

Exclusión, poder y género según Daniel Asorey: ¿hacia la dimensión utópica de lo distópico?

Karolina Kumor¹; Katarzyna Moszczyńska-Dürst²

Recibido: 18 de xullo de 2024 / Aceptado: 15 de outubro de 2024

Resumen. En el presente artículo se analiza la novela distópica de Daniel Asorey *As mulleres da fin do mundo* (2018) a la luz de las teorías sobre la exclusión de Hannah Arendt (2004) y Eleni Varikas (2017). Según estas pensadoras, en los márgenes surgen figuras de exclusión, como los parias y disidentes, que no son solo “las escorias del mundo” (Varikas 2017) sino figuras que se afirman en la no pertenencia y no obediencia a los discursos y prácticas dominantes. Como demostraremos, la novela de Asorey resulta particularmente provechosa para encarnar estas figuras y los mecanismos de exclusión que operan sobre ellas. *As mulleres da fin do mundo* se inscribe en la corriente distópica, puesto que cuenta con numerosos elementos constitutivos de este género (mundo degenerado, estructuras tecnocráticas, dictatoriales y negadoras de las libertades humanas individuales, realidades subalternas y reprimidas, etc.). Al mismo tiempo, con su llamada a la rebelión, el texto sueña con una utopía: una (trans)matria sin binarismos ni discriminación de género, clase o raza. En nuestro análisis nos centramos, en particular, en cómo la distopía se emplea para denunciar los mecanismos de exclusión operantes en el sistema capitalista y heteropatriarcal; con la familia tradicional, el crecimiento económico infinito, el consumismo y la religión como pilares.

Palabras clave: figuras parias; mecanismos de exclusión; distopía/utopía; Daniel Asorey.

[gal] Exclusión, poder e xénero segundo Daniel Asorey: ¿cara á dimensión utópica do distópico?

Resumo. Este artigo analiza a novela distópica de Daniel Asorey *As mulleres da fin do mundo* (2018) á luz das teorías sobre a exclusión de Hannah Arendt (2004) e Eleni Varikas (2017). Segundo estas pensadoras, nas marxes xorden figuras de exclusión, como os marxinados e disidentes, que non son só “a escoria do mundo” (Varikas 2017) senón figuras que afirman a súa non pertenza e desobediencia aos discursos dominantes. Como demostraremos, a novela de Asorey resulta especialmente útil para plasmar estas figuras e os mecanismos de exclusión que operan sobre elas. *As mulleres da fin do mundo* forma parte da corrente distópica da literatura, pois conta con moitos elementos constitutivos deste xénero (mundo dexenerado, tecnocrático, estruturas ditatoriais e negación das liberdades individuais humanas, realidades subalternas e reprimidas etc.). Ao mesmo tempo, coa súa chamada á rebelión, o texto soña cunha utopía: unha (trans)matria sen binarismos nin discriminación de xénero, clase ou raza. Na análise centrámonos, en particular, en como se emprega a distopía para denunciar os mecanismos de exclusión que operan no sistema capitalista e heteropatriarcal; coa familia tradicional, o crecemento económico infinito, o consumismo e a relixión como alicerces.

Palabras chave: figuras parias; mecanismos de exclusión; distopía/utopía; Daniel Asorey.

[en] Exclusion, Power, and Gender in Daniel Asorey: Toward the Utopian Dimension of the Dystopian?

Abstract. This article analyses Daniel Asorey's dystopian novel *As mulleres da fin do mundo* (2018) in light of Hannah Arendt's (2004) and Eleni Varikas' (2017) theories of exclusion. According to those philosophers, figures of exclusion who emerge on the margins are not just “the outcasts of the world” (Varikas 2017), but figures who assert themselves in non-belonging and non-obedience to dominant discourses and practices. As this article demonstrates, Asorey's novel embodies these figures and the underlying mechanisms of exclusion. *As mulleres da fin do mundo* is part of the

¹ Universidad de Varsovia.

Correo-e: k.kumor@uw.edu.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0249-7201>.

² Universidad de Varsovia.

Correo-e: k.moszczyńska@uw.edu.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4235-7457>.

dystopian boom, since it has many of the constituent elements of this genre (a degenerate world, technocratic, dictatorial structures that deny individuals the exercise of their rights, subaltern and repressed realities, etc.). At the same time, with its incentive to rebellion, the text dreams of a utopia: a (trans)matria without binarisms and discrimination based on any ground such as sex, class or race. This analysis focuses in particular on the means used by dystopias to denounce the mechanisms of exclusion operating in the capitalist and heteropatriarchal system; with the traditional family, infinite economic growth, consumerism and religion as pillars.

Keywords: Figures of Pariah; Exclusion Mechanisms; Dystopia/Utopia; Daniel Asorey.

Como citar: Kumor, Karolina y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2024): “Exclusión, poder y género según Daniel Asorey: ¿hacia la dimensión utópica de lo distópico?”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 27, e104760, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.104760>.

El concepto del paria moderno ideado por Hannah Arendt (2000, 2004) en relación con el pueblo judío³ y desarrollado por Eleni Varikas (2017) en el contexto global⁴ remite a una condición social basada en las estructuras objetivas de dominación que entrelazan la marginación o la exclusión de una comunidad con el rechazo inculcado en los representantes del pensamiento dominante, así como con el autodesprecio experimentado por los mismos excluidos. La condición “paria” está garantizada tanto por la ley, como por las normas culturales y relacionada con el sistema social de la división del trabajo y del reconocimiento:

La figura del paria remite, indefectiblemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano. Este estatus está garantizado por las leyes, los rituales y las barreras invisibles, y frecuentemente está ligado a una posición particular en la división social del trabajo, lo cual implica una actividad económica de gran impacto e indispensable por naturaleza. (Varikas 2017: 91)

Hannah Arendt (2004) distingue las siguientes *figuras de paria* que forman parte de una *traducción oculta*: el *paria inocente* o *Schlemihl*, creado por Heinrich Heine en su poesía, el *paria consciente* de Bernard Lazare, fundado en sus textos políticos y autobiográficos, el *paria sospechoso*, encarnado en los personajes de Chaplin, y el *paria como hombre de buena voluntad*, que surge de la literatura de Kafka. Estas figuras contrastan con el *paria advenedizo* o *parvenu*, es decir, con la figura del *asimilado privilegiado* que se ha integrado al menos parcialmente en la sociedad a costa de negar sus orígenes.

Eleni Varikas, a su vez, teoriza las figuras de exclusión en relación con los problemas sociales que impregnán la actualidad. Según la investigadora, la subjetividad paria se construye a partir de la diferencia:

La primera consecuencia de tal construcción es que la diferencia se vuelve ineludible para la constitución de la subjetividad paria. Puede ser valorada debido a su marginalidad, a su exterioridad, a su impotencia, a su cercanía con la naturaleza [...]. Puede ser objeto del desprecio o del miedo ligado a una tara de origen (el pecado original, el pueblo deicida, etc.), a la impureza y la contaminación de aquello que constituye la esencia misma del grupo (su feminidad, su cultura religiosa, sus preezas profesionales, su poder oculto). (2017: 103)

Asimismo, Varikas parte de la distinción de tipos del paria moderno elaborada por Arendt para remitir, en particular, al *paria consciente*, e introducir la figura del *paria rebelde* en términos de un sujeto marginado crítico con la lógica cultural dominante y solidario con otras subjetividades marcadas por la discriminación y exclusión. Si la primera filósofa admite que “[e]l paria se convierte en rebelde en el momento en que entra en la escena política” (Arendt 2004: 59), la otra precisa que su figura consiste en “rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su

³ A partir de los diarios de una intelectual judía, Rahel Varnhagen, Arendt (2000) reflexiona sobre la experiencia histórica del pueblo judío en cuanto que casta segregada en Europa, en los siglos XIX y XX. (vid. Leibovici 2007). La filósofa saca a la luz la situación paradójica de los judíos europeos, condenados a vivir en los Estados modernos en el seno de los cuales solo reciben aceptación si interiorizan las premisas de la Ilustración que los marginalizan y los obligan a olvidar su propia identidad (vid. Franco Méndez 2019).

⁴ Como advierte González Fernández, Varikas desarrolla el concepto de paria moderno mediante “un desplazamiento epistemológico. No pretende responder a la pregunta «¿qué es un paria?» y, por lo tanto, seguir la senda de un etnocentrismo excluyente, sino pensar los procesos de estigmatización. Su lectura de los procesos de exclusión/inclusión sustituye el estatismo identitario por el dinamismo relacional” (González Fernández 2022: 50).

evaluación”, demostrando “su solidaridad con sus semejantes menos afortunado/as que ello/as”. De este modo, la figura del paria rebelde se aleja “del ejercicio de la dominación” para ofrecer “una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas” (Varikas 2017: 106).

Ahora bien, si Arendt parte de la literatura y el cine para pensar las figuras parias, en este artículo nos proponemos invertir el gesto y analizar la literatura a la luz de sus teorías ampliadas por la aportación de Varikas. Entre diferentes géneros literarios que abordan los mecanismos de exclusión social destaca la literatura prospectiva en general y el subgénero distópico en particular, ya que es donde mejor se representan y se negocian los discursos de marginación en relación con la migración, la extranjería, el género, la sexualidad, el trabajo, la violencia o enfermedad. Según Sargent, la distopía crea la proyección de una sociedad futura, impregnada por la exclusión social y considerablemente peor que la sociedad en la que viven los lectores (1994: 9). Recordemos que una de las características básicas de la distopía es, pues, su referencia al futuro. Aunque este futuro suele quedar indefinido, está arraigado en la actualidad, ya que la distopía “deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes” (López Keller 1991: 15). Así, las distopías, por mucho que se sitúen en un futuro hipotético, lo ven como una consecuencia y un desarrollo indeseable de todos aquellos fenómenos y aspectos de la actualidad que consideran negativos y perniciosos. De este modo, la producción cultural distópica incentiva la lectura alegórica anticipatoria, focalizada en los problemas que enfrentan las sociedades contemporáneas.

