



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

La hibridación del *novum* en la ciencia ficción de Hugo Correa y la configuración de la maquinaria de dominación

(Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana)

CATHERINE PAOLA VALENZUELA JELDRES
CONCEPCIÓN-CHILE
2024

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad de Concepción
Proyecto financiado por CONICYT

El que está más arriba se arroga de decidir los destinos de los de abajo.

*Frente a nosotros constituyen una aristocracia, con todo el cúmulo de intereses creados
que caracteriza a esos grupos.*

(Hugo Correa – Los Altísimos).

Agradezco a todos los que hicieron posible que este proyecto llegara a término:

profesores/as, familia, amigas y amigos.

Este trabajo va dedicado a Mónica, mi madre y a Sofía, mi hija.

Índice

1.	Introducción.....	4
2.	Presentación problema de estudio.....	6
3.	Conceptualizaciones teóricas.....	27
3.1.	La ciencia ficción: orígenes y definición de un género.....	27
3.2.	Hibridez/ Hibridación	56
3.3.	Imaginarios Sociales.....	60
3.4.	Ciencia ficción latinoamericana.....	67
4.	Revisión de la crítica precedente.....	74
5.	La narrativa de Hugo Correa: de lo clásico a lo híbrido, una propuesta de ciencia ficción chilena.....	89
5.1.	De lo clásico a lo híbrido: la transformación del <i>novum</i>	93
5.2.	La obra de Hugo Correa en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana: la configuración de una máquina de dominación.....	169
6.	Consideraciones finales.....	176
8.	Referencias bibliográficas	179

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo ahondar en el proyecto literario de Hugo Correa, escritor de ciencia ficción ampliamente nombrado en diversos análisis, estudios y antologías del género, pero que presenta una escasa atención por parte de la academia. Este extraño suceso de exclusión y olvido, que puede tener diversos motivos, es una deuda que se debe pagar, pues no podemos sentar las bases de un historia de la literatura de ciencia ficción nacional, sin tener una visión acabada de las narraciones de quien es citado como el “padre de la ciencia ficción chilena”.

A grandes rasgos, la ciencia ficción de Hugo Correa comparte si no todas, la gran mayoría de las características de la ciencia ficción latinoamericana; no obstante, también presenta múltiples particularidades, que obedecen a la búsqueda del escritor por configurar una ciencia ficción distintiva del canon anglosajón y europeo. En esta búsqueda constante, se van cruzando una amalgama de elementos que parecen inconexos experimentos alejados de la ciencia ficción, pero que en una visión conjunta presentan patrones comunes que dan lugar a ese proyecto que Hugo Correa denominó en una entrevista como Realismo-Fantástico, por no sentirse cómodo con el rótulo de ciencia ficción.

Esta aproximación a su obra, no pretende en ningún caso cubrir todas las aristas del proyecto literario de Correa, sino más bien capturar los rasgos dominantes de sus obras y cruzarlos con el contexto sociopolítico de la región, que sin duda marcó toda la literatura de ese periodo y sentó las bases de los siguientes. Por ello las obras analizadas en este trabajo van desde su primera publicación en 1959, hasta 1981, año en el que su producción literaria comienza a bajar, alejándose incluso del género de la ciencia ficción.

El corpus de esta tesis está compuesto por tres novelas y una compilación de cuentos: *Los Altísimos*, *El que merodea en la lluvia* y *El nido de las furias*, y el libro de cuentos *Los títeres*. En estas obras se pueden ver funcionando la combinación de los elementos clásico del género, más los componentes –religiosos, campesinos, dictatoriales– propios de la obra de Correa, los cuales se manifestarán con mayor intensidad en cada narración, configurando una ciencia ficción híbrida, es decir, que desterritorializa y reterritorializa los elementos clásicos del género, para estructurar una ciencia ficción con elementos de carácter nacional.

Cabe señalar, que el elemento articulador de su obra, la figura dictatorial, también se verá afectada por aquellos componentes peculiares de su ciencia ficción; no obstante, su advertencia es inmutable: la estructura del cosmos se compone de un sistema infinitos de subordinaciones, en el que la relación primordial es la dominación.

Por último, se espera que esta investigación resulte una contribución a la reflexión sobre la narrativa chilena de ciencia ficción y una aproximación al proyecto de narrativo de Hugo Correa, desde los elementos propios de la ciencia ficción, pero además desde una perspectiva sociocultural que permita comprender su evolución.

2. Presentación del problema de estudio

Definición del objeto de estudio

En los círculos de la literatura chilena de ciencia ficción el nombre de Hugo Correa¹ cobra una gran relevancia, pues se considera un autor de culto, el ícono más importante de este género, el único escritor de talla internacional admirado y elogiado por Ray Bradbury. Precisamente, esto último es lo que le otorga el rótulo de “padre de la ciencia ficción chilena” (Areco, 2015, p.120). Su obra *Los Altísimos*, publicada en 1959, se convierte en un hito para quienes defienden la existencia de una tradición de la ciencia ficción en Chile. A partir de esta fecha, se comienza a hablar de “la década prodigiosa” o “edad de oro” de la ciencia ficción en nuestro país.

En Chile, esta importancia no fue percibida durante el periodo en el que Hugo Correa escribió y publicó sus obras, las cuales fueron consideradas marginales dentro del canon de la época, por lo que nunca obtuvo un reconocimiento en nuestro país. Lo anterior no deja de llamar la atención si se tiene en cuenta la vasta obra que dejó el escritor, quien no solo se dedicó a la narrativa, sino que también incursionó en la dramaturgia, además de ejercer la mayor parte de su tiempo como periodista y crítico literario en importantes revistas de ese momento. Su obra la componen: *Los Altísimos* (1959), *Alguien mora en el viento* (1959), *El que merodea en la lluvia* (1962), *Los títeres* (1969), *Cuando Pilato se opuso*

¹ Hugo Correa nació en Curepto, localidad rural ubicada en la Región de Maule, el 24 de mayo de 1926, y murió en Santiago el 23 de marzo de 2008. Entró a estudiar Derecho en la Universidad de Chile, pero después de dos años abandonó la carrera para dedicarse a la literatura y el periodismo, actividad que ejerció en los diarios *El Mercurio* y *La Nación*, y en las revistas *Ercilla* y *Paula*.

(1971), *Los ojos del diablo* (1972), *El nido de las furias* (1980), *Donde acecha la serpiente* (1988), *La corriente sumergida* (1993) y su novela póstuma *El valle de Luzbel* (2015). Además de tres cuentos que aparecieron en revistas misceláneas: “Penumbra”, publicado en la revista *Mapocho* el año 1968; “El sobre vacío” y “Beatriz”, publicados en revista *Bravo* el año 1977 y 1991, respectivamente. A estos tres relatos se les debe sumar el que aparece en la antología *Cuentos* de 1965, que recopila todos los cuentos que fueron premiados en el concurso que organizó La Compañía de Petróleos de Chile para conmemorar su aniversario número 30. En este concurso, Hugo Correa obtuvo una mención honrosa por su cuento “El hijo de Emilia”.

Cabe señalar que algunos de los cuentos fueron publicados en connotadas revistas de ciencia ficción norteamericana, en el periodo de mayor auge del género. Entre los cuentos publicados están: “El último elemento” de 1962 y “Alter Ego” de 1967, en *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, importante revista cuyo editor fue Isaac Asimov; “Meccano” de 1968, publicado en el magazín N° 50, *International Science Fiction*; “El veraneante” de 1969, publicado en la revista española *Nueva dimensión* N° 8. Además, en la misma revista, N°33 del año 1972, se publica un especial dedicado a Hugo Correa. Por último, esta revista en su número 142 del año 1982 publica el relato inédito “Los hijos de Venus”.

Para dar cuenta de las características de las narraciones de Hugo Correa escogí las siguientes obras: las novelas *Los Altísimos*, *El que merodea en la lluvia* y *El nido de las furias*, junto con la colección de cuentos *Los títeres*. Para la elección de este corpus consideré dos factores: que las obras pertenecieran a diferentes etapas de la ciencia ficción chilena—según lo establecido por los estudiosos de la ciencia ficción chilena— y que tuviesen elementos claramente identificable con el género de la ciencia ficción.

La primera obra de Hugo Correa, *Los Altísimos*, publicada en 1959, presenta una sociedad, muy similar a la terrestre, encerrada y esclavizada por unos individuos denominados Altísimos, en un planeta que funciona como una prisión. Según Remi-Maure (1984) el libro es también, “an ominous satire on communist society pushed to the limits of deindividualization” (p. 182). Desde el punto de vista de la estructura, la obra se desarrolla en torno a enigmas que se van develando como anillos concéntricos hasta llegar al origen del misterio. José Promis (1973) califica *Los Altísimos* como una novela de las más alta categoría, que presenta una imagen de la realidad que revela las condiciones alienantes de la sociedad contemporánea y cuya significación trascendente no puede sino ser, en consecuencia, profundamente pesimista (cf. p. 3).

El que merodea en la lluvia, novela publicada en 1962, se distancia de los parámetros tradicionales de la ciencia ficción. En palabras de Hugo Montes, (1968) es una mezcla explosiva de fantasía, ciencia, amor, pesquisa cuasi policial y cuasicriollismo (cf. s/p). En efecto, en la novela se narra como un ser de origen extraterrestre pretende conquistar el planeta tierra a través de la manipulación de algunos personajes. La historia transcurre en un espacio rural llamado el Guindo, que de un momento a otro se ve invadido por dos superpotencias (EE.UU y U.R.S.S) que compiten por encontrar al denominado Merodeador. En esta novela, los elementos de la ciencia ficción se ven opacados por las creencias en torno al diablo que están presente en el campo chileno.

Los títeres, publicada en 1969, es una colección de cuatro relatos — “Alter ego”, “El mundo del tío Roberto”, “El veraneante” y “El hombre prohibido”— que tiene en común un elemento: el títere, el cual va evolucionando en cada uno de los cuentos. En palabras de Remi-Maure (1984) “the book as a whole, while its inspiration is down to earth, is an example of

intelligent sociological SF, depicting in a way that is at once logical and disquieting a civilization which has chosen to live by proxy” (p. 183). Los cuatro relatos están ordenados de tal manera que van explicando y profundizando la relación de los humanos con el elemento tecnológico denominado títere, este procedimiento se conoce como *fix-up*, es decir, relatos publicados de manera independiente, pero que se pueden leer en conjunto como una sola historia.

Por último, *El nido de las furias*, publicada en 1980, es una novela que transcurre un país ficticio de América Latina, llamado la República de los Andes, cuya máxima autoridad, Raimundo Ruiz y Pastene, está envuelto en un aura de misterios y fuerzas sobrenaturales que le otorgan su poder. La obra superpone los planos político-social y el extranatural, el terrestre y el del más allá, dejando en un segundo plano los elementos científicos o tecnológicos, los cuales solo se manifiestan al final del relato.

A partir del estudio de las obras seleccionadas, la hipótesis que se plantea en este trabajo es que la narrativa de Hugo Correa evoluciona de una ciencia ficción tradicional a una ciencia ficción híbrida, a partir de la incorporación de elementos del imaginario religioso, principalmente, la figura demoníaca, la cual articula toda la narrativa del autor y cuya función es revelar un sistema de dominación infinita e invariable en tiempo y espacio.

Siguiendo esta misma línea, a propuesta de investigación tendrá como objetivos, por un lado, analizar la variación de los rasgos característicos del proyecto literario de Hugo Correa, para lo que se considerará la teoría de la ciencia ficción y el concepto de hibridación y, por otro lado, estudiar los imaginarios sociales presente en los relatos y la influencia que ejercen en la propuesta literaria, todo ello con la finalidad de mostrar que su narrativa de ciencia ficción evoluciona a partir de la incorporación de elementos del imaginario religioso,

cuyo principal componente articulador es la figura demoniaca, monstruosa o dictadora que determina los rasgos dominantes de las obras y la configuración de representaciones distópicas, a través de un sistema de dominación infinito e invariable.

Enunciación de los conceptos teóricos fundamentales, enumeración de los estudios críticos y el aporte de la tesis al campo de estudio.

Las obras de ciencia ficción han reaparecido en estos últimos años en Chile, principalmente por el interés de algunas editoriales –como Puerto de Escape, Cuarto Propio, Imbunche, La Pollera, Editorial Forja, Norma– que se han dedicado a rescatar obras y a publicar colecciones de relatos de este género.² Este interés surge a partir de la percepción errónea y extendida de que en Chile no existe literatura de ciencia ficción, lo que ha llevado a algunos estudiosos a investigar y rastrear los orígenes del género en nuestro país, con la finalidad de proponer una tradición literaria. Si bien esto último es cuestionable –pues en comparación con otros países latinoamericanos como Argentina, Cuba o México, la ciencia ficción chilena es bastante incipiente–, se reconoce que alrededor de 1950 hubo un importante número de escritores que cultivó este género, entre ellos destacan: Antonio Montero, Elena Aldunate, Osvaldo Moreno, Raimundo Chaigneau, Armando Menedin, Ilda

² Rojas, A.; Solar, F.; Villalobos, D.; Wilson, M.; Guzmán, L.; Baradit, J.; Tromben, C.; Simonetti, M. y Ortega, F. (2010). *Cuentos chilenos de ciencia ficción*. Santiago Editorial Norma.

