyclopedia of World Authors II*, Volúmen 4. Michigan: University of Michigan. Salem Press, 1997.
- McCaffery, Larry. *Across the Wounded Galaxies: Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*. Oregon: University of Illinois Press, 1990.
- Mandel, Dena. "Keeping Up with Faith: Grace Paley's Sturdy American Jewess" en *Studies in American Literature. Jewish Women Writers and Women in Jewish Literature*. Ed. Daniel Walden. New York: State University of New York Press, Albany, 1983. 85-98.
- Mandelo, Brit. *How To Suppress Women's Writing*. Mon Dec 13, 2010. 26 en. 2017
 <<http://www.tor.com/2010/12/13/how-to-suppress-womens-writing-by-joanna-russ/>>
- Manning, Jodi. "The Sociology of Hair: Hair Symbolism Among College Students". *Social Sciences Journal*. Volúmen 10, número 1. Art. 11. USA: Western Connecticut University, 2010. 35-48.
- March-Russel, Paul. "Art and Amity: The "Opposed Aesthetic" in Mina Loy and Joanna Russ" en *On Joanna Russ*, Farah Mendlesohn (ed.) Connecticut: Wesleyan University Press, 2009. 168-184.
- Martins, S. Susana. "Revising the Future in The Female Male". *Science Fiction Studies*, 2005. 405-422.
- Mendlesohn, Farah (ed). *On Joanna Russ*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2009.
- Miles, Angela. "Confessions of a Harlequin Reader" en *The Hysterical Male. New Feminist Theory*, Arthur and Marilouise Kroker. London: McMillan, 1991. 93-131.

- Mohr, D. M. *Worlds Apart: Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. North Carolina: McFarland, 2005.
- Morales, Isabel. "Joanna Russ's The Female Man: claiming feminism and sexuality across utopian communities" en *Verbeia*. Año I. número 0. 2015. 235-250. ISSN: 2444-1333.
- Morales, Isabel. "Breaking up borders and spaces of confinements in Joanna Russ's *Kittatiny: A Tale of Magic*", en *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*. Volúmen 3. número 1. University of Toronto. 2016. n.pag. ISSN: 1209-9392
- Moskovich, Isabel & Crespo, Begoña. *Astronomy "playne and simple". The Writing of Science between 1700 and 1900*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Paley, Grace. "A Conversation with My Father". *The Collected Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- Paz Roldán, Edmundo. "La Doble vida de Alice Sheldon/James Tiptree: entre feminismo y ciencia ficción" en *El País*, 2013. 23 agosto 2016
<<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/04/la-doble-vida-de-alice-sheldonjames-tiptree-jr.html>>
- Pier, John. *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. (Narratología, Volúmen 4). Berlin / New York: de Gruyter, 2005.
- Platón. *La República*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Puleo, Alicia H. "Un Ecofeminismo en Defensa de los animales". *El Diario*, 2016. 25 feb. 2017 <http://www.eldiario.es/caballodenietzsche/ecofeminismo-defensa-animales_6_583801651.html>

- Rampton, Martha. *The Four Waves of Feminism*. Pacific University Oregon, 2008. 15 mar. 2016: <<http://www.pacificu.edu/about-us/news-events/four-waves-feminism>>
- Ricoeur, Paul. *Ideología y Utopía*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1986.
- Rivera Garretas, María Milagros. *Textos y Espacios de Mujeres (Europa siglos IV-XV)*. Barcelona: Icara Editorial, 1995.
- Roberts, Adam. *Science Fiction*. New York: Routledge & Francis Group, 2000.
- Robles, Lola. “Las Otras: Feminismo, Teoría Queer y escritoras de Literatura Fantástica” en *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura fantástica*. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Universidad Carlos III, 2009. 319-330.
- Rodero, Jesús. *La Edad de la Incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latino Latinoamérica*. New York: Peter Lang, 2006.
- Segal, Lynne. *Is the Future Female? Troubled thoughts on Contemporary Feminism*. London: Virago, 1987.
- . “False promises. Antipornography Feminism”. *Socialist Register: Real Problems False Solutions*. Volúmen 29, 1993. 99-105. 13 mar. 2016 <<http://www.socialistregister.com/index.php/srv/article/viewFile/5624/2522>>
- Sennet, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: W. W. Norton and Company, 1996.
- Serras, Adelaide. “Dystopian Female Images in More’s Utopia”. *SEDERI*. número 12. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002. 323-330. ISSN: 1135-7789

- Sichel, Berta. "Betty Friedan. La Batalla sin fin de la igualdad de sexos". *Mujeres en Red, El Periódico feminista*, 1983. 30 dic. 2016
<<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article692>.>
- Sierra, Ángela. "Utopías Feministas: las dualidades rotas". *Ecología y Género en Diálogo Interdisciplinar*, Alicia Puleo (ed.). Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2015. 187-203.
- Snodgrass, Mary Elionor. *Encyclopedia of Utopian Literature*. Santa Barbara: ABCCLIO, 1995.
- Seed, David (ed.). *A Companion to Science fiction*. London: Wiley-Blackwell, 2005.
- Siegel, Deborah. *Sisterhood, Interrupted. From Radical Women to Grrls gone wild*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Spencer, Kathleen. "Rescuing the Female Child: The Fiction of Joanna Russ". En *Science Fiction Studies*. Volúmen 17, número 2. Science Fiction by Women. Indiana: DePaw University, 1990. 167-187.
- Sullivan, CW. "High Fantasy". Peter Hunt (ed.) en *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge, 1996. 300–310.
- Teslenko, Tatiana. *Feminist Utopian Novels of the 1970s: Joanna Russ and Dorothy Bryant*. New York: Routledge, 2003.
- The Deathray Interview. Ursula K. Le Guin (Oct. 2007). 7 nov. 2016
<http://www.ursulakleguin.com/Deathray-dr05_interview_leguin.pdf.>
- Thody, Philip. *Twentieth-Century Literature. Critical Issues and Themes*. London: MacMillan Press, 1996.
- Tong, Rosemie. *Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction*. University of North Carolina, Charlotte. Colorado: Westview Press, 2009.

- Vargas Llosa, Mario. "Parábola a la solitaria". *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- Watkins, Gloria. *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. Cambridge: South End Press, 2000.
- Willis, Ellen. "Radical Feminism and Feminist Radicalism" en *Social Text*. Números. 9/10. Duke University Press, 1984. 91-118.
<<http://www.jstor.org/stable/i220048>>
- Wolfe, Gary K. *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. Michigan: Greenwood Press, 1986.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. A Digireads.com Publishing. Ebook, 2011.
- Woolf, Virginia. *Selected Works by Virginia Wolf*. Wordsworth Library collection. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 2007.
- Zaborsky, Dorothy. "Women of Ideas, And What Men Have Done To Them: From Aphra Behn to Adrienne Rich". En *Atlantis: A Women's Studies Journal*. Volúmen 9, número 1. Canada: Mount Saint Vincent University, 1983. 138-140. ISSN: 1715-0698.
- Zipes, Jack. *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North American and England*. New York: Routledge, 2012.