Dicho esto, cabe señalar que, si bien el subgénero distópico ha tenido varias manifestaciones en el pasado, es en el siglo XXI cuando se observa el verdadero *boom* de estas producciones culturales y su entrada en la cultura *mainstream*. Como señala Martorell Campos, “[e]l volumen de títulos publicados, premios recibidos, beneficios obtenidos y audiencias recabadas carece de precedentes. Históricamente agraciada con éxitos puntuales, la distopía es hoy un género de masas, inclusivo una moda juvenil” (2020: 17). Este *boom* ha sido asociado con el momento histórico y político en el desarrollo de la lógica cultural del capitalismo tardío que alcanzó su auge en la década de los noventa del siglo pasado. De

acuerdo con dicha lógica, la tarea de construir una nueva sociedad, el compromiso social y político o la ideología misma funcionan como ideas anacrónicas: un orden social alternativo o una actividad política efectiva se codifica como lo no decible, en el sentido de lo no pensable o no imaginable (Bauman 2003). Como afirma Cros, el pensamiento posmoderno amputa el imaginario social colectivo de dimensiones políticas y utópicas para convertir las revoluciones en sus simulacros (2002: 108). Siguiendo esta misma línea, Jameson (2009) constata que la lógica posmoderna imposibilita imaginar el futuro al margen del sistema neoliberal. De ahí que la sociedad del capitalismo tardío haya dejado de cuestionarse a sí misma (Bauman 2003, Cros 2002, Jameson 2009). En consecuencia, como argumenta Žižek, la lógica cultural posmoderna conlleva el final de los proyectos utópicos y el triunfo de la imaginación distópica:

...nos encontramos *in media res*, obligados a aceptar la implacable pertinencia de la noción de ideología. Hasta hace una o dos décadas, el sistema naturaleza-producción (la relación productiva-explotadora del hombre con la naturaleza y sus recursos) se percibía como una constante, mientras que todo el mundo estaba ocupado imaginando diferentes formas de la organización social de la producción y el comercio (el fascismo o el comunismo como alternativas al capitalismo liberal). Hoy, como Frederic Jameson ha observado con perspicacia, ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo, mientras que la imaginación popular es perseguida por las visiones del inminente “colapso de la naturaleza”, del cese de toda la vida en la Tierra: parece más fácil imaginar el “fin del Mundo” que un cambio mucho más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera lo “real” que de algún modo sobreviviría, incluso bajo una catástrofe ecológica global... De manera que se puede afirmar categóricamente la existencia de la ideología en tanto matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación. (Žižek 2003: 7)

Teniendo todo ello en cuenta, no es de extrañar que las producciones distópicas a menudo estén vinculadas con la perspectiva neoliberal y conservadora, así como con la “doctrina del shock” (Klein 2007) y la naturalización del “estado de excepción narrativa” bajo el cual dejan de funcionar las leyes, se suspenden valores o códigos de conducta y se naturaliza la

violencia (Peris Blanes 2018)⁵. Así, según los críticos que acentúan esta dimensión reaccionaaria del subgénero y su consecuente sesgo perceptivo, el mensaje que subyace a la gran mayoría de las narraciones distópicas es que en el futuro no puede producirse ningún cambio positivo del sistema; al contrario, cualquier cambio solo puede desembocar en un colapso ecológico, social y civilizatorio. Como señala Martorell Campos, “la preponderancia circundante de la distopía concluye con la ausencia de alternativas al capitalismo y con la incapacidad, individual y colectiva, de imaginar futuros deseables en los que no rija” (2020: 17). Así que en el público lector/pectador se genera el miedo al porvenir y, por consiguiente, la adhesión al sistema dominante, ya que este, en comparación con las imágenes distópicas del futuro desolador, se proyecta como un mal menor (*vid.* Horowitz 1962).

Sin embargo, la crítica no es unánime en la evaluación de la dimensión ideológica de las distopías. Así, por ejemplo, López Keller pone en cuestión una identificación simplificadora que se establece en estos textos teóricos entre “pesimismo-conservadurismo-reacción” y “optimismo-progresismo” (1991: 15). En efecto, resulta llamativo que otro género de cultura popular, *fantasy*, se haya tachado de conservador justo por razones contrarias, es decir, por su optimismo encarnado en el paradigmático *happy end* que caracteriza la mayoría de las producciones maravillosas. Asimismo, frente a las interpretaciones que vinculan las distopías al pensamiento conservador, existen las que conciben estas ficciones como la mejor manera para advertirnos del desarrollo indeseable de las tendencias actuales nocivas, así como para hacernos reflexionar sobre medidas a tomar para modificar el presente. Parafraseando a

Moylan, los discursos distópicos contribuyen, de este modo, a la producción y reproducción social y política de los mecanismos de exclusión para ayudarnos a evitar el peor futuro imaginable (Moylan 2000: 147).

Ahora bien, si el género prospectivo tradicionalmente fue despreciado y marginalizado por la crítica y la academia en distintas culturas y en distintos sistemas literarios (Moreno 2010), su posición en el mundo literario gallego ha resultado aún más problemática. Esto se debe, por un lado, a la preferencia por la novela social observada entre los autores, editores y críticos y, por el otro, a la vinculación de este género a la Literatura Infantil y Juvenil, etiqueta a la que aún se lo asocia con frecuencia (Vilavedra 2010, Regueira 2022, s.f., Garrido González y Moszczyńska-Dürst 2022). Pese a todos estos prejuicios, a partir de los años noventa del siglo XX se puede observar el *boom* de la novela de ciencia ficción gallega y, en particular, del subgénero distópico⁶. Como señala Regueira, “durante a década dos noventa e comezos deste século fixo unha fortuna especial o xénero da distopía. A creación de universos abafantes, socialmente opresivos e nos que as novas tecnoloxías, de habelas, supuñan unha ferramenta de control por parte do poder representa, unha veta narrativa que non pode deixar de relacionarse coa situación política da Galiza” (s.f.). Las obras de los noventa son, en términos generales, “una suerte de política ficción por la que circula el discurso nacionalista y la historia de Galicia” (Garrido González y Moszczyńska-Dürst 2022: 72). Por otra parte, lo que probablemente influyó y ayudó al éxito de estos textos fue la irrupción de la cultura *gamer* que, según señalan Seoane y Sanmartín (2019), se difunde pensando en un consumidor varón, conservador/neoliberal, aficionado a la

⁵ Jaume Peris Blanes, siguiendo el pensamiento de Naomi Klein (2007), crea el concepto de “una cultura del shock” que resulta muy esclarecedor en este contexto: “Klein argumenta que la implantación de las políticas neoliberales durante las últimas cuatro décadas ha necesitado, en la mayoría de los casos, de la creación previa de un estado de shock en la población: solo en el estado de confusión y desorientación social que sigue a un estado de shock colectivo –como el generado por un desastre natural, un atentado terrorista, un golpe de estado o una crisis económica, etc.– sería posible llevar a cabo las reformas económicas, legislativas y laborales que exige la doctrina neoliberal, que precisamente por ello Klein bautiza como la doctrina del shock. Una cultura del shock es, por tanto, aquella que, lejos de buscar una reflexión pausada en torno a los problemas sociales del mundo contemporáneo, los inserta en tramas e imágenes que golpean con fuerza al espectador y lo desorientan a partir de situaciones excepcionales que lo llevan a un punto máximo de tensión. Es en ese estado de alteración en el que el espectador acepta y se compromete emocionalmente con conductas y argumentos que en ningún caso aceptaría fuera de ese estado” (Peris Blanes 2018: 22).

⁶ Tradicionalmente como la primera representación de este subgénero en el ámbito gallego se suele considerar *Soños eléctricos* de Ramón Caride (1992). No obstante, Regueira (2022) detecta una serie de precedentes en el campo literario gallego próximos a la ciencia ficción entre el fin del franquismo y la aparición de esta obra emblemática.

violencia, la competitividad y las nuevas tecnologías. En consecuencia, las obras escritas mayoritariamente por autores gallegos a partir de la década de los noventa están generalmente marcadas por un fuerte contenido tecnológico y una dimensión patriarcal, así como por la defensa de los derechos nacionales de Galicia. En consecuencia, estas producciones están destinadas principalmente al público masculino, dejando aparte a las mujeres lectoras.

Ahora bien, desde 2010 se puede observar un cambio en el perfil de la novela distópica en Galicia que se debe a la incorporación más visible de las autoras gallegas en el mundo de la ciencia ficción (Garrido González 2022). Las tendencias renovadoras se perciben, entre otras, en las obras de Rosa Enríquez, *Unicrom* (2009); Alba Payo Froiz, *O que Darwin non previu* (2010); Vanesa Santiago Vázquez, *Ninguén lembra* (2013); Cris Pavón, *Limiar de Consciencia* (2018 [2012]); María Alonso Alonso, *Despois do cataclismo* (2015); Iolanda Zúñiga, *Natura* (2019); Patricia A. Janeiro, *Rueiro da cidade escura* (2019); Antía Yáñez, *Be water* (2020) y María Reimóndez, *Cobiza* (Xerais, 2021) (Garrido González 2022). El denominador común de estos textos es una apuesta por crear una nueva sensibilidad ecológica y de género de acuerdo con las premisas del posthumanismo feminista de Rosi Braidotti (2017). Esta dimensión ideológica se plasma en la crítica de la devastación de la naturaleza y de la lógica cultural patriarcal, así como en la introducción de personajes no heteronormativos, transgénero o de género fluido. En este contexto parece interesante la observación de Moreno, en la que señala que en el campo literario español de ciencia ficción también podemos apreciar un cambio introducido por la producción de mujeres: “se debe señalar la embestida femenina como [...] reflejo del gran cambio sociopolítico en la ciencia ficción española, tanto a nivel crítico como editorial o ficcional. Las voces de las mujeres, sus cambios en la percepción de la literatura y su reclamación de nuevas miradas han marcado la nueva ciencia ficción” (Moreno 2018: 181).