V. A. (2011) *Poliedro 4*. Santiago: Editorial Forja;

V. A. (2014). *Poliedro V*. Santiago: Bajo los Hielos; ,

Sandoval, M.; Pérez, S. y Pereira, G. (eds.), (2018). *Viajeros, Antología chilena de Ciencia Ficción*. Concepción: Ignición Editorial.

V. A. (2007). *Alucinaciones.txt. Cuentos chilenos de ciencia ficción*. Santiago: Puerto de Escape.

Cortés, M. y Jaque, J. (eds), (2011). *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto Propio.

Astica Fuentes, M. (2018). *Thimor*. Santiago: La pollera.

Cádiz Ávila, René Peri y Hugo Correa. Precisamente, la novela *Los Altísimos* de Hugo Correa, publicada en 1959, inicia un periodo denominado por algunos estudiosos como “La década prodigiosa” de la ciencia ficción, puesto que en este “se publicaron las obras más importantes y se dieron a conocer los mejores valores que en esta literatura podemos encontrar (Hassón, 2003, pp. 37-38).

Desde el punto de vista de los estudios literarios, es preciso señalar que en Chile, la ciencia ficción es un área que se viene estudiando tan solo hace treinta años y las investigaciones se han limitado a la recopilación de obras que dan cuenta de una panorámica del género. La finalidad de estos estudios mayoritariamente ha sido postular un origen y una evolución de la ciencia ficción chilena. Así lo demuestran las investigaciones y trabajos de Yolanda Molina Gavilán, quien junto a otros autores³, señala que se puede dar cuenta de la existencia del género en Chile a partir de 1878, específicamente con la obra de Francisco Miralles, *Desde Júpiter*⁴, afirmación que comparten Moisés Hassón (2003), Omar Vega (2006) y Marcelo Novoa (2006). Sin embargo, el primer estudioso de las obras chilenas de este género, el francés Remi-Maure (1984), difiere de los autores anteriores, puesto que para él la ciencia ficción comenzaría a desarrollarse solo a partir de 1959, con la publicación de *Los Altísimos*: “Chile, unlike Argentina, does not seem to have had a “Prehistory” in its development of SF. Even fantasy, a genre which had been flourishing for decades in neighboring Argentina, was almost entirely absent” (p. 181).

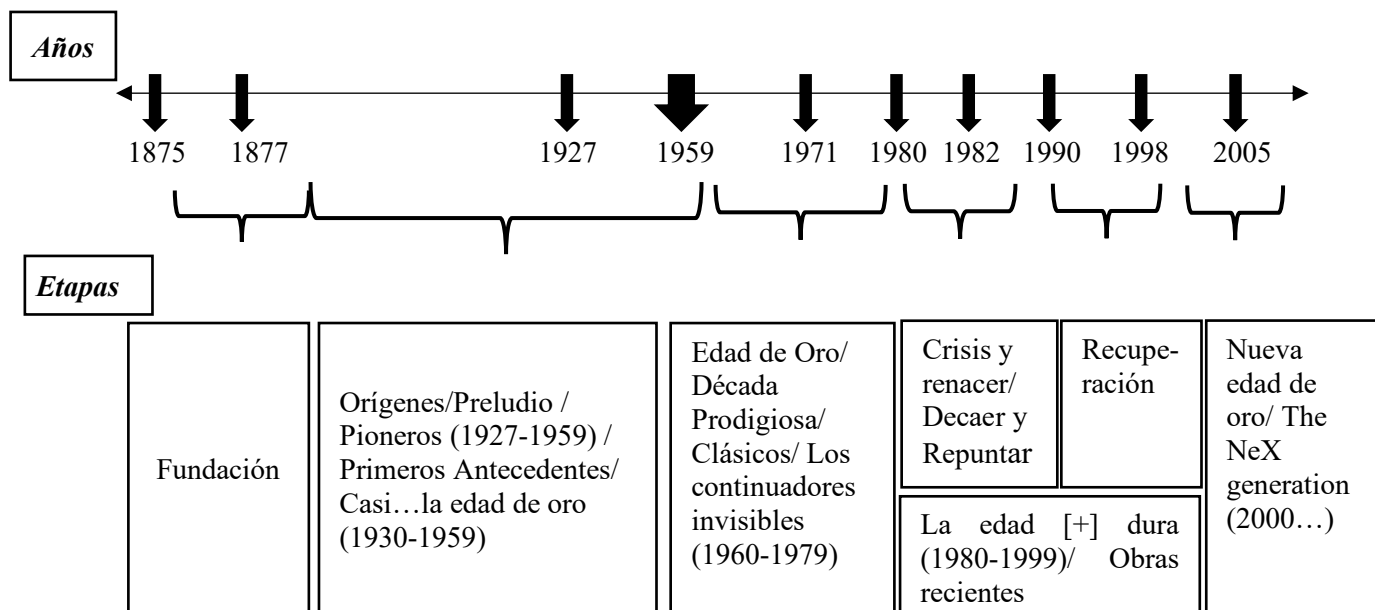
³ Yolanda Molina Gavilán junto a Miguel Ángel Fernández Delgado, Andrea Bell, Luis Pestarini y Juan Carlos Toledano publican “Cronología de la CF latinoamericana 1775-1999” (2000).

⁴ No obstante, estos autores reconocen la existencia de otra obra anterior, titulada: *¡Una visión del porvenir! O el espejo del mundo en el año 1875* de Benjamín Tallman, impresa en Santiago en 1875. De esta obra solo existe una fotocopia, con partes poco nítidas y de la que no se tiene más evidencias (cf. Areco, 2015, p. 116).

Estas discrepancias se relacionan con los periodos que se incluyen dentro de esta panorámica de la ciencia ficción chilena, pues algunos estudiosos comienzan con la etapa de “Fundación” o “Pioneros”, donde se considera la obra de Tallman y de Miralles; en cambio, otros solo reconocen una “Edad de oro”.

A continuación, presento y explico a través de una línea de tiempo y un cuadro, las etapas que proponen los autores que han trazado un panorama del género en Chile:

Línea de tiempo de la ciencia ficción chilena



En el siguiente cuadro presento las etapas que establece cada autor, ordenados según año de publicación.

Estudiosos	Etapas
Remi- Maure (1984)	Edad de oro
Andrea Bell y Moisés Hassón (1998)	Preludio Edad de oro
Moisés Hassón (2003)	Primeros antecedentes La década prodigiosa Crisis y renacimiento
Omar Vega (2006)	Orígenes Los pioneros Los autores clásicos Obras recientes
Marcelo Novoa (2006)	Casi...la edad de oro Los continuadores invisibles La edad [+] dura. The NeX generation
Macarena Areco (2015)	La fundación El preludeo La edad de oro El decaimiento y el repuntar La recuperación Una nueva edad de oro

Remi-Maure (1984), en su trabajo “Science Fiction in Chile”, solo considera una etapa –denominada “Edad de oro”–, que parte con la publicación de *Los Altísimos* en 1959 y termina en 1975. Durante esta etapa se publican las escasas obras del género: “to talk of a “Golden Age” of Chilean SF may therefore seem ironic. And yet, within bounds, it has existed: between 1959 and 1975, the years encompassing the publication of almost all of the Chilean SF that we have” (p. 185).

A diferencia de Remi-Maure, Andrea Bell y Moisés Hassón (1998), en “Prelude to the Golden Age: Chilean Science Fiction, 1900-1959”, postulan una etapa anterior a la denominada “Golden Age”, que llaman “Preludio”, que comienza con la novela de Miralles, *Desde Júpiter* (1877), y termina a fines de los años cincuenta. La premisa de estos autores es que durante la etapa del “Preludio” se sentaron las bases del género permitiendo que surgiera una Edad de oro: “Working both within and against the predominant literary values in the first half of this century were a small number of writers whose works established the beginnings of Chilean science fiction” (p. 285).

Más adelante, Moisés Hassón (2003), en “Introducción a la literatura de ciencia ficción en Chile”, postula tres etapas: “los primeros antecedentes”, “la década prodigiosa” y “la crisis y renacimiento”. La incorporación de este nuevo periodo reconoce las escasas obras del género que se publicaron después del setenta, época de crisis para la sociedad chilena que repercute “de inmediato en la literatura de CF” (p. 43).

Omar Vega (2006), en su trabajo publicado en Memoria Chilena, “En la luna: un bosquejo de la ciencia-ficción chilena”, establece una tradición que contaría con las siguientes etapas: orígenes, pioneros, clásicos y obras recientes. El autor reconoce que si bien

no existe una escuela de ciencia ficción en Chile, sí existe un gran número de obras de este género que dan cuenta de una producción nacional con color propio (cf. Vega, s/p).

La etapa de los orígenes comienza en 1877 con la primera novela documentada, según Vega, *Desde Júpiter* de Francisco Miralles, cuyo argumento se basa en una utopía científica que describe una sociedad alienígena más avanzada y perfecta⁵. La etapa que llama “Los pioneros” comienza a principios del siglo XX, con la obra de Julio Assman, *Tierra firme* (1927), y la que denomina de “autores clásicos” se iniciaría en 1959 con *Los Altísimos*, en este periodo “la literatura de ciencia-ficción chilena alcanza su madurez” (Vega, s/p). Por último, distingue un periodo de “obras recientes” que comenzaría en 1980 con *El veredicto* de Bernardo Weber.

Marcelo Novoa en 2006 publica la antología *Años luz: mapa estelar de la Ciencia Ficción en Chile*. En el prólogo de esta antología, el autor reconoce cuatro etapas de la ciencia ficción chilena: “Casi la edad de oro” (1930-1959), “Los continuadores invisibles” (1960-1979), “La edad [+] dura” (1980-1990) y “The NeX generation” (2000...). Como se puede apreciar, Novoa establece varias diferencias con respecto a los autores anteriormente revisados, pero la más controversial es la de no reconocer una edad de oro, prodigiosa o clásica. El autor señala que, aunque no debe hablarse de una época de oro en la ciencia ficción chilena, sí se puede considerar el año 1959 como el de la fundación de la ciencia ficción nacional (cf. Novoa, 2006, pp. 20-22).

⁵ Las referencias que entrega Omar Vega no son muy exactas: primero, se refiere al escritor Francisco Miralles como Francisco Millares y, segundo, cuando menciona la obra de Benjamín Tallman señala que: “existe la sospecha, por ejemplo, de que la primera novela de ciencia-ficción chilena fue *El espejo del futuro* de David Tillman y supuestamente publicada en 1876”, es decir, se equivoca tanto en el nombre del autor como en el de la obra y en dudar sobre la existencia de esta.

Por último, Macarena Areco (2015), quien ha realizado aportes importantes al estudio de la ciencia ficción chilena más reciente, traza una perspectiva temporal del género en: “Visión del porvenir y espejo del presente: una panorámica de casi medio siglo de ciencia ficción chilena”. Este trabajo –que toma como base los aportes hechos por los estudiosos anteriores (Bell, Hassón y Remi-Maure)- considera las siguientes etapas: fundación, preludio, la edad de oro, el decaimiento y el repuntar, la recuperación y una nueva edad de oro. El estudio de Areco es el más claro y específico, ya que reconoce una época de crisis, pero también una de recuperación, que comprende la década del noventa.

En cuanto al estudio de las características de las obras chilenas de ciencia ficción, no existen antecedentes importantes y en relación al análisis de obras puntuales, se cuenta con algunas tesis y trabajos publicados en revistas académicas, de todos modos, un número muy reducido⁶. Además, no queda claro el criterio de selección de las obras que se enmarcan en este género, puesto que en algunas recopilaciones se mezclan relatos que pertenecen más a

⁶ En relación a trabajos publicados en revistas académicas, se encuentran cuatro publicaciones de Francisco Pizarro y una de Pedro Salas, de los que daré cuenta en el apartado de la revisión de crítica precedente.

En cuanto a tesis de grado y postgrado, se encuentran los trabajos de: Isabel Borotto (2007), *Estudio de la identidad cyberpunk en tres personajes de la novela Ygdrasil de Jorge Baradit*. Tesis de Magister. Universidad de Chile, Santiago; Karin Oyarzo (2013), *Espacio y deshumanización en la construcción de la distopía postmodernista en dos obras de ciencia ficción contemporánea chilena: Ygdrasil de Jorge Baradit y Zombie de Mike Wilson*. Tesis de grado. Universidad de Magallanes, Punta Arenas; Iván Baeza (2014), *“El arcaísmo posmoderno en Kalfukura el corazón de la tierra de Jorge Baradit*. Tesis de Magister. Universidad de Concepción, Concepción y Jonathan Castro (2016), *“Prospectividad” y escepticismo: la ciencia ficción de Hugo Correa*. Tesis de grado. Universidad del Bío Bío, Chillán.

Por último, un importante trabajo de investigación y análisis de obras de ciencia ficción chilena y latinoamericana es el que ha realizado Macarena Areco, quien ha publicado tanto artículos como libros en relación al tema, entre ellos destacan: *Imaginarios sociales en la ciencia ficción latinoamericana reciente: espacio, sujeto-cuerpo y tecnología* (2020) y *Cartografía de la novela reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (2015)

la fantasía o a lo fantástico que a la ciencia ficción⁷. A grandes rasgos, en los estudios señalados anteriormente se reiteran los nombres de las siguientes obras y autores:

Fecha de publicación	Obra	Autor
1875	<i>¡Una visión del porvenir! O el espejo del mundo en el año 1975</i>	Benjamín Tallman
1877	<i>Desde Júpiter</i>	Francisco Miralles
1927	<i>Tierra firme</i>	Julio Assman
1959	<i>Los Altísimos</i>	Hugo Correa
1971	<i>La extraña invasión</i>	Roberto Von Bennewitz
1980	<i>El veredicto</i>	Bernardo Weber
1982	<i>La última canción de Manuel Sendero</i>	Ariel Dorfman
1990	<i>Puerto de escape</i>	Claudio Jaque
1998	<i>2010: Chile en llamas</i>	Darío Oses
2005	<i>Ygdrasil</i>	Jorge Baradit

Estas obras son representativas de cada una de las etapas que distinguen los estudios señalados y su relación con el género es incuestionable, aun así, ninguna de ellas –excepto *Ygdrasil*– ha contado con prolíficos análisis y, en algunos casos, los pocos antecedentes que existen de las obras se limitan a una reseña periodística que, en ocasiones, ha sido por algún

⁷ Por ejemplo, en la recopilación que hace Marcelo Novoa (2006), se incluyen fragmentos de la novela de Juan Emar, *Umbral*, y fragmentos de la obra de Alberto Edwards, *Julio Téllez*. Es, al menos, discutible el vínculo de estas obras con la ciencia ficción, especialmente la novela de Juan Emar.

crítico de literatura. En este contexto, la obra de Hugo Correa, específicamente *Los Altísimos*, es la más comentada; pero tampoco hay un estudio en profundidad de ella, a pesar de que todos reconocen su importancia para la literatura de este género.

Anteriormente se señaló que la obra de Hugo Correa fue recibida con indiferencia por parte de la crítica y el público. Esta incompreensión puede explicarse porque el autor escribió ciencia ficción en un contexto en el que la literatura de carácter realista predominaba en nuestro país. En efecto, en la tradición literaria chilena y según el año de su nacimiento – 1926– Hugo Correa se ubicaría en la Generación de 1950; sin embargo, Enrique Lafourcade –quien establece por primera vez la existencia de esta nueva generación– no lo menciona dentro del vasto grupo de autores que la componen; no obstante, Cedomil Goic y José Promis sí lo incorporan en sus respectivos estudios de carácter panorámico.

Cedomil Goic (1960), en “La novela chilena actual. Tendencias y generaciones”, incluye al escritor en la “Generación joven sostenedora de preferencias irrealistas. A esta última pertenecen los escritores nacidos de 1920 en adelante” (p. 250). Esta generación se caracteriza, según Goic, por “superar de plano las formas limitadas del realismo social y del nacionalismo en la literatura, y en afirmar, por el contrario, la universalidad estética de la obra literaria y su original irrealidad” (1960, p. 257). De este modo, dentro de las modalidades narrativas que utiliza esta generación está la ciencia ficción. Cabe señalar que Goic es el primero en realizar una crítica a *Los Altísimos*, en la que destaca la excepcionalidad de la novela en “una tradición novelística de mediocre realismo” (Goic, 1960).

José Promis (1977), en *La novela chilena actual*, sitúa a Hugo Correa en la generación de 1957⁸. De acuerdo con este crítico, la generación se caracteriza por una actitud permanente de inconformismo, pero, principalmente, por un radical escepticismo frente a la vida y a la literatura:

Abandonan cualquier actitud de búsqueda o de interpretación del Fundamento. Para ellos, lo real es una máscara que recubre la completa y a veces pavorosa y obscena nulidad de lo existente, la nada profunda en que se sumergen sus raíces, las formas engañosas de lo cotidiano. Bucear o interpretar son, pues, para ellos, actividades sin justificación y cuyos logros quedan desmentidos por la presencia de un apocalíptico resquebrajamiento y caída cósmica que los narradores de 1957 experimentan dolorosamente (p. 149).

Efectivamente, podemos reconocer en las obras de Correa varios rasgos de la generación, por ejemplo: preocupación por los problemas del individuo, innovación en la forma de narrar, inconformismo, escepticismo, entre otros. Esta generación se define a sí misma como aislada, sola, sensible, hermética. A ello se debe sumar que la mayoría de los escritores, sobre todo los narradores, lo que incluye a Hugo Correa, estaban instruidos en diferentes áreas del conocimiento, lo que les permitió tener una mirada más aguda y crítica frente a su propia clase y frente a los problemas sociales que afectaban tanto al país, como a la humanidad (cf. Muñoz y Oelker, 1993, pp. 314-319).

Ahora bien, quienes se enfrentan a la obra de Hugo Correa encuentran una ciencia ficción diferente a la canónica, porque presenta una extraña e innovadora mezcla de

⁸ José Promis (1977) se circunscribe a la periodización propuesta por Cedomil Goic, según la cual: “los miembros del grupo del 50 quedan insertos en la generación histórica de 1957 que reúne a los nacidos entre 1920 y 1934, aproximadamente y cuya gestación literaria se lleva a cabo a partir de 1950” (p. 143). Entonces, tanto José Promis como Cedomil Goic se refieren a la misma generación.

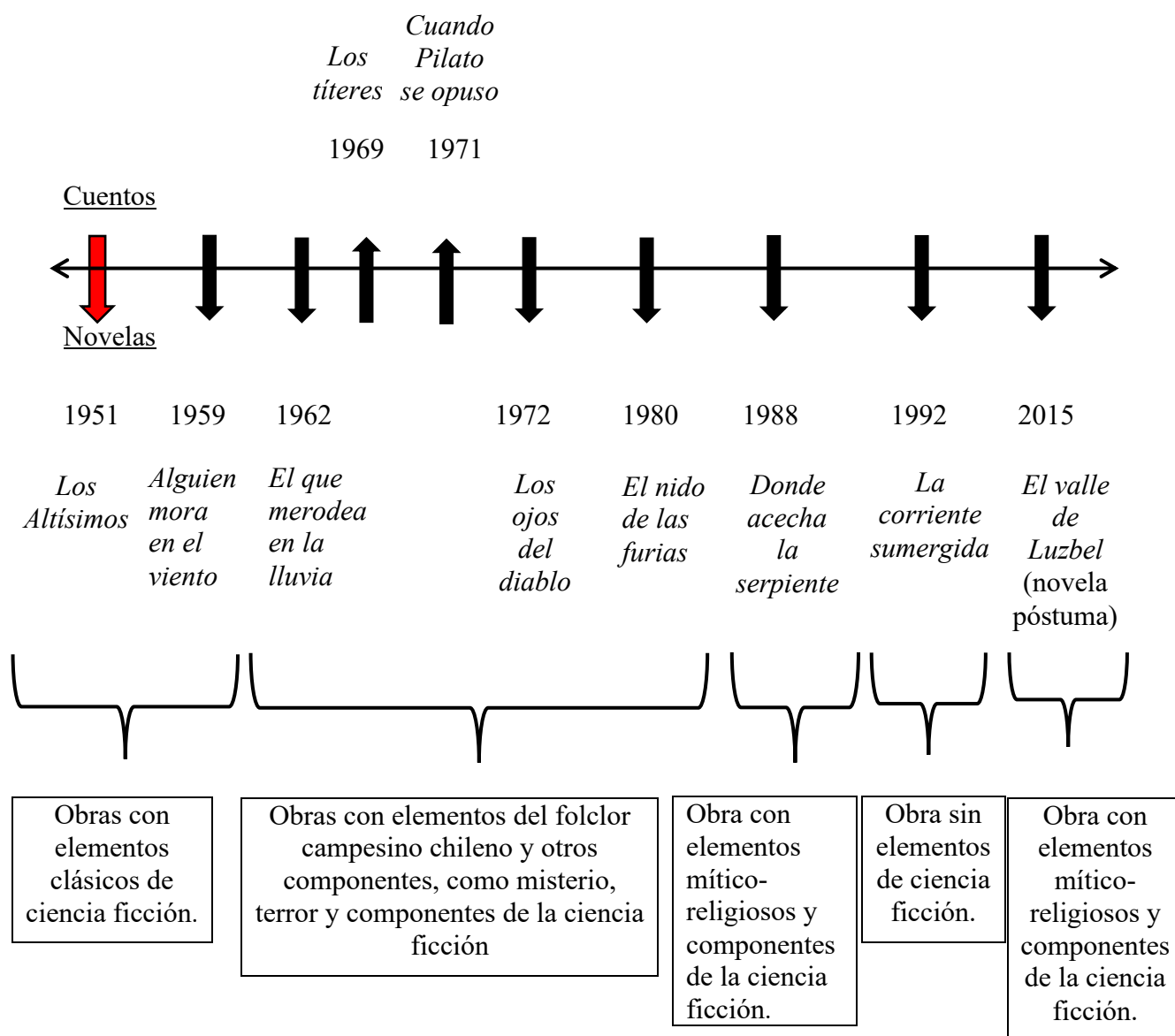
elementos rurales, leyendas, supersticiones, con avistamientos de ovnis y viajes espaciales; por lo tanto, distinta de la ciencia ficción de ese periodo⁹, lo que me lleva a hablar del carácter híbrido de ella. Sus novelas abren un mundo donde el folclore, las costumbres y las tradiciones nacionales se fusionan con teorías cósmicas, conspiraciones mundiales y adelantos científicos, configurando una propuesta narrativa original distanciada completamente de los modelos clásicos del género. En la revista española *Nueva Dimensión* (1972), los cuentos de Hugo Correa son reseñados en los siguientes términos: “su ciencia ficción, a caballo de la fantasía pura, es más humanística que técnica, mucho más ficción que ciencia, y en este aspecto entra de lleno en este lado de la ciencia ficción sudamericana, tan alejada de los patrones anglosajones” (p.5).

En efecto, cuando se analiza la obra del escritor en su conjunto se puede observar una transformación que progresa paulatinamente de una ciencia ficción clásica o, si se prefiere, con fuerte influencia anglosajona y europea, a una ciencia ficción híbrida, que mezcla diferentes componentes que le van restando protagonismo a los elementos científicos y

⁹ La época clásica de la ciencia ficción norteamericana y europea va desde finales de los años 40 hasta inicios de los años 60 del siglo XX. Este es el periodo más fecundo en la historia de la ciencia ficción, en el que se publican las novelas consideradas clásicos del género, como por ejemplo: *Trilogía de la fundación* de Isaac Asimov. La ciencia ficción de este período trata temas relacionados con la ingeniería, astronomía, física y robótica, puesto que casi todos los escritores tenían cierta formación científica. Cabe señalar que el término “robot” fue acuñado en 1920 por el escritor astro-húngaro Karel Čapek, en su obra *R.U.R., Rossum's Universal Robots*. El término proviene de la palabra checa “robotá”, que significa trabajo forzado. Traducida al inglés como “robot”, se popularizó con las obras de Isaac Asimov, quien acuñó la palabra “robótica”, para referirse a la ciencia que estudia los robots, además de crear las tres leyes de la robótica (cf. Barceló, 2015, pp. 109-115). No cabe duda que los escritores de este periodo –Bradbury, Clarke, Asimov, Stewart, Sturgeon, Heinlein, Dickson, Aldiss– marcaron las verdaderas características del género y sus distintos subgéneros, porque por primera vez tuvieron consciencia del mismo, en otras palabras, sentaron las bases de la ciencia ficción. En sus obras puede verse la que podría ser considerada la característica más relevante de la época: el estudio del individuo que busca su propia identidad y que debe desenvolverse en una sociedad que cambia continuamente (cf. Moreno, 2010, pp. 351-365).

técnicos. A continuación, mostraré cómo se va desarrollando este cambio a través de las obras:

Línea de tiempo de las obras de Hugo Correa



Esta pluralidad de rasgos genológicos en las obras del autor es reconocida por comentaristas periodísticos de la prensa chilena y extranjera: “se ha dicho por los comentaristas españoles que Correa se mueve dentro de tantos estilos literarios que es difícil su clasificación. Su narrativa recuerda a veces a Lovecraft, a Bradbury y a la literatura fantástica” (Astorga, 1984, p. 2). Lo anterior ha llevado a que muchos críticos no especializados consideren a Hugo Correa como un escritor de literatura fantástica.