Tras aproximarnos a las tendencias actuales de las producciones distópicas gallegas, analizaremos la última novela de Daniel Asorey *As mulleres da fin do mundo*, publicada en 2019⁷, para comprobar cómo este texto codifica los mecanismos de exclusión y diferencia, qué figuras de parias y tránsfugas transcribe, así como desde qué posicionamiento ideológico se produce la enunciación. Para empezar, cabe señalar que la novela se inscribe plenamente en el patrón distópico al representar las consecuencias nefastas para los habitantes del planeta que la razón instrumental tecnológico-científica, aliada al proyecto capitalista empresarial transnacional, ha provocado en un futuro hipotético más o menos previsible. Se trata de un relato coral que intercala historias de varios protagonistas, de los que uno es el Líder Supremo del Imperio y los demás, unos individuos que intentan sobrevivir en un mundo hostil y amenazante. Tal estructura de la novela multiplica las posibilidades para proyectar una realidad distópica desde diferentes perspectivas y desde diferentes lugares; además de ello, gracias a la continua yuxtaposición de las temporalidades dentro de cada una de las historias (los protagonistas desde su presente evocan el pasado a la vez que proyectan el futuro), se puede reconstruir el proceso que ha conducido a la distopía.

La acción se desarrolla en una sociedad totalitaria y jerárquica que está gobernada por el mencionado Líder Supremo, apoyado por la iglesia cristiana y bajo el control de las corporaciones. La segregación social y racial de sus habitantes se visibiliza en la división espacial entre los que viven en la Capital do Mundo y aquellos que son excluidos de ella: por un lado, marginados desplazados hacia los suburbios llamados Aneis Azuis y, por el otro, “bárbaros” que ocupan el espacio contiguo llamado Fóra de Muros. En fin, se trata del espacio dicotómico, atributo clásico de la distopía, con zonas, subzonas y múltiples fronteras custodiadas por vigilantes que, sirviéndose de la alta tecnología, impiden o restringen el paso hacia la zona privilegiada. La anticipación propuesta por

⁷ *As mulleres da fin do mundo*, la segunda obra narrativa en la trayectoria artística de Daniel Asorey, fue finalista de la XXXIII edición del Premio Xerais de Novela y mereció el interés de parte de la crítica literaria gallega (vid. Dópico 2019, Fernández 2019, Moreda 2019, Nicolás 2019). Su primera novela, *Nordeste*, publicada en 2016, obtuvo el Premio Repsol de Narrativa Breve y fue finalista de los Premios da Crítica de Galicia y de San Clemente. Aparte de la obra narrativa, Asorey publicó los tres poemarios: *Transmatria* (2019), *Contra natura* (2020) y *Negras* (2022). La nota predominante de su obra literaria tanto narrativa como poética es el feminismo, las identidades no heteronormativas y el anticolonialismo.

Asorey apunta claramente al mundo actual, con el que comparte problemas similares, como la polarización social y la segregación que desembocan en la exclusión de determinados grupos sociales. La explotación laboral expuesta, por un lado, y los enormes contingentes de migrantes tocando las puertas del Imperio, por el otro, son una clara proyección de las prácticas del capitalismo y las políticas migratorias actuales.

Como ocurre en otras distopías, la novela gallega se propone retratar esta sociedad indeseable en pleno funcionamiento, “cartografiarla con minuciosidad y como si de una totalidad se tratara, dedicando especial atención a los dispositivos político-tecnológicos de poder y a los mecanismos invertidos para que los individuos se plieguen a él y/o lo interioricen” (Martorell 2020: 13). La crítica ideológica del sistema parece ser el principal motor narrativo, así como el factor determinante en la construcción de sus personajes. Tal vez donde mejor se evidencia esta estrategia es en el modo de configuración del personaje de Albert Sabaf⁸. Este codifica muchos de los mecanismos de funcionamiento de los gobiernos de derecha ultraconservadora actuales, con discursos demagógicos y xenofóbicos orientados hacia la creación del enemigo externo (inmigrante) e interno (terrorista) y puestos al servicio de los intereses corporativos del capitalismo transnacional. Su personaje se construye como una especie de puzzle, del que cada pieza ampara conductas y actitudes que la novela se pone a denunciar sistemáticamente. Así, como podemos demostrar, Asorey se nutre de la tradición distópica no para fomentar la adhesión al presente, sino para ejercer una crítica feroz del sistema capitalista y el pensamiento neoliberal encarnado en la figura de Albert Sabaf. De joven, es un estudiante anodino de economía en una universidad conservadora y elitista que va por el mundo presumiendo de no profesar ideología alguna, pero actuando siempre conforme con el pensamiento hegemónico.

Era un estudiante mediocre e presumía de non ter ideoloxía, aínda que, claro está, el daquela xa sabía perfectamente que iso supoña concordar co pensamento dos que vendían e ordenaban. Ao cabio, iso fixeran sempre os seus. Nesa etapa estudiantil non participara en ningunha manifestación ou protesta [...]. Neses tempos, Albert tampouco asinara ningún manifesto ou asistirá a ningún mitin. Votaba a quen había que votar, sen máis problemas. Por soñar, soñaba cunha oficina de vidros sobre o río e un avión privado que o transportase por riba dos océanos. (Asorey 2019a: 24)

Está claro que el protagonista actúa según las coordenadas del pensamiento posmoderno y no puede concebir ningún futuro que no se inscriba en el sistema. Cuando alcanza una posición de poder dentro de su organización política, se hace responsable de una serie de reformas económicas, incluidas la liquidación del sistema de jubilación y de sanidad pública, lo cual le convierte ante los ojos de la mayoría de la sociedad en un “xestor competente que sempre baixaba impostos” (*Ibid.*: 25). Otro proyecto suyo de corte neoliberal y xenófobo consiste en la construcción de las antes mencionadas zonas en los alrededores de las ciudades en los que quedan confinados obreros inmigrantes, mano de obra barata, “sen dereitos nin rostros, os refugallo do sistema” (*Ibid.*: 93). Pese a la propaganda de éxito que se practica, el proyecto neoliberal falla y surge la crisis económica y ecológica devastadora⁹. Ante el derrumbe, la única opción que conciben las élites es la desaparición de estados autónomos, la creación del Imperio y la consolidación del poder en las manos de Albert Sabaf como el Supremo Líder. Si bien el parlamento elegido por los ciudadanos y los partidos de oposición no quedan suspendidos, no desempeñan ninguna función real ni pueden influenciar en la vida política. La democracia se convierte, de este modo, en un simulacro. A los ojos del Supremo Líder la misma se reduce a una mera elección de consumo:

⁸ Según reconoce el mismo Asorey, el punto de referencia para el personaje de Albert Sabaf fue George W. Bush en cuanto “el rostro de otros poderes en las sombras” (Dopico 2019). No obstante, el protagonista puede encarnar toda una serie de dirigentes de los gobiernos ultraconservadores; así, por ejemplo, Moreda ve en él una reescritura de la trayectoria política de Núñez Feijóo (Moreda 2019).

⁹ De hecho, la crisis económica de 2008 fue el primer impulso que llevó al autor a escribir la novela: “Alén diso, a crise económica incendiaba o mundo e semellaba que en calquera momento puidesen esmorecer certas cousas que ata entón se nos dicían eternas, lembremos a posible caída do euro ou frases que se atribuíron a Ben Bernanke, daquela presidente da Reserva Federal, nas que afirmaba que no 2008, coa caída de Lehman Brothers, o mundo estivera piques do inferno, facendo súa tamén aqueloutra frase allea de que «un capitalismo sen quebras é como una cristiandade sen inferno». E iso fixome reflexionar e decidir escribir unha novela coral sobre ese mundo en decadencia, sobre ese precipicio. Sobre a que talvez fose a quebra final do capitalismo” (Dopico 2019).

A democracia era iso, pensou Sabaf. Si, señor. Moito máis importante que o que se discutía nos interminables e aburridos plenos parlamentarios. Máis efectivo e rápido ca as consultas eleitorais. Cambiar de canle. Cun dedo. Seleccionar os contados nunha aplicación. Axiña. A marabillosa capacidade que fai posible que calquera ser humano poida rir, chorar ou estremecerse con só erguer a man cara ás imaxes. Coma un deus. Elixir. Xa. Diso se trata. Agora. Democracia. O orgullo de Occidente. (*Ibid.*: 97-98)

A medida que desaparece la democracia real, las élites intentan inculcar en la sociedad el sentimiento del orgullo de pertenecer a la cultura occidental como cuna de ideas democráticas y la fe ciega en el nuevo sistema. Citemos una parte del parlamento del protagonista que exemplifica estas estrategias socio-discursivas al servicio de la propaganda:

Somos unha civilización superior, exemplo de tolerancia e liberdade! Coa axuda do noso Deus habemos recompoñer o papel que nos corresponde no mundo! Liberaremos este doente planeta da maldade e da ignominia! Recuperaremos o nivel de vida perdido. Volverán as cousas que antes funcionaban. E así, o Imperio será de novo un territorio máis unido e orgulloso. Poderosa terra, temida e respectada. O traballo comeza hoxe, sen descanso, co sacrificio dos mellores e coa entrega dos máis fortes! (*Ibid.*: 41)

Las promesas del Líder Supremo de restablecer la seguridad y la paz en el seno del Nuevo Imperio que se proyecta como grande, eficaz y potente, y se basa en el ideologema conservador, la simbología cristiana y los llamados valores de la civilización occidental justifican a la vez que hacen posible, casi sin resistencia alguna, iniciar el proceso de la militarización de la sociedad:

...era imprescindible que o Imperio aumentase o seu poder militar. Con iso poderían garantir que a roda da riqueza volvese funcionar, mais cumprían materias primas á envorca, man de obra barata, custos ambientais baixos, tamén estabilidade xeopolítica e control dos subversivos. Os avións, os ollos espaciais e as bombas son o empurrón preciso para que se volvan pagar as hipotecas. (*Ibid.*: 64)

La interiorización por parte de la sociedad del pensamiento hegemónico asentado en los principios de “familia tradicional, o crecemento económico infinito, a relixión verdadeira ou o consumo libre” (*Ibid.*: 65), establecidos en la llamada *Lei da Identidade*, favorece, asimismo,

la implementación de los sistemas del control y manipulación de alta tecnología. Entre los artefactos empleados, destacan las pantallas tridimensionales y las redes sociales que, sometidas a la rigurosa censura, están al servicio de las corporaciones y del pensamiento dominante. Prueba de ello puede ser el monopolio mediático ejercido por la compañía Truth Corporation, que no solo controla gran parte de los contenidos emitidos en las pantallas presentes en el espacio privado y el público, sino que también espía las búsquedas en la red o los mensajes de los teléfonos móviles con el fin de hacer circular mensajes políticos explícitos o rumores convenientes que se convierten en virales. Otro ejemplo del uso de la alta tecnología lo constituyen las armas utilizadas por los soldados, en la novela representados por el personaje de Roger Tichborne. En este contexto, destacan los cascos que sirven tanto para divulgar los mensajes propagandísticos entre las tropas como para convertir el combate real en una suerte de videojuego: “cando chegaba a hora da batalla, o visor do casco colocábase en modo *game*. Grazas á calidade da recreación, semellaba que as mortes e as vitorias reais eran un enredo de cores pixeladas. Había así un marcador de puntos arrebatado e tamén unha banda sonora axeitada ao pulso cardíaco de cadaquén” (*Ibid.*: 59). Estos aparatos militares y los medios de comunicación masivos de corte propagandístico tienen como objetivo la implantación de la *doxa* y la propagación del uso de un solo lenguaje concebido como el idioma oficial del Imperio, fácilmente identificable con el inglés. La unificación cultural y la homogenización social, aparte de con la imposición lingüística como herramienta del poder, se consiguen, mediante la prohibición de los ritos religiosos y del uso de las costumbres y vestimentas regionales.

Fixéranas porque os pobos do Imperio precisaban unificarse, e que mellor para iso que un idioma poderoso. Tamén unha relixión. En dúas ou tres xeracións existiría un novo latín dentro das fronteiras, e todos terían conciencia de pertencer a un único territorio. Un mesmo pobo. Só cristiáns tolerantes fronte aos bárbaros. [...] Como un único suxeito. Unha única persoa. Un monótono, uniforme e feliz consumidor planetario. (*Ibid.*: 96-97)

El poder autoritario controla con la ayuda de Milicias Cristianas también la esfera íntima de los habitantes del Imperio imponiendo unas reglas rígidas sobre la conducta sexo-afectiva tanto en la Capital como en la zona Aneis Azuis.

De acuerdo con la *doxa* cristiana, está estrictamente prohibido mantener relaciones extramatrimoniales y homosexuales, así como ejercer el aborto o recurrir a la inseminación artificial. A estas prácticas se las concibe en términos de actos “abominables” y pecaminosos, que merecen ser castigados con mutilaciones purificadoras. Frente a todas estas prohibiciones y la moral oficial, en el Nuevo Imperio florece la prostitución que el sistema acepta siempre y cuando quede restringida a las zonas especiales:

O sexo debía encarreirarse dentro do matrimonio, pero moitos sabían que as parellas eran cadeas febles e enferruxadas, e que as consecuencias dunha monogamia estrita serían demoledoras para o moi danado tecido social. Así que os homes tan só habían rexerse por comportamentos inspirados na discreción e no bo gusto. Non brasonar de promiscuidades e simular fidelidades. Conque, para garantir a felicidade e o desenvolvemento correcto do Negocio da Carne, a prostitución feminina estaba permitida e aceptada nas áreas demarcadas polos edictos. (*Ibid.*: 122)

Ahora bien, pese a las promesas de bienestar del Supremo Líder y la prosperidad halagada por los medios de comunicación masiva controlados por el régimen, la crisis económica respaldada por la ecológica se agrava aún más, mientras que el imperio se sangra en incesantes ofensivas militares en conquista de recursos naturales que posibilitan la dominación sobre el otro y garantizan la continuidad del sistema. Nadie parece ya controlar la violencia y el caos producidos, hasta tal punto que los mismos soldados en cuanto defensores del Imperio se sienten desorientados, desanimados y desengañados. Este proceso se exemplifica en la figura de Tichborne, que va perdiendo la fe en la civilización imperial y su proyecto militar, sintiéndose cada vez más como impostor¹⁰, puesto que “[n]on sabía como a supremacía moral do Imperio podía concibir tanta perversidade. Non comprendía como seres humanos aparentemente normais e bondadosos conseguían matinar arrepíos de maneira tan refinada” (*Ibid.*: 117-118). Ni siquiera el mismo Líder Supremo parece convencido de la causa, ya que se da cuenta de que no es sino un títere en las manos de las estructuras corporativas,

tecnocráticas y militares. Como él mismo advierte, no es sino “unha criatura case perfecta da Corporación” (*Ibid.*: 148), a la que se puede convocar a la vida política con la misma facilidad que aniquilar en un momento más conveniente para el sistema.

Como hemos podido observar, el universo representado en la novela repite muchos elementos constitutivos del subgénero distópico: mundo decaído, estructuras tecnocráticas, despóticas y negadoras de las libertades humanas individuales. Al igual que muchas otras ficciones de esta índole, es una distopía que denuncia las presentes y futuras consecuencias malévolas del orden capitalista. No cabe la menor duda de que Asorey, al ofrecer una versión del mundo fracturado por la crisis económica y la monopolización de los escasos recursos disponibles por los habitantes privilegiados del planeta, un mundo marcado por la extrema estratificación social, la explotación de la mano de obra barata y el uso de la tecnología más avanzada como modo de control, se ha posicionado ideológicamente en contra del poder difuso del capitalismo transnacional y el surgimiento de nuevos partidos de ultraderecha. Las analogías que se establecen entre las predicciones distópicas y las injusticias sociales del mundo contemporáneo, el consumismo feroz y la ola ultraconservadora que arrastra cada vez más sociedades actuales resultan tan reiterativas que hasta podrían tacharse de poco originales. De hecho, una parte de la crítica ha acusado a Asorey de haberse limitado a acumular los tópicos ya puestos por sus precedentes (Orwell, Huxley, Bradbury, entre otros) con el único propósito de ejercer la crítica de determinados aspectos de la actualidad, pero sin profundizar en ellos, ni adaptarlos debidamente:

...o universo ficcional todo se arma en base a unha *checklist* tirada sen más de Huxley e Orwell [...]. As distopías de Huxley e Orwell, ademais dos seus méritos literarios, seguen aínda, na substancia, vixentes, pero pode que no detalle resulten, a estas alturas, ocasionalmente risibles [...]. O problema é que Asorey mete no lote todos os modelos deitados por estes dous autores sen matizalos, sen desenvolverlos, poñéndoo todo ao servizo dunha condena de certos aspectos do mundo actual. (Moreira 2019)

¹⁰ Asorey advierte que con este personaje quería rendir homenaje a la historia real de Roger Charles Tichborne que reescribe los motivos de impostor y estafador. Tichborne fue un rico heredero que probablemente murió en un naufragio; sin embargo, su madre aceptó a Tom Castro como su hijo desaparecido. No obstante, los tribunales lo declararon impostor y le impusieron condena de cárcel (Dopico 2019).

Por otra parte, a la novela podría reprochársele también cierto esquematismo en la construcción de personajes que siguen el mismo patrón de conducta sin que se introduzcan matices necesarios para profundizar en ellos. Sin embargo, no por ello *As mulleres da fin do mundo* deja de ser un diagnóstico acertado a la vez que aterrador de la condición actual de la humanidad. Ni tampoco deja de ser una advertencia o, mejor dicho, una forma de apelación a la conciencia colectiva de sus lectores, quienes nos vemos obligados a cuestionar la inercia o la poca resistencia de los miembros de la sociedad ciegos a la catástrofe que se avecina. En otras palabras, la novela nos obliga a reflexionar sobre cómo el sistema actúa sobre las subjetividades que no admiten más formas de ver el mundo que las aprobadas por el propio sistema. Para explicar estos mecanismos, Asorey insiste en el papel del fundamentalismo cristiano y el de la alta tecnología que deshumaniza nuestras relaciones y nos hace dementes, pasivos e indiferentes.