Entre las particularidades que resalta la crítica periodística destacan: la inclinación hacia la fantasía o ficción más que a la ciencia, la preocupación por desentrañar verdades trascendentales, el distanciamiento respecto de la ciencia ficción anglosajona, la recurrente presencia de lo demoníaco, la idea del bien y el mal como fuerzas contrarias que motivan los acontecimientos, la importancia de la figura femenina (asociada siempre a fuerzas misteriosas y a un instinto superior) y la figura constante de un ser superior que funciona como un dictador (cf. Astorga, 1984; A.S.,1972; V.I. 1970).

Estos elementos dan cuenta de un escritor que tiene como motivos principales de sus obras, según el mismo Correa dice: “la cosa fantástica, el otro mundo, el más allá” (1973, p. 38). La combinación de los elementos científicos con los rasgos propios del lugar en el que nació y creció, en este caso, el campo chileno (creencias, supersticiones, personajes, etc.); las ideas populares de la época, relacionadas con el fenómeno ovni y los extraterrestres, y la situación político social latinoamericana entre los años 1960 y 1980, dan como resultado lo que Correa (1973) define como ciencia ficción:

La ciencia-ficción, entonces, es antes que nada literatura (...). Le preocupan los problemas humanos del sujeto del cambio, o sea, del hombre. Las teorías científicas, o mejor dicho, el aparato seudocientífico que muchas veces rodea

estas obras, sirve de símbolo, de catapulta para plantear conflictos tales como el de la soledad humana, la incomunicabilidad, el amor, etc. (...). De ahí entonces la ciencia-ficción, y el que los temas abordados por sus autores sean siempre universales. Siempre serán los grandes conflictos que aquejan al hombre de nuestros días, apartándose así definitivamente del provincianismo (...). O sea, su vivencia será universal antes que local, sin que por esto descuide lo que ocurre en “su aldea” (p. 39).

Asimismo, se adhiere a la definición del escritor norteamericano William Tenn, quien señala que la ciencia ficción es “la literatura del cambio”, pues este es el motivo constante de muchas de las obras del género. El cambio se percibe en la sociedad, la tecnología, las costumbres, la estructura corporal y la mente del hombre (cf. Correa, 1973, p. 39); por eso, Correa afirma que la función de la literatura es “ser testigo de su época y entregar un testimonio fidedigno” (Saavedra, 1985, p. 6) de la inquietante época en la que vivimos, a través de la ciencia ficción. Además, este cambio está en directa relación con lo que el escritor y futurista Alvin Toffler denomina “impacto del futuro”, el cual se define como un producto del acelerado paso del cambio dentro de la sociedad, que surge de la imposición de una nueva cultura (cf. Correa, 1973, p. 39). Más adelante, en una entrevista realizada por Graciela Romero (1977), Correa afirma que el género en realidad debiera llamarse *realismo-fantástico*, entendido como toda literatura imaginativa que trata sobre los grandes temas: la soledad, el amor y Dios (cf. p. 11).

Pues bien, dos aspectos relevantes de lo declarado por Hugo Correa nos muestran su concepción del género de ciencia ficción. En primer lugar, la definición que el autor hace del género: “toda literatura imaginativa” (Romero, 1977, p. 11). Esta definición es muy cercana

a la que propone Borges en el prólogo de la obra *La invención de Morel*, publicada en 1940¹⁰, en la que destaca la superioridad de las novelas de aventuras por sobre las novelas psicológicas. Las primeras se caracterizan por tener un argumento hábilmente construido, donde se teje una realidad única, diferente a la cotidiana. En cambio, las segundas serían una imitación de la realidad que “prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal” (Borges, 1993, p. 10). Entonces, las novelas de aventuras o de “imaginación razonada” (Borges, 1993, p. 11), serían todos aquellos relatos no miméticos donde se urde un riguroso argumento compuesto por una serie de acontecimientos inimaginables, mas no extravagantes. Si bien es cierto, Borges no se está refiriendo a las narraciones de ciencia ficción específicamente, su definición de novelas de aventuras o peripecias puede aplicarse a los relatos de este género, que algunos teóricos llaman “literatura de ideas” (cf. Arella, 2015, p. 28), dado que se plantea una idea novedosa pero convincente que justifica que se extrapole a la sociedad (cf. Moreno, 2010, p. 230).

En segundo lugar, relacionado con lo anterior está el nombre que Hugo Correa le otorga al género: “realismo-fantástico”. Este concepto aparece por primera vez en el libro *El retorno de los brujos. Una introducción al realismo fantástico*, publicado en 1960 en francés, por Louis Pauwels y Jacques Bergier. El término hace referencia a que lo llamado fantástico no forma parte del mundo de la fantasía, sino de la realidad, puesto que, a partir de la

¹⁰ *La invención de Morel* es señalada por algunos estudiosos como la primera obra de ciencia ficción latinoamericana reconocida ampliamente en el extranjero. Además, el prólogo de la novela es considerado como el primer manifiesto de la ciencia ficción latinoamericana (cf. Goorden y Van Vogt, 1986, p. 16; Moreno, 2010, p. 347; Arella, 2015, p. 26). Cabe señalar que dicha obra ha sido leída también como novela fantástica, puesto que uno de sus temas principales es la inmortalidad, la cual se consigue a través de un invento que solo se muestra al final de la narración y cuyo funcionamiento no es plausible. No obstante, la crítica a la ciencia es innegable, pues se muestra los alcances de esta, que en su afán de crear un mundo utópico (como el que eterniza Morel), nos puede llevar a una distopía en la que todo se convierte en artificio.

integración de lo fantástico y la ciencia se explicarían todos los misterios del mundo; dicho de otra forma, se intenta unificar todo el conocimiento del universo, sin importar lo irracional o fantástico que parezca. Así, se entiende lo mágico, lo esotérico, lo fantástico, lo mitológico como parte de un conocimiento muy antiguo, de naturaleza técnica, que es perfectamente comprensible en relación con la totalidad del universo (cf. Pauwels y Bergier, 1967, pp. 40-43). En efecto, la gran mayoría de las obras de Hugo Correa resuelve a través de una trama coherente, con apariencia lógica e incluso científica, muchos mitos, leyendas y diferentes historias que han circulado desde tiempos remotos.

El vínculo entre Correa y la obra de Pauwels y Bergier no es extraño, pues si bien Hugo Correa nunca especifica de dónde toma el término, la obra *El retorno de los brujos* tuvo mucha popularidad y difusión en esos años, por lo tanto, es posible postular que el escritor tomó el término de este ensayo. Esto se ve reforzado con el interés de Hugo Correa por lo paranormal, el fenómeno ovni y las creencias y mitos religiosos de diversa índole que manifiesta a través de sus múltiples entrevistas. Entonces, es factible afirmar la influencia que los postulados desarrollados por Pauwels y Bergier tuvieron en la literatura de Correa. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en la novela *El nido de las furias*, publicada en 1980, donde menciona los nombres de Pauwels, Däniken y Berlitz – estos últimos escriben sobre el fenómeno ovni, la influencia extraterrestre y lo paranormal– o en su novela póstuma *El valle de Luzbel*, publicada en 2015, en la que se entremezclan mitos como el del ángel caído y el de los preadamitas con invasiones extraterrestres y civilizaciones perdidas.

Tanto la definición que Correa hace del género como el nombre que propone, dan cuenta de una literatura de ciencia ficción que está en permanente diálogo con discursos que escapan a la lógica racional –la “ciencia de lo oculto”, el esoterismo, el discurso mítico-

religioso—, lo que difumina los límites del género y da lugar a “obras híbridas”, es decir, de complicada etiquetación genérica por tener rasgos dominantes de dos géneros (cf. Moreno, 2010, p. 56)¹¹. Sin embargo, la hibridez caracterizará no solo la ciencia ficción de Hugo Correa, sino que gran parte de la literatura de ciencia ficción latinoamericana, como mostraré más adelante.

¹¹ El concepto “obras híbridas” lo tomo de Fernando Ángel Moreno y es diferente al de hibridez o hibridación Néstor García Canclini, el cual utilizo para dar cuenta de la mezcla de elementos a veces contradictorios que presenta la obra de Hugo Correa y en general la denominada ciencia ficción latinoamericana.

3. Conceptualizaciones teóricas

El marco teórico que se utilizará en este trabajo para dar cuenta de la complejidad genológica de las obras de Hugo Correa se compone de tres pilares fundamentales: los elementos teóricos del género de la ciencia ficción, la teoría de los imaginarios sociales y el concepto de hibridación. Metodológicamente, con la teoría de la ciencia ficción se abordarán los aspectos formales del género y con los imaginarios sociales y la hibridación se analizarán los rasgos específicos de las obras de Hugo Correa y su evolución. Así, cuando se analice las obras de Correa desde el género de la ciencia ficción, se utilizará la propuesta de Darko Suvin (1984) y Fernando Ángel Moreno (2010), principalmente y cuando se aborden los textos desde la teoría de los imaginarios sociales y la hibridación se utilizará a Manuel Antonio Baeza y Néstor García Canclini, respectivamente. Sin embargo, para abordar la singularidad de la obra de Hugo Correa, será necesario ahondar además en las características de la literatura latinoamericana de ciencia ficción, para lo cual se utilizará un compilado de estudios y textos que dan cuenta de la especificidad del género en Latinoamérica.

3.1. La ciencia ficción: orígenes y definición de un género

La mayoría de los trabajos que versan sobre ciencia ficción comienzan con un recorrido histórico que justifique su importancia, muestre su clara diferenciación con los géneros colindantes y dé cuenta del interés por parte de los investigadores y estudiosos. Sin embargo, este recorrido histórico no sería necesario si la ciencia ficción suscitara el mismo interés que los otros géneros literarios o, simplemente, no se considerara un género denostado, ambiguo y poco relevante.

Los trabajos o estudios que han abordado la ciencia ficción van desde investigaciones de obras particulares a propuestas teóricas sobre el género, estas últimas muchas veces contradictorias, pues no aúnan criterios en torno a las características, especificidad y variaciones. Cabe mencionar que hasta el nombre “ciencia ficción” es cuestionado por cierto sector de la crítica que no lo considera apropiado por ser poco exacto y referirse solo a un tipo de literatura que no necesariamente es representativa del género¹². Al respecto, Fernando Ángel Moreno (2008), afirma:

cuando se habla sobre ciencia ficción, seguimos oyendo muchas sentencias del tipo: «está sin definir», «no sabemos muy bien cuántas obras entran». Hay mucha discusión siempre sobre qué es la ciencia ficción e incluso a veces las discusiones continúan girando en torno a la ciencia. Llamaría mucho la atención que llegaras a cualquier congreso de otra disciplina y el objeto de investigación estuviera sin definir (p. 66).

Por lo anteriormente expuesto, trataré de abordar algunos de los problemas o dificultades en relación a esta “narrativa de extrañamiento” (Suvin, 1984, p. 42), considerando que es la línea antimimética más postergada, tratada por muchos años como subliteratura o paraliteratura, es decir, como literatura destinada al consumo de masas, sin ningún valor estético (cf. Borotto, 2007). Antes de abordar algunas de las muchas definiciones propuestas para este género, empezaré tratando el rechazo y la negación que produce, a tal punto que es adjetivado como “bastardo” (cf. Arcaya, 2015).

¹² Marcelo Novoa (2011) señala que “llamar *Ciencia Ficción* a este tipo de literatura fantástica (principalmente, relatos de anticipación, basados en la extrapolación de los usos y abusos de la ciencia actual en sociedades imaginarias) es una denominación cada vez más añeja” (p. 40). Novoa sostiene que lo que se denomina literatura de ciencia ficción debiera llamarse literatura de anticipación, la cual corresponde, según Novoa, a un subgénero de la literatura fantástica.

El término ciencia ficción surgió en los años 20 en Estados Unidos, producto de la industria editorial que acuñó el nombre y definió el género. Es, precisamente, en la industria editorial magazinesca dedicada a la producción de revistas de alto tiraje, bajo precio y calidad, conocidas como “Pulps”, donde surge el término. En 1926, el editor Hugo Gernsback de la revista *Amazing Stories* se encargó de seleccionar un determinado tipo de relatos que se caracterizaba por tratar historias en las que la fábula se mezclaba con hechos científicos y visiones proféticas del porvenir, y que denominó *scientifiction*¹³ (cf. Vaisman, 1985). Este origen ha marcado el género hasta el día de hoy y, a pesar del esfuerzo de muchos críticos, teóricos y autores, el anatema sigue incólume. No obstante, el hecho de que en su origen la literatura de ciencia ficción haya estado relacionada con el entretenimiento vano, a la evasión, al escapismo e incluso al infantilismo (cf. Moreno, 2010), no quiere decir que el género siga en la misma línea, es más, hay quienes consideran que de este origen solo perdura, para bien o para mal, el nombre ciencia ficción.

Otros estudiosos, a su vez, rechazan el género porque lo asocian a conjeturas o adivinación, en otras palabras, las obras de ciencia ficción presagiarían el futuro tecnológico y científico de la humanidad. Ahora bien, así entendida la ciencia ficción presentaría un pequeño problema de caducidad, es decir, aquellas obras más antiguas (que se escribieron en el siglo pasado o antepasado), que mostraban cómo sería este siglo, ya no podrían ser consideradas de ciencia ficción, pues estarían atrasadas. Moreno (2010) señala que “los escritores de ciencia ficción no hablan por lo general del futuro [...]. Los escritores de ciencia ficción hablan del ser humano y hablan de las inquietudes del presente” (p. 21).

¹³ Este término posteriormente se convirtió en *science fiction*, que se traduce como “ciencia ficción”.

Cabe destacar que la industria cinematográfica no ha aportado mucho a la valoración de este tipo de literatura, al contrario, ha colaborado en el deterioro de su reputación. Si bien es cierto, existe un importante público que consume cine de ciencia ficción, lamentablemente no se puede decir que esto ocurra con la literatura. Al parecer, este tipo de películas ha desprestigiado aún más esta clase de relatos, pues son asociados a batallas espaciales al estilo “Guardianes de la galaxia”, a invasiones alienígenas que ponen en peligro a la humanidad, como “El día de la Independencia”, o a viajes en el tiempo como el clásico “Volver al futuro”, entre otras¹⁴.

Pese a su descrédito, y contra todo cuestionamiento, los relatos de ciencia ficción han existido y siguen existiendo con mayor fuerza en este siglo. Aunque los investigadores académicos aún no logran un acuerdo sobre su origen, puesto que algunos piensan que no puede ser anterior al desarrollo de la ciencia y sitúan el género en el periodo de la Revolución Industrial (cf. Jean Gattégno, 1985); otros afirman que la ciencia ficción es tan antigua que podemos encontrar sus antecedentes en las historias de Luciano de Samosata (cf. Borges, 2009) o en el *Poema de Gilgamesh* (cf. Moreno, 2008). No obstante, sin importar dónde se sitúe su origen, la ciencia ficción es un género que ha estado presente y vigente durante varias décadas en muchos países y el nuestro no es la excepción.

En cuanto a la definición del género, nos enfrentamos a una diversidad de propuestas que intentan delimitar la ciencia ficción, haciendo hincapié en diferentes rasgos como: la

¹⁴ Moreno (2010) considera al cine como el gran enemigo del género y lo responsabiliza de “la consideración social de la literatura de ciencia ficción, por la evidente identificación que suele establecerse con él y su carácter de cine superficial (...) un mero entretenimiento sin mayor desarrollo social y sin buscar la inteligencia del lector” (p. 97).

temática, los motivos, su finalidad, etc. Así, la palabra ‘ciencia’ en la denominación del género delimitará, en primera instancia, los temas e intereses de las obras de ciencia ficción, esto es, las consecuencias de los descubrimientos científicos y tecnológicos. En esta línea tenemos definiciones como la de Vaisman (1985), quien señala que los relatos de ciencia ficción se caracterizan por “exponer un tipo de historias que, tomando como punto de partida un(os) hecho(s) científico(s), se desarrollarán como develación narrativo-descriptiva sistemática de las consecuencias lógicas que dichos hechos podrán tener para el futuro de la humanidad” (p. 10) y la de Amis (1966), más amplia, pero también centrada en los cambios ocasionados por la ciencia y la tecnología: narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, planteada en el terreno de la ciencia, de la técnica o la pseudo-ciencia (cf. p.14).

Otros autores proponen como característica central del género el aspecto especulativo, que se traduce en el planteamiento ¿qué sucedería si...?. Con esta pregunta se puede profundizar en una de las inquietudes más trascendentales del ser humano: lo desconocido, lo que no sabemos si llegaremos a ver y, más importante aún, la consecuencia última de nuestros actos (cf. Moreno, 2010, p. 257). La fórmula condicional o contrafáctico es, según Umberto Eco (1985), el rasgo dominante del género: “la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una *conjetura*” (p. 143). Al igual que Eco, Miquel Barceló (2015) define la ciencia ficción como aquellas narraciones en las que “el elemento determinante es la especulación imaginativa (...). Se trata de lo que algunos denominan *condicional*

contrafactico, una hipótesis que rompe con los hechos conocidos para especular con opciones alternativas” (p.40).

De igual modo, están aquellas definiciones que problematizan los elementos que no pertenecen a la realidad empírica o la contradicen¹⁵. Por un lado, Todorov (1994) señala que dichos elementos son sobrenaturales y su explicación es racional: “lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce” (p.48). Por otro lado, Moreno (2010) afirma que los elementos no miméticos que componen la ciencia ficción no son sobrenaturales: “ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales” (p. 106).

Ciertamente, existen muchas otras definiciones del género no tan solo de teóricos, sino también de escritores de ciencia ficción. Todas ellas abordan distintos rasgos genológicos, enfatizando lo que sus autores consideran relevante, probablemente por ello se considera difícil, incluso imposible aunar una definición; como señala Tom Shippey “la ciencia ficción es la literatura del cambio, y esta cambia mientras se está tratando de definirla” (citado en Barceló, 2015, p. 44). No obstante, existen rasgos comunes que la mayoría de las definiciones rescatan: la relación con la ciencia, la explicación lógica, la incorporación de elementos nuevos, el juego con el tiempo y la descripción de una sociedad. Por supuesto, existen obras donde se mezclan rasgos de distintos géneros, que quizá ninguna definición podrá abarcar, pero esta no es razón para renunciar a la pretensión de una propuesta teórica.

¹⁵ Una relación contradictoria entre dos elementos plantea que dos objetos presentan diferencias aparentes que, miradas con detenimiento, no son tales, en otras palabras, lo que se presenta como imposible no lo es tanto. La antinomia, por el contrario, implica que dos objetos se encuentran irremediabilmente separados, con independencia de su contexto o su lectura. Entonces, la ciencia ficción es contradictoria respecto a la realidad, mientras que lo fantástico es antinómico (cf. Moreno, 2010, p. 86).

La verosimilitud una condición necesaria de la ciencia ficción

El esfuerzo teórico de Fernando Ángel Moreno para dar cuenta del género se plasma en su obra *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*, publicada el 2010. Este trabajo, no solo es uno de los más actuales escritos en español, sino que también es una propuesta que explica la ciencia ficción con múltiples herramientas teóricas –teorías de la modernidad y la postmodernidad, teorías de los actos de habla, teorías de la ficción y teorías de los géneros-, lo que tiene como resultado un análisis concienzudo del género.

De acuerdo a Moreno (2010), la ciencia ficción, como todo género literario independiente de otros géneros no miméticos, tiene características intrínsecas o “rasgos dominantes”¹⁶ que influyen en los elementos literarios y que exigen una determinada codificación. El resultado de la codificación de los rasgos dominantes es la “forma interior” del género, a la que se accede a través del ‘horizonte de expectativas’ del lector, es decir, lo que cada lector espera encontrar en la obra. Ahora bien, en la ciencia ficción, esto que esperamos encontrar como lectores se denomina “*novum* de la obra” (Moreno, 2010, p. 138), que invariablemente parte de la forma interior del género y sus rasgos dominantes. Este *novum* debe provocar la ‘desautomatización’ (mirar el mundo de forma diferente), llevando al lector a una “catarsis cognitiva” (cf. pp. 138- 140), esto es, un choque intelectual, una disonancia, una brecha entre códigos que lo alejará de lo que cree que es real para que

¹⁶ F. A. Moreno (2010) define los rasgos dominantes como: “la manera de entender la relación entre el espacio ficticio ofrecido por la literatura y su distancia con la realidad” (p. 58), entonces, los rasgos dominantes son las inquietudes que debe despertar toda obra de ciencia ficción y los elementos improbables, pero no imposibles, que deben partir de la forma interior del género.

descubra aspectos desconocidos de dicha realidad, sin contradecir las leyes de la naturaleza científicamente aceptadas (cf. Moreno, 2010, pp. 177-178). Dicho de otra manera, uno de los componentes del horizonte de expectativas de un lector de ciencia ficción es la verosimilitud, la que comienza con la aceptación de los elementos ficcionales que presenta una obra (pacto de ficción) y, continua con las ideas y creencias que el lector tenga de la realidad. Como bien señala Aristóteles (2018):

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. (pp. 157-158)

Entonces, siguiendo a Aristóteles, la facultad que tiene la literatura de no reflejar la realidad, es decir, de ficcionalizar, permite al ser humano ampliar y enriquecer sus experiencias: “sitúa los personajes y los acontecimientos en todos los supuestos posibles y extremos, a los que no se extiende la articulación delimitada de su desarrollo real” (García Berrio, 1994, p. 27). Es por ello que la literatura, en cuanto construcción imaginaria:

implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad (interna o externa), y cuya existencia hace posible el texto. La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la lógica del ‘como...’ o del ‘como si...’; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. Todo es ficticio en el ámbito

del relato: narrador, personajes, acontecimientos... La realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción. (Garrido Domínguez, 1996, pp. 29-30).

De lo anteriormente señalado se desprende la definición de ciencia ficción como: “toda aquella forma literaria cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados ‘posibles’ desde algún ámbito del conocimiento científico” (Gunn, 2005, cit. por Moreno, 2010, p. 106) o, en palabras de Moreno (2010), “Género de ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales” (p. 107)¹⁷.

Cabe señalar que, Moreno decide utilizar el término ‘ficción prospectiva’ y no el de ‘ciencia ficción’, puesto que este último incluye una gran cantidad de obras disímiles en estilos, temas y efectos que persigue, además de asociarse a un tipo de literatura que se limita a entretener a través de la evasión de la realidad. El término “prospectivo” es propuesto por Julián Díez (2008), quien lo utiliza para separar de la ciencia ficción las obras que presentan un propósito más literario, a saber: advertir sobre posibles desarrollos exacerbados de tendencias actuales en nuestra sociedad, para denunciar su inconveniencia (cf. p. 5). Sin embargo, Moreno (2010), en su definición antes mencionada, señala aspectos más abstractos, relacionados con una manera de ficcionalizar, en otras palabras, lo que nos permitimos creer y no creer en una obra. Esta forma de ficcionalizar involucra una codificación específica

¹⁷ El término “ficción proyectiva” es propuesto por Antonio Rómar (2009), quien señala que: “Toda ficción es proyectiva porque su naturaleza es imaginaria, entiéndase que considero la imaginación como la capacidad humana para proyectarse sobre el tiempo y la realidad. Pero la ciencia ficción lo es doblemente por cuanto en ella lo propio es precisamente tal proyección sobre el espacio, el tiempo y las cosas” (p. 821). Sin embargo, Moreno (2010) reserva este término para referirse a “la ficción narrativa basadas en hechos que no pueden darse en el mundo empírico” (p. 121). Esto incluye los géneros maravilloso y fantástico.

(entendiendo la codificación como se entiende un acto de habla) que determina un contrato de ficción propio de lo prospectivo (pp. 132-134)¹⁸.

En relación a la configuración del mundo ficcional prospectivo, Moreno (2010) advierte que el narrador de ficción prospectiva pretende convencer de que lo narrado podría ocurrir realmente. Para ello, el narrador explicará este nuevo estado de la humanidad, de tal manera que el lector tenga claro que no se trata del mundo real en su estado actual, sino de una realidad alternativa coherente, que podría ocurrir. Para que el lector pueda reconocer ese mundo como posible, los elementos extraños son presentados como cotidianos y afectan a toda la humanidad, no solo a un personaje. Entonces, debe existir siempre algo que nos recuerde nuestro mundo, el principio realista que debe residir en el *novum*, pues si se pone en duda o se entra en contradicción con él, la ficción deja lo prospectivo para pasar a lo fantástico, por esta razón la fuerza autenticadora exigida es mucho mayor. Es a partir de esta tensión entre lo presumiblemente ficcional y lo plausible —que se puede resumir en la siguiente fórmula: “esto no es así, pero podría ser así”—, cuando se produce la catarsis cognitiva de la cual el género depende¹⁹. En este sentido, la forma en que el lector se acerca

¹⁸ Los relatos son actos de habla cuyo vínculo lo constituyen las condiciones comunicativas exigidas por su contexto cultural. Por lo tanto, la literatura prospectiva solo tiene sentido en el enfrentamiento entre la modernidad y la postmodernidad, pues es un tipo de acto de habla adecuado para ese momento (cf. Moreno, 2010, pp. 162-163).