Ahora bien, una de las particularidades más interesantes que distingue la obra de Asorey de otros textos distópicos gallegos producidos por escritores varones es el enfoque feminista de la novela y el protagonismo que se otorga a las mujeres, siendo estas, además, mujeres de razas, orientaciones sexuales e identidades de género no heteronormativas. El mismo autor lo reconoce abiertamente en una entrevista:

Interésame a voz das mulleres, porque, como dixen algunha vez, escribo para tentar escoitar a voz de quen moitas veces foi silenciado. Creo sinceramente que ningún derecho conquistado está garantido para siempre e creo que esa vaga ultraconservadora actual vai decididamente contra as mulleres, que son convertidas el albo, só hai que escoitar o que di certos partidos sobre a violencia de xénero. (Dopico 2019)

Así pues, con su crítica de las injusticias sociales, la conciencia ecológica y el enfoque puesto

en la problemática de género, Asorey sigue en particular las premisas del ecofeminismo según las cuales la explotación patriarcal de los cuerpos de las mujeres y de la naturaleza mediante el uso de las ciencias y de las altas tecnologías necesariamente tiene que acabar en un colapso económico, social y medioambiental. En palabras de Alicia Puleo:

El ecofeminismo, en sus vertientes emparentadas con la Ecología Política, ha denunciado el desigual reparto de costes y beneficios en la utilización económica de los recursos naturales y ha contribuido a hacer visibles estos conflictos distributivos. Ha llamado la atención sobre los efectos negativos que el desarrollo destructor del medio natural ha tenido sobre numerosas mujeres rurales del Sur y ha dado a conocer internacionalmente su organización en movimientos de resistencia que, en ocasiones, han sido exitosos. (2011: 558)

Si bien *As mulleres da fin do mundo* es un relato coral que intercala las historias de cinco personajes, en concreto, dos hombres y tres mujeres, estas últimas son, tal y como se desvela a partir del mismo título, verdaderas heroínas que, junto con otras mujeres, forman una fuerza colectiva opositora al sistema. Es en la configuración de estas figuras femeninas donde mejor se acentúa el compromiso del escritor gallego por sacar a la luz de los mecanismos de marginación social y denunciar la violencia de género¹¹. En este sentido, sus protagonistas son “una metáfora viva de la diferencia”, ya que –en términos de González Fernández– movilizan “diferentes formas de inferiorización, exclusión, separación”. Con ello, el texto hace del paria “un concepto nodal”: “Esa diferencia nodal del paria se materializa en una multiplicidad de figuras que deben ser analizadas en relación con su contexto histórico y la especificidad de su exclusión” (González Fernández 2022: 50).

La primera de las protagonistas, Blau, es una paria por excelencia¹²; al ser una mujer negra,

¹¹ En este contexto cabe señalar que tanto el título como el lema que abre la novela (“Na avenida, deixei lá / A pele preta e a minha voz / Na avenida, deixei lá / A minha fala, minha opinião”) evocan a la figura de Elza Soaeres, una cantante y compositora brasileña de samba, bossa nova y música popular que, pese a todo su éxito, puede considerarse una paria. La historia de su vida podría servir de argumento de varias distopías al estar marcada por la pobreza, la exclusión y la violencia. Nacida en una favela, fue obligada por su padre a casarse a los doce años con un hombre violento con el que tuvo siete hijos, de los que dos murieron a causa de hambre. Fue víctima de violencia de género en el seno de su matrimonio y en la posterior relación de pareja.

¹² Según reconoce Asorey, muchos de sus personajes se inspiran en figuras reales. Este es precisamente el caso de Blau, con la que el autor evoca la historia real de una mujer migrante y transgénero que llegó a España y murió allí al no recibir la debida atención médica. “Convertendo a Blau nunha heroína –confiesa Asorey–, quisen darlle outro final a aquelaoutra Blau real, migrante e trans, morta aquí, nun lugar onde, repito, as autoridades non paran de mentir dicindo que a sanidade é universal e gratuita, e nós como sociedade decidimos ollar cara a outro lado e aceptar esa mentira” (Dopico 2019).

migrante y transgénero, representa todo lo contrario al modelo impuesto por el poder hegemónico de una sociedad estática, cerrada, monocolor y patriarcal. El texto retrata de manera explícita, hasta didáctica, los mecanismos de exclusión que tuvo que afrontar la protagonista, primero al ser disidente de género y, luego, sujeto migrante. Así, nos enteramos de que Blau nació como hombre, pero desde muy pequeño sentía que su cuerpo no le correspondía. Con su comportamiento, vestimenta y modo de hablar femeninos se exponía a la violencia machista: “na escola, aldraxes e burlas daqueles que consideraban que ela debía ter acenos duros de violencia, fachenda masculina, Maricón, berrábanlle, Dexenerado, dicíanlle. Faite un home!, ordenábanlle, Camiña derecho!” (Asorey 2019a: 35). De este modo, el campo público y el imaginario social de los “cuerpos que importan” (Butler 2002) se constituye a partir de la marginación y la exclusión de los cuerpos de parias sexuales, codificados como “¿cosas? ¿animales? ¿monstruosidades? ¿inmoralidades?”, a decir de Marlene Wayar (2019: 22).

Dentro de esta línea, Paul B. Preciado analiza la posición política de los hombres según la lógica cultural tecnopatriarcal y heteronormativa en términos de hegemonía construida de acuerdo con el uso “legítimo” de violencia contra el “otro”: las personas transgénero, las mujeres, los niños, los hombres concebidos como parias en función de su etnia o religión, los otros no humanos. En este sentido, Preciado afirma que la masculinidad se relaciona con la sociedad de la misma manera que el Estado se relaciona con la nación, ya que es el detentor y usuario supuestamente “legítimo” de la violencia que se quiere concebir como civilización. La violencia heteropatriarcal se expresa a nivel social como dominio, a nivel económico como privilegio, y a nivel sexual como agresión y violación (Preciado 2019: 306-307).

Pese a los actos violentos sufridos, Blau nunca dejó de soñar con la posibilidad de “construirse desde el principio” (Asorey 2019a: 158) y gracias al dinero ahorrado se sometió a la terapia hormonal. Si bien, como argumenta

Marta Segarra, “un cuerpo trans siempre será el de un tránsfuga precisamente porque conserva una cicatriz [...], independientemente de si se ha sometido a operaciones quirúrgicas, ya que lo que designa la cicatriz puede no ser una marca en el cuerpo sino la memoria de una herida, física o no” (2022: 22), en esta etapa de su trayectoria Blau se convierte en una tránsfuga también en la vida política gracias a su coraje civil¹³; logra el reconocimiento tanto de los habitantes de su barrio como de los representantes del poder erigiéndose como una líder de su comunidad:

O seu corpo aí, sobre tacóns de guerra e mil trincheiras. O seu corpo na sombra dos seus beizos vermellosísimos. O seu corpo nos seus peitos, que florecían para ser ela a muller que sempre estivo. Blau integrárase naquel barrio de fogares de mentira. Convertérase nunha dirigente social, respectada pola policía e polos traficantes. Dela partíran as ideas dos comedores comunais. Ela organizara as revoltas cando o municipio decidira fazer aqueles vergoñentos muros para ocultalos dos rañaceos. Así que, ao que outro mozo máis caeu morto por un balazo militar, Blau convocou os novos ollos asustados e os vellos habitantes da miseria. Tamén sinalou onde tiñan que marchar. (Asorey 2019a: 35-36)

A raíz del empeoramiento de la situación económica y medioambiental de su comunidad, Blau propuso la idea de la huida hacia la Capital del Mundo que entre los habitantes de Fóra de Muros yacía inicialmente como un paraíso terrenal. Con ello, la novela reescribe el motivo de la migración como la “promesa de la felicidad” (Ahmed 2019), tan caro para la cultura gallega: “A marcha iniciárase por todas as partes. Primeiro fora a loita pola supervivencia dos que nada tiñan. Tras a desaparición da pouca axuda internacional que existía, as xentes comenzaran a andar. Sempre acontecería o mesmo” (Asorey 2019a: 33).

No obstante, en el itinerario tanto físico como metafórico que realiza Blau se plasma el fracaso de esta promesa de la felicidad y del sueño migratorio. Al conseguir cruzar ilegalmente la frontera y entrar en la Capital do

¹³ Con ello nos referimos a una nueva visión de la figura de tránsfuga que ofrece Leibovici (2011) y que supone una aportación significativa a la tipología de las figuras de exclusión. Este concepto se refiere a individuos que cambian de clase social o de cultura, que pasan de una comunidad minoritaria –en razón de la etnia, clase social, género o identidad sexual– a la hegemónica, padeciendo los prejuicios difamatorios contra esas minorías. Es decir, si el “paria advenedizo” de Arendt se pregunta cómo pertenecer a un grupo y al mismo tiempo intentar ocultarlo, el tránsfuga de Leibovici está “entre” dos mundos gracias a su particular posición de “insideroutsider”, su ubicación “tanto dentro como fuera”.

Mundo, Blau está perseguida por los servicios estatales, conoce zonas subterráneas, reprimidas y disidentes para acabar por ser capturada y confinada en los Aneis Azuis, donde los migrantes sin papeles viven en condiciones infráhumanas y esclavizantes. Alojados en barracones, trabajan catorce horas al día, con un descanso de treinta minutos solo a cambio de bonos que pueden intercambiar por mercancías proporcionadas por las Corporaciones. En estas zonas inhabitables (Butler 2006) las familias están separadas y repartidas por distintas fábricas y subzonas sin tener contacto, así como se mantiene una rígida división del espacio en función del género de los trabajadores con el propósito de controlar la reproducción. De este modo se prohíbe mantener relaciones familiares, sociales y sexuales; estas últimas solo se permiten a los trabajadores varones exclusivamente en la Zona Z, que funciona como prostíbulo, a la que finalmente está destinada Blau. Con ello, la novela insiste en explorar con detalle los mecanismos de exclusión que operan en los universos subyugados, mercantilizados y silenciados. La configuración del espacio evidencia en toda su plenitud los mecanismos de opresión que el sistema capitalista y heteropatriarcal ejerce sobre el cuerpo de la mujer. Cabe añadir, pues, que también fuera de Aneis Azuis, frente a las zonas de la prostitución semioficial (Barrio do Carne), hipocráticamente avalada por las normas del Imperio y la religión, con mujeres expuestas como mercancías en los escaparates, hay también otros espacios clandestinos, oscuros en los que se mueven mujeres necesitadas, tanto migrantes como antiguas empleadas, profesoras o dependientes, siendo estas últimas las primeras víctimas de la crisis económica, las llamadas “vitimas colaterais” (Asorey 2019a: 174).