¹⁹ Desde el punto de vista retórico, en la etapa de la intelección se escoge un *novum* proyectivo y creíble, que parte de nuestra propia realidad. En la invención se construye un Campo de Referencia Interno (CRI) coherente y cohesionado de acuerdo a sus propias reglas, de tal manera que se mantenga el pacto de ficción. En relación a la disposición, la ficción prospectiva se inicia como un relato cotidiano e introduce gradualmente y de forma natural los elementos proyectivos. De manera semejante, se va entregando la información del CRI, a fin de jugar con el misterio y la sorpresa. En cuanto a la parte elocutiva, el lenguaje científico, los nombres técnicos de objetos tecnológicos y nombres exóticos de personajes son comunes en el mundo de la ciencia ficción y lo prospectivo. Este tipo de nombres juegan un importante papel en la fase de la memoria, puesto que funcionan como “boyas de señalización” que permiten recordar las características del mundo creado. Además, lo anormal no se menciona de manera reiterativa, con la finalidad de que el lector no se desconecte de la idea central que se quiere transmitir. Por último, el acto de leer — puesta en acción de toda la preparación del proceso— se

al texto prospectivo según las épocas y según sus horizontes de expectativas afecta a todas las narraciones prospectivas (cf. pp. 182-206).

Ahora bien, cabe indicar que no existe diferencia de fondo entre la propuesta de este autor y la de Suvin. En efecto, Moreno (2010) reconoce que las ideas planteadas por Suvin son la base teórica de su trabajo: “la propuesta de Suvin es muy correcta –como demuestra su enorme influencia en los estudios actuales–, y por ello la tomo como uno de los principios teóricos en los que baso mi teoría sobre el género” (p. 41). Además, manifiesta que de todos los conceptos planteados por Suvin, el *novum* es el que más importancia tiene, puesto que “funciona como rasgo dominante de la ciencia ficción y mantiene una estrecha relación con los conceptos de “intelección” y de “forma interior” (p. 41). Entonces, lo interesante de la propuesta de este autor reside en las diversas líneas teóricas que utiliza para explicar cada elemento que configura el mundo de ciencia ficción, en la clasificación y especificación que realiza respecto de los otros géneros no miméticos colindantes y, más específicamente, con aquellos relatos de ciencia ficción que solo buscan la entretención del lector a través de lo anecdótico, la ciencia y tecnología. Asimismo, Moreno (2010) también reconoce que existen obras híbridas, de difícil clasificación, sin embargo, la dificultad no implica imposibilidad (cf. p. 119). Es por esto que algunos teóricos señalan que: “la etiqueta genérica debe ser descriptiva, no prescriptiva. No debe imponer maneras de escritura, sino facilitar acercamientos desde cualquier punto de vista” (cf. Croce, 1913, cit. por Moreno 2010, p. 119). El reconocimiento de la hibridez genérica de algunas narraciones abre un abanico de posibilidades para que obras con diferentes componentes, como es el caso de las novelas y

relaciona directamente con la memoria y los conocimientos que posee el lector en torno al género, lo cual determina la interpretación de una obra (cf. Moreno, 2010, pp. 225-234).

cuentos de Hugo Correa, sean analizadas desde la teoría de la ciencia ficción. En definitiva, la propuesta de Moreno tiene una perspectiva sin que por ello se pierda la rigurosidad conceptual que permite la diferenciación y especificación del género de la ciencia ficción o, según la denominación de Moreno, “prospección”.

Utopía y distopía: algunas consideraciones

Una mención aparte merece el vínculo entre ciencia ficción y utopía. Desde luego, se tiene claridad en que la forma literaria utópica es anterior a la ciencia ficción, incluso algunos teóricos señalan que la primera utopía es *La República* de Platón, no obstante, el término ‘utopía’ tiene su origen con la obra de Tomás Moro, publicada entre 1516 y 1517. En cuanto a la distopía, considerada el reverso de la utopía, solo durante el siglo XX comienzan a manifestarse las primeras narraciones de esta modalidad literaria, como respuestas a las utopías renacentistas. Sin embargo, en poco tiempo las distopías empezaron a crecer y a incorporar otros elementos que las acercaban cada vez más a la ciencia ficción, que en ese entonces, los años 50, pasaba por su mejor etapa. Fue así como la ciencia ficción absorbió a las distopías, nutriéndose de ellas y evolucionando en lo que según muchos teóricos es el mejor subgénero de ciencia ficción: el *cyberpunk*, cuyo desarrollo alcanza su máxima madurez en la década del 80. Es indudable que la forma literaria distópica le dio a la ciencia ficción un enfoque crítico y consciente tanto del presente como del futuro.

Por lo tanto, en una línea cronológica, la utopía y su contraparte son anteriores a la ciencia ficción y, si bien esta última no descende de la distopía, tiene una relación cercana con ella. No obstante, en la actualidad la ciencia ficción es un género amplio, que aglutina muchos rasgos, entre ellos, el caos, la decepción ideológica, un rechazo y desagrado frente a

la sociedad de mercado, la tecnología y la ciencia. Todos estos elementos pueden configurar un perfecto mundo distópico, que funciona de forma subordinada al género de la ciencia ficción. De este modo, no es extraño ni absurdo considerar la distopía y su anverso como subgéneros de la ciencia ficción.

A continuación, abordaré con mayor precisión las formas literarias distópicas, entendiéndolas como parte de la ciencia ficción o en una relación muy estrecha con ella. Todo esto considerando, como señalé anteriormente, que los mundos narrativos que se estructuran en las obras de Correa tienen un importante componente distópico, como el desencanto ideológico, el pesimismo frente a los cambios y la decadencia, incapacidad y frustración de los sistemas de gobierno.

Para definir el concepto de ‘distopía’, primero se debe entender los significados que tiene la palabra ‘utopía’. Etimológicamente, el vocablo está compuesto por el prefijo griego *ou*, que indica negación y el término griego *topos* que denota lugar; entonces, ‘utopía’ se define como ‘no lugar’, ‘lugar que no existe’. El diccionario de la Real Academia Española (2018) define el término Utopía como:

1. Plan, proyecto, doctrina o sistema deseable que parecen de muy difícil realización.
2. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.

La última acepción está asociada al origen literario de la palabra, pues hace referencia a la isla imaginaria creada por Tomás Moro entre 1516 y 1517. En la obra se representan los ideales filosóficos y políticos de la época clásica, principalmente los planteados por Platón en *La República*. Dichos ideales articulan un orden social capaz de administrar, regir y ordenar a sus habitantes, con el fin de garantizarles el acceso a la felicidad. En efecto, al

mencionar la palabra utopía se piensa en un espacio feliz, ideal y perfecto, pero que solo existe en nuestra imaginación, en el mundo de los deseos y anhelos. Entonces, es por la génesis literaria del término que se asocia la ausencia de lugar, con un mejor lugar o ‘eutopía’.

No obstante, como bien lo define el Diccionario de la Lengua Española, la palabra utopía además de referirse a una manifestación literaria, también hace alusión a la capacidad del ser humano para desear y proyectar un mundo mejor, lo que se manifiesta en múltiples representaciones: teorías políticas, sociales, económicas, literatura, arte, música, etc. Este deseo es lo que Fredric Jameson (2009), siguiendo a Bloch, denomina ‘impulso utópico’:

Bloch postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía hasta la tecnología, desde la arquitectura al eros, desde el turismo a los chistes y el inconsciente. (p.16)

En términos amplios, el ‘impulso utópico’ tiene su origen en un principio elemental: la ‘esperanza’. En efecto, Bloch en su obra *El principio esperanza*²⁰, señala que son los deseos los que mueven a la humanidad a lo largo de la historia, en tanto que ellos suponen la representación de un estado mejor, el cual no se puede alcanzar con la inmediata materialidad. La imaginación humana, la capacidad de soñar es el rasgo propio del impulso viviente en el hombre (cf. Bloch, cit. por Rojas, 2005, p. 112).

²⁰ Ernest Bloch escribe *El principio esperanza* entre los años 1938 y 1947, durante su exilio en Estados Unidos. En esta obra hace una revisión de la cultura en diversos campos, como: las artes, la ciencia, la filosofía y la religión, y descubre los elementos utópicos presentes en cada uno de ellos. En efecto, la utopía – como algo que nos conduce a la creación de lo nuevo, a la posibilidad de que ese mejor lugar pueda existir– es el concepto capital que articula todo el pensamiento de Bloch.

Entre los impulsos propios de los seres humanos, el que revela de manera radical la condición humana es el hambre. Esto se hace evidente en la medida en que no podemos subsistir sin satisfacer este apetito. Del hambre proceden los impulsos en tanto tendencias, intenciones y afectos de apetencia o repugnancia. Todos los afectos abren intencionalmente a la humanidad hacia el futuro, es decir, hacia un horizonte de posibilidades, pero los afectos de la espera²¹ realizan una apertura radical de dicho horizonte, al involucrar los anhelos fundamentales de la humanidad. Entonces, la raíz de la cual crece la esperanza es el hambre, cuya tendencia insaciable por llenar de forma real las necesidades humanas, necesariamente supone la no satisfacción actual de dichas necesidades, de esta forma se alienta la esperanza en el futuro. Por lo tanto, la esperanza implica la posibilidad específicamente humana de imaginar un estado mejor de cosas, lo cual da sentido al querer, pues dirige sus pasiones por encima del temor (cf. Bloch, cit. por Rojas, 2005, pp. 117-118).

Ahora bien, una expresión del impulso utópico son las narraciones distópica, las cuales, son muy posteriores a las utopías, entre ambas formas literarias existen, al menos, cuatro siglos de diferencia. Las distopías surgen en el siglo XX como una reacción a las eutopías renacentistas, especialmente, la escrita por Tomás Moro. Estas últimas tendrán como característica central lo estático, lo inalterable, e impermeable a los cambios. Esta clausura del tiempo y el rechazo al cambio son los principales cuestionamientos de las distopías (cf. Retamal, 2016, pp. 11-13).

²¹ Bloch divide los afectos en: afectos saturados y afectos de la espera. Los saturados –como la envidia, la avaricia y el respeto- son impulsos referidos a objetos o situaciones accesibles en el mundo inmediato del sujeto; mientras que los afectos de la espera –como el temor y la esperanza– impulsan a la humanidad a través de un estado futuro de cosas y de relaciones, en el que se puede encontrar mejor, más pleno, más humano (cf. Bloch, cit. por Rojas, 2005, p. 118).

Posteriormente, a mediados del siglo XX, la distopía toma cuerpo y se estudia desde el impulso utópico y la teoría de la ciencia ficción. En esta etapa surgen los escritores considerados clásicos del género: Bradbury, Orwell y Huxley, los que muestran en sus narraciones un profundo temor y desconfianza a la modernidad.

Entre los años 1970 y 1980 se va gestando un nuevo tipo de ciencia ficción, el *cyberpunk*, que junto a la *New Wave* norteamericana formarán las dos corrientes dominantes de la ciencia ficción de este periodo. Estas dos formas de ficcionalizar se enfrentan al interior del movimiento de ciencia ficción anglosajona, problematizando el género con nuevas perspectivas de análisis. En este contexto, la distopía toma un nuevo impulso, pues se impregna de ambos movimientos, lo que se expresa en numerosos estudios que pretenden un desarrollo teórico más acabado de la forma literaria distópica. Se destacan en este ámbito Lyman Tower Sargent, Darko Suvin, Fredric Jameson, Ruth Levitas, Raymond Williams, entre otros. Pues bien, si la distopía clásica se caracteriza por una fuerte crítica a la modernidad y sus sistemas represivos de poder, en esta fase, la distopía reflejará la sociedad postmoderna marcada por la angustia, pesimismo y frustración, en la que toda ilusión o esperanza de un futuro mejor queda desechada.

A continuación, se revisaran a grandes rasgos las propuestas sobre la utopía y sus manifestaciones literarias de Frederic Jamenson (2009), Lyman Tower Sargent (1994), Darko Suvin (1977) y Raymond Williams (1994). Cabe señalar que ninguno de los autores mencionados focaliza su trabajo en un solo planteamiento teórico, al contrario, la mayoría de las propuestas son interdisciplinarias, enriqueciendo con ello la perspectiva de análisis.

Raymond Williams y Fredric Jameson analizan la forma literaria utópica dentro del marco del utopismo, es decir, como una manifestación del deseo utópico. Para ambos autores,

la utopía está imbricada con el impulso de transformación social, porque “imaginar una sociedad alternativa no consiste solo en la mera construcción de modelos: todo lo que supere la proyección de nuevos sentimientos y relaciones es necesariamente una respuesta transformadora” (Williams, 1994, p. 117). Jameson (2009) señala que no se puede imaginar ninguna transformación en la estructura social que antes no haya arrojado visiones utópicas, puesto que la forma utópica es en sí una reflexión sobre la diferencia radical, sobre la otredad y sobre la naturaleza sistémica de la sociedad (cf. p.9).

Así entendida, la utopía será aquella forma literaria que presente una transformación voluntaria de la sociedad, producto del esfuerzo humano. Si la acción social produce una transformación negativa, entonces se está frente a una distopía. En el caso de que la transformación ocurra por alguna intervención tecnológica, se presenta una narración de ciencia ficción, que solo se podrá leer como utopía o distopía si funciona socialmente como un deseo o advertencia consciente (cf. Williams, 1994, p. 113).

Según Jameson (2009) lo que caracteriza a las utopías es su intertextualidad explícita. Pocas formas literarias se han afirmado como argumento y contraargumento y han exigido la remisión de una obra a otra y el debate dentro de cada nueva variante (p. 16). En efecto, cada forma utópica que surja del impulso utópico, tendrá siempre una contracara, una posición diferente, pues ante todo, el impulso utópico es primero individual y se puede manifestar de forma narcisista y violenta (xenofobia y racismo). Solo cuando avanza a la figura de la colectividad, tiene el potencial de convertirse en un proyecto utópico. Por esto, es un error abordar las utopías con expectativas positivas, como si ofreciesen visiones de mundos felices, puesto que esas representaciones se corresponden genéricamente con lo idílico o lo pastoral, no con la utopía (p. 27). Las formas literarias utópicas responderán a la

estructura de cumplimiento del deseo, el cual es colectivo y su realización también debe ser colectiva. En este sentido, los utópicos son revolucionarios, puesto que buscan el alivio y/o la eliminación de los males de la sociedad en la que están insertos. Dichos males tiene una raíz común: han surgido producto de la modernidad y su sistema económico, el capitalismo; juntos han desatado una serie de problemas sociales como la explotación, el hambre, la desigualdad, etc.

El espacio utópico es un enclave imaginario dentro del espacio social real. Así, desde Moro hasta Morris y Bellamy han surgido diferentes enclaves utópicos según el momento histórico y la fase del capitalismo en la cual se esté (comercial, industrial, financiero). Actualmente, en la tercera fase del capitalismo, el ciberespacio constituye el nuevo enclave, caracterizado por una subjetividad que es objetiva, que suprime al sujeto centrado y hace proliferar el posindividualista (cf. Jameson, 2009, pp. 30-38).

El deseo llamado utopía debe ser concreto y continuado, sin ser derrotista ni incapacitante. El contenido de este deseo surgirá de otro género literario: el cuento de hadas, puesto que esta forma literaria nace del colectivo plebeyo, del campesinado, de la naturaleza, del cultivo y las estaciones. Así, toda forma utópica lleva consigo este recuerdo de la tierra y la aldea, este vestigio, a medias olvidado, de la experiencia de la solidaridad y la colectividad campesina, en definitiva, una alegoría en medio de la burlesca y tortuosa era industrial y postindustrial. En consecuencia, el texto utópico proyecta, reflexivamente, la imposibilidad de ese logro y los modos en que el deseo se supera así mismo, en otras palabras, la utopía es, fundamentalmente, la producción de una contradicción irresoluble, un enfrentamiento con el pesimismo y lo imposible (cf. Jameson, 2009, pp.109- 114).

Desde el punto de vista político, lo utópico ha pasado a convertirse en una palabra asociada a la izquierda para decir socialismo o comunismo; mientras que, para la derecha, se ha vuelto sinónimo de totalitarismo o estalinismo. Los dos usos del término parecen suponer que una política que desee cambiar el sistema radicalmente se calificará de utópica, con el matiz de la derecha (entendida como el libre mercado); que cualquier intento de cambio irá acompañado de violencia; y que los esfuerzos por mantener los cambios necesitarán de una dictadura. Todo este panorama histórico y político ha llevado al ocaso la idea utópica (cf. Jameson, 2004, p. 37)

No obstante, resulta muy difícil imaginar hoy un programa político radical sin la concepción de una alteridad sistémica, de una sociedad alternativa, que solo la idea de utopía parece mantener viva, aunque débilmente. Paradójicamente, la utopía surge en momentos de suspensión de lo político, de división, de cancelación, de interrupción, puesto que necesita cierta distancia de las instituciones políticas en torno a las cuales alienta posibles reconstrucciones y reestructuraciones. En efecto, todas las utopías han surgido en los momentos de crisis, de agitación social: en el siglo XVI (comienzo del capitalismo), a finales del siglo XIX (caída de los imperios) y mediados del siglo XX (guerras mundiales). Todos periodos convulsos, agitados, sin agencia ni dirección (cf. Jameson, 2004, pp. 45- 48).

A pesar de que se distancie de lo político, toda utopía siempre está mediatizada por un punto de vista, el cual no puede corregirse ni explicarse, esto quiere decir que las formas utópicas inevitablemente se impregnan de la fuerza de la ideología y la dependencia del contexto de clase. Luego, la única forma de alcanzar una utopía neutra o universal sería a través del desvanecimiento del instinto de autopreservación del ser humano, una vida privada de todos los temores de supervivencia y de ansiedad por el futuro, un estado parecido al de

los animales, donde se volviese concebible la vida solo en el presente. No obstante, esta es una visión que plantea una otredad radical suprema, aterradora incluso, donde se pierde todo lo que nos identifica como seres humanos y que está lejos de ser una visión utópica. Entonces, no queda más que aceptar que todo contenido utópico es ideológico y su función es desmitificar, criticar las visiones opuestas (cf. Jameson, 2009, pp. 209- 216).

Por último, Williams (1994) señala que actualmente la utopía ha dado un giro significativo, luego de un intervalo distópico prolongado, puesto que es forzada a abrirse hacia un experimento inquieto, abierto y arriesgado. Esta adaptación significativa y benéfica priva a la utopía de su rasgo clásico: su imagen de armonía y paz perpetua. Este cambio – incluir elementos propios de las distopías– puede parecer atemorizante, pero en la medida en que estos elementos sean parte de un impulso de transformación del mundo, fortalecerán la forma literaria. En efecto, dentro de un dominio capitalista, y dentro de la crisis de poder y riqueza que es también la crisis de la guerra y del consumo, el impulso utópico –ahora con cautela, autocuestionándose y estableciendo sus propios límites– se renueva a sí mismo (cf. pp. 124- 125).

Ahora bien, por parte de los estudiosos que formaban parte de la escuela norteamericana, surgió el interés por dar un ordenamiento a las diferentes manifestaciones del impulso utópico, principalmente a la literaria. La propuesta tipológica que más se destaca y que sirve de referencia a otros especialistas es la de Lyman Tower Sargent, cuyos trabajos “The Three Faces of Utopianism” (1967), “Utopia: The Problem of Definition” (1975) y “The Three Faces of Utopianism Revisited” (1994), sientan las bases teóricas de la utopía entendida como manifestación literaria, independiente del utopismo, el cual define como: “social dreaming –the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of

people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live” (Sargent, 1994, p. 3).

El cuestionamiento más importante que hace Sargent al revisar las definiciones de utopía es la relación que suelen hacer algunos teóricos entre la narración utópica y la perfección. Sargent (1975) señala que dichas narraciones no aspiran a la perfección o a la felicidad eterna, ni la *Utopía* de Tomás Moro tiene este objetivo, puesto que: “the pun and More’s use of irony and satire in the *Utopía* express his ambivalence, and we have also transferred his ambivalence into our usage: utopian also means overly idealistic and unrealistic; it is a term used to dismiss an unacceptable idea” (p. 138).

Sargent (1994) afirma que la perfección es la excepción, no la norma, por lo tanto, no debería usarse tan libremente el término. Más aún, si se considera que los opositores del utopismo usan la etiqueta ‘perfecto’ o ‘perfección’ para señalar que la sociedad perfecta solo se puede lograr por la fuerza. Con este argumento culpan al utopismo de conducir al totalitarismo, y al uso de la fuerza y la violencia contra las personas (cf. p. 9).

La definición de Sargent (1975) de la utopía –y sus variantes– centra su atención en la descripción de una sociedad imaginaria, donde se muestren diferentes formas de interacción humana (o algún equivalente). La descripción tiene que ser detallada y debe resaltar aspectos positivos o negativos de dicha sociedad; esto último dependerá de lo que se considere relevante en una determinada época (cf. p. 42).

En su trabajo de “Utopia: The Problem of Definition” (1975), el autor distingue tres categorías simples: la eutopía o utopía positiva, las distopía o utopía negativa y la sátira utópica. En las tres categorías estará presente el problema de la intención del autor, es decir, si hubo o no voluntad de representar un mundo utópico o distópico. El problema de la

intención está relacionado con la hipótesis ficcional que el escritor –y en general todo ser humano– hace en relación a la idea de sociedad que quiere, desea o imagina (cf. pp. 143-144).

En su último trabajo, “The Three Faces of Utopianism Revisited”, detalla y amplía la propuesta tipológica anterior. Para empezar, ordena jerárquicamente las diferentes variantes del género subordinándolas al ‘Utopismo’, de modo que no se produce una dislocación entre la forma literaria y la tendencia cultural. Luego, neutraliza el término ‘Utopía’ y deja la ‘Eutopía’ y la ‘Distopía’ como formas puras del género. Por último, junto a la mencionada sátira utópica, incorpora dos formas híbridas: la anti-utopía y la utopía crítica. Así plantea Sargent (1994) su propuesta:

Utopianism—social dreaming.

Utopia—a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space.

Eutopia or positive utopia—a non- existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived.

Dystopia or negative utopia— a non- existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.

Utopian satire— a non- existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society.

Anti-utopia— a non- existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia.

Critical utopia— a non- existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may

not be able to solve and which takes a critical view of the utopian genre (Sargent, 1994, p. 9).

Esta es la tipología usada con mayor frecuencia, pero no es la única. Al igual que L.T. Sargent, Darko Suvin (1977) analiza el problema de la utopía como género literario y como manifestación cultural, en diferentes trabajos. En *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, propone una definición de utopía y señala los rasgos distintivos que la diferencian de los otros géneros colindantes. En cuanto género literario, Suvin define la utopía como:

L'utopie est la construction verbale d'une communauté quasi humaine particulière, où les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que dans la société de l'auteur, cette construction alternative étant fondée sur la distanciation née de l'hypothèse d'une possibilité historique autre (p. 57)²².

Dos son los elementos que más resaltan de esta definición: 'distanciation' o 'extrañamiento' y el carácter 'socio-politique' de las narraciones utópicas. Ambos componentes subordinan la utopía al género de la ciencia ficción. Así lo señala Suvin (1977) al afirmar que la utopía es un subgénero socio-político de la ciencia ficción y que esta relación subordinante solo ahora se puede ver con claridad –a partir de *La máquina de tiempo* de H.W. Wells–, pues la ciencia ficción está en una etapa madura. Sin embargo, a pesar de que esta

²² “Utopía es la construcción verbal de una comunidad casi humana particular, en la cual las instituciones socio-políticas, la norma y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el de la comunidad del autor, teniendo como base dicha estructura un extrañamiento surgido de una hipótesis histórica alterna” (Suvin, 1984, p. 78).

última es más amplia, desciende colateralmente de la utopía, es decir, en retrospectiva la utopía es tía de la ciencia ficción y actualmente una hija (cf. 69).

Ahora bien, en el trabajo titulado “A Tractate on Dystopia 2001” (2010), Suvin reformula la definición de utopía en dos aspectos. En lo técnico, cambia el término ‘perfecto’ por ‘diferente’, reservando el primero para las eutopías y, en aspecto político, agrega una postura colectiva de clase. Considerando estos cambios, la definición de utopía es la siguiente:

The construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms, and relationships between people are organized according to a *radically different principle* than in the author’s community; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis; it is created by discontented social classes interested in otherness and change. All utopias involve people who radically suffer of the existing system and desire to radically change it. (p. 383)

A partir de esta nueva definición, establece las variantes utópicas. Para empezar, divide la utopía en dos polos opuestos: eutopía y distopía. La primera tiene instituciones políticas y relaciones sociopolíticas organizadas de acuerdo con un principio radicalmente más perfecto que en el de la comunidad del autor; en cambio, la segunda está organizada según un principio radicalmente menos perfecto. Ambas formas literarias son tipos ideales que funcionan como especulaciones contrafácticas, es decir, como posibilidades, pautas, modelos o contramodelos. (cf. Suvin, 2010, p. 384).

Siguiendo con su propuesta tipológica, divide la distopía en anti-utopía y distopía simple. La primera es una eutopía pretendida, que se va revelando al lector como menos perfecta y que tiene como intertexto el antisocialismo y la violencia militarizada. La segunda es un distopía directa, cuyo intertexto es el anticapitalismo radical. Estas definiciones solo

funcionan si se entienden dentro del espacio-tiempo histórico en que fue escrita una determinada obra (cf. Suvin, 2010, p.385).

Para entender el funcionamiento de la utopía y sus tipos son necesarios tres componentes: el lugar del agente que se mueve, el horizonte hacia el cual se mueve ese agente y la orientación, que funciona como vector que une lugar y horizonte. La combinación de lugar (L) y horizonte (H) ofrece 4 posibilidades: un H más amplio y dinámico que el L, da como resultado utopías abiertas y dinámicas; un L igual al H, desarrolla utopías dogmáticas, cerradas y estáticas; un L sin H origina una heterotopía y, por último, un H sin L produce un discurso abstracto, no localizado, como los programas utópicos y el pensamiento utópico (cf. Suvin, 2010, p. 388).