Así pues, en estas zonas inhabitables, Blau abandona su anterior posición de tránsfuga y vuelve a ser una paria, cuya condición viene marcada por la triple estigmatización de mujer trans, migrante sin papeles y prostituta forzada. La sociedad de llegada no deja de señalarla como paria mediante el uso de los siguientes insultos: “Ilegal! Intrusa! Indocumentada!” (*Ibid.*:

110), “Un monstro” (*Ibid.*: 158), “un insecto calquera, a ridícula formiga que comeza a praga” (*Ibid.*: 110). Confrontada con estas actitudes y condiciones inhumanas, Blau deviene en paria consciente y rebelde que se opone al poder dominante y los mecanismos de opresión; primero, al restablecer el contacto y los lazos comunitarios entre los habitantes de Aneis Azuis haciendo circular mensajes clandestinos y, luego, al aprovechar este canal de comunicación para incitar a la revuelta. Con ello, Blau se inscribe en la postura del paria rebelde que, según Traverso, “no expresa solo una condición objetiva de exclusión sufrida, sino también una subjetividad que asume con orgullo esa condición y la convierte en fuente de impugnación del orden establecido y en bandera de lucha contra las injusticias del mundo” (2013: 126).

Faheema, otra protagonista de la novela¹⁴, mantiene mucho en común con Blau, desde su condición de mujer excluida en función de etnia y también de sexualidad que no se ajusta a la *doxa*. La conocemos cuando es capturada por los Servicios de Inteligencia del Imperio. La protagonista desconoce las razones por las que es sometida al interrogatorio, lo único que se le imputa es poseer libros extranjeros en casa y quedar parada delante del portal de una casa de medina. Al no proporcionar la información que los servicios esperan de ella, es víctima de incesables torturas de distinta índole:

Faheema perdera a conciencia dos días que le vaba alí. Sucedíanse as voces e o bruar do xerador eléctrico continuaba o seu bater canso, coma un reloxo que marcase a dor. Aínda que ela non o sabía, a luz seguía sendo marela e as paredes, de lata branca. Os membros da Intelixencia que a interrogaban facíano con coñadado, seguindo só os procedementos permitidos. Espir o inimigo. Humillalo. Simular afogamento. Privalo do sono. Procacidades sexuais e escatolóxicas. Cans. Descargas eléctricas. Música. Métodos incruentos para salvar vidas imperiais. (Asorey 2019a: 71)

En estas circunstancias traumáticas Faheema rememora su pasado y, en particular, su clandestino amor lésbico hacia Ghazali. La historia

¹⁴ Faheema, al igual que Blau, se inspira en una persona real que el autor conoció en uno de los países musulmanes: “unha muller culta, que sentín oprimida por un mundo patriarcal que lle pechaba o futuro, o que, por suposto, tamén acontece en Occidente coas mulleres. Teño unha foto –dice Asorey– dela nunha medina, o que inspirou aúa historia e tamén a idea que me obsesionaba e obsesiona da realidade das mulleres de determinados territorios onde perderon dereitos que posúan: pensemos en Afganistán ou mesmo en certas cousas sobre as mulleres que lle escoitamos a esa onda ultraconservadora, dende o Brasil ata o Estado español” (Dopico 2019).

de su vida pone en evidencia las desigualdades de género que se dan tanto en lo privado como en lo público, independientemente del régimen dominante. Su tierra, primero, está gobernada por unos fanáticos religiosos locales que pretenden preservar las costumbres antiguas de corte machista para pasar a manos de un ejército occidental que durante un tiempo trae la mejoría de la situación de las mujeres. El cambio de poder permite a las mujeres, entre otras, el acceso a la enseñanza y la formación universitaria. Sin embargo, esta evolución se convierte en involución, ya que las reformas pronto se ven derrocadas por el Supremo Líder y la oleada ultraconservadora que empieza a impregnar la vida política y social. Debido a la *doxa* patriarcal y ultraconservadora, así como la prohibición de mantener relaciones lésbicas, Faheema se ve obligada a contraer el matrimonio arreglado para quedar de este modo encerrada en el espacio doméstico en el que está sometida a la violencia física y psíquica ejercida por su marido. En cuanto una lesbiana y una mujer culta aficionada a la literatura, se ve aprisionada literal y metafóricamente en un mundo que prohíbe las sexualidades no heteronormativas e invisibiliza a las mujeres negándoles el acceso a la educación y la vida pública. Así, la protagonista sujeta a la violación simbólica a la vez que física, entre maltratos y torturas, rememora a su amada y los versos de Petrarca para encontrar un alivio en las evocaciones del pasado:

Leva demasiados anos agardando vela, demasiados anos soñando con volver sentar naquel patio de laranxeiras, abandonar as montañas, volver impartir clases, falar de literatura, ensinarlle a homes e mulleres que a fermosura dos poemas non depende das nacións, nin sequera da relixión que profesen os seus escritores e escritoras. Aborrecía as nubes de po que tragaran a súa vida e a súa terra. A que te dedicaches?, preguntou Faheema, Eu, a nada, contestoulle, Pero tivo que ser difícil sobrevivir cando a Lei do Ceo se fixo Lei da Terra, insistiu. Ghazali pareceu non comprender, Cando as mulleres tivemos que abandonar as universidades. Cando se nos prohibiu camiñar soas polas rúas. Cando pagamos coas nosas vidas querer conducir un auto ou tentar que as nosas fillas aprendesen a ler. Cando os papaventos foron borrados dos horizontes ou foi perseguida a música. (*Ibid.*: 43)

Si bien Faheema obedecía las leyes patriarcales impuestas por ambos regímenes y actuaba acorde con las estructuras dominadoras, es decir, se casó con un hombre violento escogido por la comunidad, tuvo hijos con él, se ocupó

de la casa y abandonó por completo la vida pública, no interiorizó estas estructuras del poder y guardó su libertad interior de disidente sexual. No se olvidó nunca de su gran amor, ya que “[d]esposárase con Ghazali para sempre, dous mulleres. Invisibles. Ningún home había ser quen de imitar os beizos da súa amada. Ningún varón se lle semellaría sequera. O seu corazón ficara eternamente nos cabelos da querida” (*Ibid.*: 217-218). Pero, es más, el recuerdo de su amante no solo le permite sobrevivir las torturas sino que le impulsa a actuar en defensa de otras mujeres para que:

Nunca máis un home lle había decir o que facer. Nunca máis un home ousaría ser violento con ningunha muller. Nesa Illa na que estaban sós, ningún pene autorizaba xa a inflixir a dor nin a marcar o poder. Ningunha palabra sairía desas desdentadas bocas para abaixalas. Nacían novos tempos sen más cadeas que as marcadas nos seus corpos mutilados e feridos. As mulleres serían iguais, porque eran nais, irmás, compañeiras. E, sobre todo, porque sen elas carecían de futuro. (*Ibid.*: 218)

Con ello, la experiencia del cautiverio genera en Faheema el deseo de intervenir en la vida pública y la convierte, de la misma manera que Blau, en paria rebelde –en términos de Varikas (2017)–.

En comparación con Blau y Faheema, la tercera protagonista, Rebeca, disfruta de una posición aparentemente privilegiada por ser una mujer blanca y occidental, así como por habitar la Capital do Mundo. No por ello, sin embargo, deja de ser víctima de las prácticas culturales reguladoras que le imponen el ideal del canon de belleza y determinan su esfera emocional y la afectivo-sexual. En el presente de la narración Rebeca observa el derrumbe de la Capital do Mundo y emprende un viaje de supervivencia por las ruinas de la ciudad: “Agora todo era ruína. Do fermosísimo espazo teatral doutras épocas, só quedaban os restos da xenreira. A furia que se apoderara do universo en pouco tempo. As mesas dos restaurantes eran montañas amoreadas en saqueos ben recentes” (Asorey 2019a: 51). Solo a partir del itinerario que realiza en busca de comida, Rebeca es capaz de cuestionarse las prácticas culturales derivadas de la lógica capitalista y heteropatriarcal, las que ella misma había interiorizado y reproducido hasta ahora. Rodeada de las imágenes cuasi apocalípticas, rememora su pasado y analiza su anterior modo de vivir. Recuerda cómo pasaba las ocho horas diarias frente al ordenador en una

empresa internacional sin ver mucho sentido en su trabajo de empleada anónima, fácilmente sustituible por otras. La única fuente de satisfacción eran las drogas legales, el consumo despreocupado, la ropa de marca, las salidas de los sábados y la sensación de sentirse bella y deseada, lo cual contrastaba significativamente con la promesa de la felicidad inculcada en su infancia que consistía en tener una familia, un amor y una casa en propiedad.

Ela non soñara un futuro así. Talvez os seus pais e a escola lle procuraran un presente de moza casada con fillos e hipoteca. Pero a estas alturas sabía que o amor era tan prescindible como as ceas a fin de mes, o cine en xaneiro, o salario digno... Se algo aprendera, era a esencia mesma da súa fraqueza. Só un número nunha empresa que mañá podía ser absorbida, regurxitada, defecada por outra maior. Rebeca, un detrito máis. Aínda que para iso estaba a droga legal e as saídas dos sábados. O sofá de luns a xoves. O arroz conxelado con pauciños de cangrexo. Os filmes torados por anuncios tan amenos. Para iso a súa man na pube cando a calor era así, unha forza que saía das entrañas. Para iso as rebaixas e as olladas con esperma. (*Ibid.*: 32-33)

En el personaje de Rebeca se reescribe el motivo del cuerpo cosificado de acuerdo con las reglas de dominación masculina y explotado como motor de consumo. Como podemos observar, Rebeca ha rechazado el papel inculcado por sus padres de la perfecta “madresposa”, dócil y abnegada, con su promesa de la felicidad centrada en el modelo de la familia nuclear burguesa, solo para encarnar el “beauty myth” (Wolf 1991). En este punto, Asorey pone en cuestión las prácticas de embellecimiento y de cosmética propagadas por la sociedad posmoderna que examina con escrutinio el cuerpo femenino, transformando a las mujeres en parias en cuanto que víctimas de su imagen física y de la lógica del consumo. Rebeca representa las mujeres del Capital do Mundo que antes del derrumbe se sentían pasivas e inferiores y que de un estado de conciencia propio del “ángel del hogar” pasaron a la conciencia de *homo consumens*:

Rebeca mirou aquela moza que era ela, e ollouna devagar, como dicíndose que non se reconecía, que non estaba ben andar así, tan pouco enfeitadiña. Porque, aínda que non houbese quen a mirase, una muller sempre debía manter a clase e a beleza para ser ollada, contemplada, sopesada. Iso lle ensinaran, repetiran e mandaran toda a vida. Riu libre. Ela, que tanto tivera que reparar no seu aspecto... Velaí estaba, guedelluda e sucia. (Asorey 2019a: 15)

Los recuerdos de Rebeca confirman las premisas de Bourdieu sobre la dominación masculina “que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica” (2000: 86). De hecho, el cuerpo de la protagonista sometido a la mirada de hombres puede entenderse como efecto de la condición paria, resultante del sometimiento simbólico de la mujer a la cultura patriarcal y consumista en la que los cuerpos femeninos se convierten en “[c]arne para as tendas, para os filmes, para os anuncios...” (Asorey 2019a: 18). De ahí que según la *doxa* criticada por Asorey, las mujeres “existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles” (Bourdieu 2000: 86).

La condición de *homo consumens* y el estilo de vida desprovisto de cualquier tipo de compromiso no dejan a Rebeca percibir la involución política y el surgimiento del régimen dictatorial ultraconservador. Inconsciente de secuelas políticas de los cambios producidos en el Imperio, los acepta sin reparo ni reflexión, convirtiéndose en testigo pasivo y hasta simpatizante de la propaganda contra los migrantes representados como bárbaros, radicales y terroristas. Es solo a partir de su itinerario por la ciudad destrozada cuando empieza a cambiar su cosmovisión. En el camino encuentra a una niña abandonada de diez años con la que crea un vínculo afectivo, moviéndose por la ética de cuidado. De este modo, su viaje motivado inicialmente solo por el deseo de supervivencia se convierte en una especie de viaje iniciático que la lleva a asumir la responsabilidad por el otro. Esta es la primera fase de su transformación que, más tarde, a raíz del encuentro con otras mujeres comprometidas con la revuelta, desemboca en la toma de conciencia por parte de Rebeca y su compromiso con el proyecto colectivo de mujeres invisibilizadas y oprimidas. Como podemos observar, si bien la trayectoria de Rebeca difiere de la de Blau y Faheema (debido a su anterior estatus social no ha sido objeto de discriminación por razones de clase, etnia y orientación sexual) en este momento de la narración también ella se convierte en paria consciente que desde su posición ahora marginada critica la lógica cultural dominante, así como muestra su solidaridad con los sujetos excluidos y discriminados.

Ahora bien, durante gran parte del relato las historias de las tres mujeres se desarrollan de modo independiente, convergiendo en una representación fragmentaria, desde diferentes perspectivas, de la realidad distópica. Los destinos de las protagonistas se cruzan para confluir en una historia de lucha colectiva y solidaria por un futuro mejor cuando las tres deciden participar activamente en la revuelta. Si bien en ningún momento de la novela se rompe con el esquema enunciativo y se siguen narrando acciones desde diferentes puntos de vista, el título de la última parte, “Matria”, subraya la idea del proyecto colectivo feminista recogiendo las ideas de solidaridad y sororidad. Este título contrasta significativamente con los que llevan los capítulos anteriores, “Elas e eles” y “Os días e as noites”, que subrayan divisiones binarias características del sistema capitalista heteropatriarcal. Como se anuncia en “Matria”, en su lugar debe nacer un mundo nuevo de justicia, igualdad y propiedad común, sin discriminación de género, clase o raza; es decir, “unha matria sen cadeas nas razas nin vergoña nos corpus” (Asorey 2019a: 198).

Con ello, creemos que Asorey intenta salir del bloqueo de la imaginación política propio del capitalismo tardío y de la distopía como subgénero con tal de superar el llamado “síntoma de la cancelación del futuro” que caracteriza las ficciones de *shock*. Las distopías, pues, suelen centrarse en la descripción del desastre y el colapso energético, social, existencial y civilizatorio, produciendo un *shock* emocional en lector/espectador y creando el estado de excepción narrativo en el que no funciona la ley y se suspenden valores y códigos de conducta. Como advierte Martoller Campos, faltan las narraciones que ofrecen las “sugerencias imaginativas sobre cómo cambiarlo y crear un futuro más justo, conocedoras de que aunque el sufrimiento, el disenso y la insatisfacción siempre estarán ahí es posible hacer las cosas razonablemente mejor” (2020: 26). Y precisamente este hueco lo pretende llenar *As mulleres da fin do mundo*, que no se limita solo a criticar el presente al representar la futura catástrofe, sino que también se imagina una alternativa social y política. El autor la busca en la creación de una sociedad matriarcal, donde los seres humanos “establecerían o seu fogar e as suas vidas. Forían medrar trigo e liberdade; plantarían millo e ravura; cultivarían esperanza” (Asorey 2019a: 225). Como se explica, no solo las mujeres participan en la creación de este nuevo mundo, ya que pueden

contar también con ayuda de algunos hombres. Ellas, sin embargo, serán el centro latente de la civilización naciente:

Algúns dos homes permanecerían ao seu lado, outros embarcarían nas patrulleiras do peirao, coa confianza de chegar ao Imperio e iniciar guerras de deuses e vinganzas. Logo estaban as mulleres. Sabía que non había esperanza sen elas. Estiveran aí dende o comezo da humanidade, esquecidas e invisibles. Foran sempre moeda de cambio, palabra silenciada, escravas dos escravos. Quizais no corazón feminino aniñase un mundo novo. De non ser así, non habería mañá. (*Ibid.*: 243-244)

En las bases del nuevo sistema se halla el imperativo de renunciar a las reglas del capitalismo con tal de anular la propiedad privada, las jerarquías y los privilegios en cuanto productores de toda clase de injusticias sociales. Aparte de abolir la propiedad privada, la nueva comunidad prohíbe imponer las reglas y la moral religiosas para que nunca más estas se conviertan en leyes y herramientas del poder que oprimen la felicidad del ser humano. Así que se proclaman la tolerancia, la igualdad de género y la libertad sexual. Las nuevas generaciones crecerán, asimismo, con la idea de solidaridad y la convicción de que la tierra y sus recursos pertenecen a todos: “Se cadra algúun día verán chegar de lonxe outros, más pobres ca eles, más infelices. A terra é de todos e de todas, diranllas. A casa é vosa” (*Ibid.*: 244). Una de las principales preocupaciones de las nuevas líderes será la protección del medioambiente; pues ellas mismas se declaraban “fillas da terra, dos ventos e das augas. Confesábanse convidadas dun planeta doente que habían protexer. Eran pasaxeiras nun mundo que non lles pertencia” (*Ibid.*: 223). La vuelta a la naturaleza hace también que se prescinda de alta tecnología, percibida como reducto del antiguo sistema; así, por ejemplo, las pantallas tridimensionales que regulaban la vida en el Imperio se sustituyen por los libros tradicionales. En similares líneas se sitúa una de las primeras leyes introducidas por las líderes, la cual restituye la libertad artística y permite de nuevo gozar sin censura de la música, el arte y la literatura. Con todo ello, como podemos comprobar, se evoca un espacio imaginario utópico liderado por mujeres donde los conflictos sociales se eliminan a través de “la promesa de felicidad” y armonía a nivel colectivo e individual. De este modo, Asorey se nutre de nuevo del pensamiento ecofeminista que propone una vía alternativa de organización social

al apostar por la sororidad internacional feminista y tratar de atender “las demandas de ecojusticia del llamado ecologismo de los pobres, sumándose a las voces que denuncian el mal desarrollo” (Puleo 2011: 558).

Cabe señalar que este pensamiento y el proyecto utópico subyacen en toda la obra literaria de Asorey¹⁵ y, en particular, se hacen patentes en su poesía. En el contexto de este análisis destaca, en particular, el volumen poético *Transmatria*, publicado en el mismo año que *As mulleres da fin do mundo* y que, como señala el autor, reelabora los mismos temas:

En certa maneira, eu creo que ás veces certas escritoras ou escritores temos determinados temas sobre os que escribimos, talvez mesmo escribamos a mesma obra durante toda unha vida. E, neste caso, ‘*Transmatria*’ e ‘*As mulleres da fin do mundo*’ comparten temas e posúen puntos de vista semellantes, independentemente de seren dous xéneros literarios distintos. (Dopico 2019)

Lo que une ambas obras es el motivo de la creación de la nueva sociedad regida por las ideas de ecofeminismo, sororidad y libertad (sexual)¹⁶. Fijémonos en esta cita ilustrativa que evoca la construcción del mismo espacio utópico que aparece en la novela estudiada: “Inzade aquí a terra nova das mulleres,/ ergue-de a luz mancada dos maricas,/ das trans tan dignes,/ daquelas que sempre oímos que era-mos/ monstros” (Asorey 2019b: 14). Si en la novela este se denomina “Matria”, aquí recibe el nombre de “Transmatria” y se constituye en relación con las subjetividades excluidas y las corporalidades concebidas como monstruosas:

A transmatria son os corpos/ eivados,/ mutilados,/ sinalados,/ odiados./ A transmatria son ollos aterrecidos,/ as pálpelbras mortas de frío,/ os úteros tan libres,/ os esfínteres de nós./ A transmatria é a bandeira das desposuídes,/ o te-rritorio salvaxe/ da esperanza./ Aquelas que afoga-n,/ que camiñan,/ que soñan./ A transmatria es

ti,/ queimade/ na cama/ ou no masacre/ de se comer tamén/ co látex/ na memoria. (*Ibid.*: 99)

Pero lo que sí diferencia las dos visiones utópicas es la inclusión en el poemario de los elementos nacionales con énfasis puesto en la necesidad de preservar la lengua gallega. Si bien en la novela se critica la homogeneización lingüística impuesta por el Imperio, no se habla de manera explícita del gallego, tal y como ocurre en el poemario, donde la voz poética formula una súplica conmovedora que no puede dejar al público lector indiferente y que enlaza la “transmatria” con el idioma nacional: “Facede disto a transmatria,/ na lingua miña./ Mantédea para sempre./ Iso vos pido!” (*Ibid.*: 14).

En resumidas cuentas, y ya concluyendo, podemos constatar que toda la obra de Asorey y, en particular, la novela aquí analizada, nos ofrece una crítica de los mecanismos de exclusión que crean figuras de parias, a la vez que nos proporciona un elogio de resistencia de los sujetos marginados que devienen en parias conscientes y rebeldes, en términos de Arendt (2004) y Varikas (2017). Con este propósito, *As mulleres da fin do mundo* se inscribe en toda una cadena de ficciones distópicas que hoy en día han formado una suerte de moda literaria, originada por el miedo que iba progresando desde la postmodernidad para aumentar colectivamente a raíz de los atentados terroristas de 2001 y la crisis económica internacional de 2008, hasta convertirse en el “constituyente básico de la subjetividad actual”, como dice Žižek (2009: 56). Sin embargo, en contraste con la mayoría de las producciones de esta índole distópica, la novela no sigue el patrón clásico, es decir, no rastrea “las peripecias de individuos solitarios que desobedecen al sistema sin tener opciones de politizar su descontento” (Martoller Campos 2020: 22), sino que pone énfasis en el proyecto colectivo y concluye con una visión utópica de “(trans)matria”. Como hemos podido observar, Asorey concede

¹⁵ También en su primera novela, *Nordeste* (2016), Daniel Asorey recurre a la literatura proyectiva y, más concretamente, crea una ucronía que reescribe la historia para ofrecer una visión alternativa de Galicia colonizadora e imperialista, poseedora de colonias en Brasil. Al igual que *As mulleres da fin do mundo*, la novela presta la voz a las mujeres marginadas y oprimidas para reflexionar una vez más sobre los mecanismos de exclusión y diferencia (*vid.* Gaspar Jorge 2022).

¹⁶ En otro poemario suyo, *Negras* (2022), Asorey no se separa de su proyecto político, aunque en esta ocasión se centra más en la reivindicación de la identidad y la memoria de las mujeres negras sometidas a los mecanismos de exclusión. En este sentido resultan paradigmáticas las siguientes citas: “Cambias de beirarrúa/ tesme medo, noxo, porque son gorda,/ escura,/ pobre,/ a imaxe que apagar no pesadelo” (Asorey 2022: 12); “De meniña/ quería ser terrorista/ para acabar ese combate,/ derrubar os muros que constrúuen,/ asaltar as casas súas,/ brancas, con piscina,/ evitar o olor do crack/ nas escaleiras./ Debía vingar a raza miña, soñaba” (*Ibid.*: 30).

la voz a las mujeres oprimidas que derrotan al sistema y construyen un programa para su emancipación y la de todos los excluidos; mujeres-redentoras, parias rebeldes que dan inicio a una revolución social basada en las premisas del ecofeminismo que “abrace a solidariedade, a igualdade e o respecto á diferenza” (Ramón 2019). De este modo, *As mulleres da fin do*

mundo rompe con “el síndrome de la cancelación del futuro” y la imposibilidad posmoderna de imaginarse un cambio del sistema. Si bien la novela tiene un final abierto, este no puede ser más esperanzador, ya que todo termina con una frase pronunciada por Faheema: “alí comenzaba o inmenso traballo de crear un mundo novo” (Asorey 2019a: 246).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2019): *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Arendt, Hannah (2000): *Rahel Varnhagen: historia de una judía*. Barcelona: Lumen.
- (2004): *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.
- Asorey, Daniel (2016): *Nordeste*. Vigo: Galaxia.
- (2019a): *As mulleres da fin do mundo*. Vigo: Xerais.
- (2019b): *Transmatria*. Vigo: Xerais.
- (2022): *Negras*. Vigo: Xerais.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (2017): “Four Theses on Posthuman Feminism”, en R. Grusin (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 21-48.
- Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cros, Edmond (2002): *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier: CERS.
- Dopico, Montse (2019): “Entrevista a Daniel Asorey”, *PrazaGal* 02/08/2019, <https://praza.gal/cultura/ningun-dereito-conquistado-esta-garantido-para-sempre-e-a-vaga-ultraconservadora-actual-vai-decididamente-contra-as-mulleres> [consulta: 18/06/2024].
- Fernández, Manrique (2019): “Daniel Asorey, *As mulleres da fin do mundo*”, *Comarcas na rede* 01/05/2019, <https://www.comarcasnarede.com/colaboracions/o-meu-andel/daniel-asorey-as-mulleres-da-fin-do-mundo/> [consulta: 18/06/2024].
- Franco Méndez, Lorena (2019): “paria moderno”, *Tránsfugas y parias* (ADHUC-Teoria, Gènere, Sexualitat, Universitat de Barcelona) 18/03/2019, <https://www.ub.edu/transfugas-parias/node/16> [consulta: 18/06/2024].
- Garrido González, Ana (2022): “Distopía tecnológica ou apocalipse zombi? Pasado ou presente? En *DX* de Eli Ríos”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25 (Núm. especial: *Ciencia ficción, figuras de exclusión e xénero na cultura galega*), pp. 107-119. DOI: <https://doi.org/10.5209/madr.88067>.
- Gaspar Jorge, Thayane (2022): “Utopía e ucronía: a Galicia triunfante en *Nordeste* (2016) de Daniel Asorey”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25 (Núm. especial: *Ciencia ficción, figuras de exclusión e xénero na cultura galega*), pp. 93-106. DOI: <https://doi.org/10.5209/madr.88066>.
- González Fernández, Helena (2022): “Figuras de exclusión: Las presas en la ficción carcelaria”, *Pasavento* 10/1, pp. 47-68.
- Horowitz, Irving Louise (1962): “Fortalización de la teoría general de la ideología y la utopía”, *Revista Mexicana de Sociología* 4/1, pp. 87-99.
- Jameson, Fredric (2009): *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Klein, Naomi (2007): *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- López Keller, Estrella (1991): “Distopía: otro final de la utopía”, *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 55, pp. 7-23.
- Leibovici, Martine (2011): “Le «Verstehen» narratif du transfuge: Incursionschez Richard Wright, Albert Memmi et AssiaDjebar”, *Tumultes* 36, pp. 91-109.
- (2007): “Arendt’s Rahel Varnhagen: A New Kind of Narration in the Impasses of German-Jewish Assimilation and Existenzphilosophie”, *Social Research* 74,3, pp. 903-922.

- Martorell Campos, Francisco (2020): “Nueve tesis introductorias sobre la distopía”, *Quaderns de filosofia* VII/2, pp. 11-33. DOI: <https://doi.org/10.7203/qfia.7.2.20287>.
- Moreda, Eva (2019): “As mulleres da fin do mundo, distopía que non convence”, *Biosbardia* 19/06/2019, <https://biosbardia.wordpress.com/2019/06/13/as-mulleres-da-fin-do-mundo-distopia-que-non-convence/> [consulta: 18/06/2024].
- Moreno, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- (2018): “Narrativa 2000-2015”, en T. López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana, pp. 177-194.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna y Ana Garrido González (2022): “Feminismo posthumanista: Parias, tránsfugas, advenedizos y rebeldes en las obras de ciencia ficción de tres autoras gallegas”, *Pasavento* 10/1, pp. 69-90.
- Moylan, Thomas (2000): *Scraps of the Untainted Sky*. Oxford: Westview Press.
- Peris Blanes, Jaume (2018): “Ficciones inmunitarias. Relatos culturales del contagio y la amenaza”, *Papeces del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 2018/1, papel 183. DOI: <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.17680>.
- Preciado, Paul B. (2019): *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Puleo, Alicia H. (2017): *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Madrid / Valencia: Ediciones Cátedra / Universitat de València.
- Ramón, Nicolás (2019): “As mulleres da fin do mundo, de Daniel Asorey”, *Caderno da crítica* 17/08/2019, <https://cadernodacritica.wordpress.com/2019/08/17/as-mulleres-da-fin-do-mundo-de-daniel-asorey/> [consulta: 18/06/2024].
- Regueira, Mario (2022): “Antes de soñármelos eléctricos. Ficción científica e distopía no final do franquismo”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25 (Núm. especial: *Ciencia ficción, figuras de exclusión e xénero na cultura galega*), pp. 13-39. DOI: <https://doi.org/10.5209/madr.88062>.
- (s.f.): “A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional”, en *Historia de la literatura galega de la AS-PG*, <http://literaturagalega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-ciencia-ficcion-distopia-e-discurso-nacional> [consulta: 18/06/2024].
- Sargent, Lyman, T. (1994): “The Three Faces of Utopianism Revisited”, *Utopian* 5/1, pp. 1-37.
- (2013): “Do Dystopias Matter”, en F. Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. London: Cambridge Scholars Publishing, pp. 10-13.
- Segarra, Marta (2022): “Tránsfugas de sexo, género y especie: Franz Kafka y Paul B. Preciado”, *Pasavento* 10/1, pp. 17-31.
- Seoane, Antía y Maite Sanmartín (2019): *As mulheres que amavam os videojogos*. Santiago de Compostela: Através editora.
- Traverso, Enzo (2013): *El final de la modernidad judía*. Valencia: Universitat de València.
- Varikas, Eleni (2017): *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Vilavedra, Dolores (2010): *A narrativa galega na fin de século*. Vigo: Galaxia.
- Wayar, Marlene (2019): *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Wolf, Naomi (1991): *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: William Morrow and Company.
- Žižek, Slavoj (2003): *Ideología: Un Mapa de la Cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2009): *Violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.