La última clasificación propuesta por este autor es la de eutopía y distopía falible. Estos subgéneros de la utopía –que surgen entre los años 1960 y 1970 principalmente en EE.UU– reflexionan sobre las causas e implicaciones de la política como sistema, fomentando el diálogo y la diversidad de posturas²³. Entonces, en la eutopía falible la sociedad de la acción textual es eutópica y está en contradicción abierta o sutil con las relaciones humanas y las estructuras de poder presentes en la realidad. Este mundo posible estará plagado de contradicciones, personas peligrosas, violencia e injusticia. El héroe de este subgénero combate estas amenazas, con alguna posibilidad de éxito. Mientras que, en las distopías falible, la sociedad de la acción textual es distópica, en abierta extrapolación o sutil

²³ Cabe destacar que Suvin toma como modelo para esta clasificación, las categorías utopía y distopía crítica que desarrolla Tom Molyan en *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination* (1986) y *Scraps of de Untainted Sky* (2000), respectivamente. Sargent también reconoce dentro de su clasificación la ‘utopía crítica’, que engloba tanto a la eutopía como a la distopía.

analogía a las relaciones humanas y las estructuras de poder de la realidad del escritor. El héroe podrá modificar el mundo, aunque con gran dificultad, lo que sugiere que ninguna realidad distópica es perfecta como una pesadilla (cf. Suvin, 2010, pp. 394-396).

Como se puede ver, la propuesta tipológica de Sargent y de Suvin más que enfrentarse se complementan. Tal vez, la única discrepancia significativa se encuentra en la definición de utopía, pues, mientras Sargent le endosa al lector la responsabilidad de interpretar correctamente el mensaje de la obra, Suvin devuelve esta responsabilidad a la construcción de esta.

Extrañamiento, Cognición y novum: definición de ciencia ficción según Darko Suvin

Como señalé anteriormente, en torno a la ciencia ficción ha surgido un importante número de propuestas teóricas que abordan los aspectos formales del género. No obstante, la base teórica de muchas de estas propuestas es el planteamiento que formula Darko Suvin (1984) en *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, publicado en 1979²⁴, donde se condensan 10 años de trabajos teóricos del autor sobre este género de “ficción distanciada”.

El análisis de Suvin se fundamenta en dos perspectivas teóricas: la teoría literaria y la teoría cultural. Ambas perspectivas permiten al autor revisar el género desde los aspectos formal y discursivo, hasta su función social, política y pragmática. En efecto, esto último permite entender cómo, desde una perspectiva histórica, se va configurando el género de la

²⁴ Utilizaré la edición en español del libro: Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Federico Patán López, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

ciencia ficción, cuyo “surgimiento está unido al de las clases sociales subversivas y a las fuerzas de producción” (Suvin, 1984, p. 11)²⁵.

La definición del género que propone Suvin (1984): “un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción entre el extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (p. 30), está cimentada en dos pilares que interactúan permanentemente: extrañamiento y cognición. En esta interacción se encuentra implícito el componente diferenciador de su poética: el *novum*, puesto que la actitud de extrañamiento solo se puede producir por algo nuevo y extraño, que no se rige por las normas de la realidad empírica y que se valida a través de la comprensión o conocimiento lógico.

El autor comienza explicando el concepto de extrañamiento²⁶, el cual surge a partir del enfrentamiento de un sistema normativo fijo con una perspectiva que conlleva un conjunto de normas nuevas. Dicho enfrentamiento tiene su origen en la hipótesis ficticia, desarrollada con rigor científico, con el que todo relato de ciencia ficción se inicia; en otras palabras, el extrañamiento es aquella actitud que se tiene al reconocer algún elemento ajeno, desconocido, que nos extraña con respecto al mundo real. Esta actitud será el marco formal del género, es decir, va a diferenciar a las obras de ciencia ficción, de las obras miméticas o realista (cf. Suvin, 1984, pp. 28-30). Efectivamente, en su trabajo *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, de 1977, Suvin propone

²⁵ Cabe señalar que las investigaciones de Darko Suvin se enmarcan en lo que se denomina teoría social de la literatura. Su primer trabajo sobre el tema es “The Sociology of Science Fiction”, publicado en la revista *Science Fiction Studies* (1977) de la que Darko Suvin fue editor entre los años 1973 y 1980.

²⁶ Suvin señala que el concepto es examinado por primera vez por los formalistas rusos, específicamente, por Victor Shklovsky (*ostranenie*) y retomado, aunque desde otra perspectiva, por Bertold Brecht (*Verfremdungseffekt*). No obstante, el autor no señala de quién toma el concepto.

el término “*fiction distanciée*”, para referirse a aquellas obras cuyo universo ficcional no es imitación del mundo real o empírico:

La fiction peut donc se diviser selon la manière de mettre en lumière les rapports des hommes entre eux, et avec leur environnement. Si cette manière cherche à reproduire fidèlement les textures et les surfaces empiriques reconnues par les sens et par les sens commun, je propose de l'appeler *fiction «réaliste»*. Si, au contraire, on cherche à mettre ces rapports en lumière par la création d'un cadre formel radicalement ou nettement différent –un locus spatio-temporel ou des protagonistes différent, échappant à toute vérification empirique– je propose le terme de *fiction distanciée* (p. 25).

Ahora bien, uno de los géneros de ficción distanciada es la ciencia ficción, que Suvin (1977) define, en primera instancia, como: “*littérature de la connaissance distanciée*”. Dicha definición sentará las bases de su poética, pues permitirá diferenciar el género de la ciencia ficción tanto de la utopía como de la literatura realista y de la antimimética (p.12). El concepto de “*connaissance*” o de “*cognition*” será el horizonte científico, lógico y/o racional que permita entender el elemento ajeno o extraño. Dicho horizonte tendrá como base las posibilidades cognoscitivas del mundo empírico (cf. Suvin, 1984, pp. 30-33). En la cognición no solo estará reflejada la realidad empírica, sino también una reflexión crítica de ella (cf. Suvin, 1977, p. 17).

Por último, el elemento que articulará toda obra de ciencia ficción es el *novum*, término que Suvin toma prestado de Ernst Blochy que define como: “un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o lector implícito” (Suvin, 1984, p. 95). Entonces, el *novum* será el elemento que suscite la actitud de extrañamiento y propicie la cognición, de modo tal, de entender y evaluar el elemento nuevo.

En consecuencia, el *novum* es la condición necesaria del género, de su presencia depende la existencia del relato de ciencia ficción. Así entendido, el *novum* es “una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y empírico” (Suvin, 1984, p. 95).

Ahora bien, para que el elemento novedoso cumpla su función mediadora tiene que seguir la lógica cognoscitiva intrínseca, culturalmente adquirida, es decir, el conjunto de ideas aceptadas por la ciencia. Esto último, no significa que no puedan existir elementos nuevos cuyas probabilidades reales excedan los límites de la ciencia empírica del presente histórico del autor; al contrario, también pueden existir posibilidades ideales, o sea, que superen los límites de la ciencia en un determinado tiempo histórico, pero manteniendo principios lógicos. En efecto, el *novum* como elemento totalizador tiene que estar en coherencia con el universo del relato, ser explicado mediante premisas racionales que delimiten la lógica del mundo ficcional y, como categoría mediadora entre lo real (mundo empírico) y lo posible (mundo ficticio), debe poder ser interpretado y explicado con base en un horizonte científico o cognoscitivo (cf. Suvin, 1984, p. 99).

El *novum* es también el responsable de la asociación de la ciencia ficción con el futuro. En efecto, el elemento nuevo conlleva un desplazamiento en el espacio y tiempo de la realidad empírica del autor, que configura una realidad alterna que posee otras normas socioculturales y otras formas de relaciones humanas. Se produce, entonces, un movimiento oscilatorio que va desde la realidad empírica del autor al *novum* narrativamente creado, para que se comprendan los sucesos ocurridos en la trama; y del mundo ficcional a la realidad del autor, para contemplar el mundo empírico desde la nueva perspectiva.

3.2. *Hibridez/ Hibridación*

Cómo he señalado a lo largo de este trabajo la ciencia ficción de Hugo Correa, al igual que la ciencia ficción latinoamericana, se distancia del modelo clásico del género por mezclar elementos de diferentes discursos, además de restarle importancia a las explicaciones técnicas y/o científicas y evidenciar una relación conflictiva con el discurso científico. En efecto, como señala Luis Cano (2006): “la integración de las expresiones CF e Hispanoamérica en una misma frase parece, en principio, una contradicción irreconciliable” (p.11). Esta idea es el resultado de las relaciones problemáticas y contradictorias que Latinoamérica ha experimentado con los fenómenos de la modernidad, el modernismo y la modernización²⁷ y que dan como resultado *culturas híbridas* (cf. García Canclini, p. 19, 2009).

A partir de la propuesta de Néstor García Canclini (2009), que define la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. III), analizaré el proceso de hibridación de la ciencia ficción de Hugo Correa.

Cabe señalar que existen varios términos que dan cuenta de la mezcla, diversidad e interacción de culturas (europea, africana, indígena americana) en el continente latinoamericano, entre ellos destacan los conceptos de: mestizaje, heterogeneidad, transculturación, literaturas alternativas, entre otros; no obstante, utilizo el concepto de hibridación por ser más amplio e incluir, además de lo anteriormente nombrado, diferentes

²⁷ Con el término “modernismo”, García Canclini se refiere al proyecto cultural que transforma el arte del siglo XIX e inicios del XX. El concepto de “modernización” lo utiliza para dar cuenta de los procesos económicos que buscan actualizar el continente, y con la expresión “modernidad”, el autor hace referencia a la etapa histórica.

experiencias y dispositivos culturales que se encuentran dentro del marco de la modernidad, como señala Canclini (2009):

La construcción lingüística (Bajtín; Bhabha) y la social (Friedman; Hall; Papastergiadis) del concepto de hibridación han servido para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Contribuyen, por otro lado, a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas: por ejemplo, el imaginario precolombino con el novohispano de los colonizadores y luego con el de las industrias culturales (Bernand; Gruzinski), la estética popular con la de los turistas (De Grandis), las culturas étnicas nacionales con las de las metrópolis (Bhabha) y con las instituciones globales (Harvey) (p. V).

El concepto de hibridación resalta los procesos de interacción en el que culturas locales, –en contacto con la lógica del mercado, las tecnologías de difusión y consumo, y la globalización cultural–, son transformadas, es decir, se pone énfasis en la relación que se da entre lo local y lo global en el marco de los procesos de modernización. De esta manera el concepto de hibridación se desarrolla en torno a tres hipótesis: en primer lugar, se plantea que la incertidumbre acerca del sentido de la modernidad se produce por los cruces socioculturales entre lo tradicional y lo moderno, es decir, se desmantelan los binarismos. En segundo lugar, se postula que para entender de mejor forma la hibridación es necesario un trabajo transdisciplinario que dé cuenta de la heterogeneidad multitemporal que se da en nuestro continente y, por último, se propone que a través de la mirada transdisciplinaria se expliquen los procesos contradictorios y desiguales del proyecto de modernización de América Latina (cf. Canclini, 2009, pp.14 -15).

Es por ello que el concepto de hibridación es el más efectivo para entender cómo un género que surge en los años 20 en Estados Unidos, –producto de la industria editorial magazinesca dedicada a la producción de revistas de alto tiraje, bajo precio y calidad, conocidas como “Pulps”, y que, por lo tanto, está asociado a la subliteratura o paraliteratura, es decir, literatura destinada al consumo de masas, sin ningún valor estético (cf. Borotto, 2007)–, entra en el continente latinoamericano, tomando nuevas características que lo distancian del modelo clásico. En otras palabra, la pertinencia de utilizar este concepto –y no otro como el de heterogeneidad o transculturación– para explicar lo que ocurre con la ciencia ficción latinoamericana, y en particular chilena, deriva precisamente de la relación de este género con el mercado, la cultura popular de entretenimiento, la ciencia-tecnología y la modernidad.

De la propuesta de García Canclini, se tomarán los siguientes pares de conceptos para ser aplicados a las obra de Hugo Correa:

Culto/ Popular

Lo culto, en el mundo moderno, está asociado a un conjunto de saberes artísticos, literarios y científicos privilegiado por una élite hegemónica (cf. García Canclini, 2009, p. 16); mientras que lo popular es todo aquello que carece de patrimonio, que no es reconocido ni conservado, es decir, lo excluido. Está asociado a lo premoderno y subsidiario (cf. García Canclini, 2009, p. 191).

Local y Global

Lo local hace referencia a la tradiciones nacionales, a todas aquellas formas culturales étnicas o locales que no se fusionaron con un sistema simbólico nacional, pero que no están ajenas a él (cf. García Canclini, 2009, pp. 145- 146). Lo global, al contrario, va a incluir a la

estructura social completa y a todos los procesos culturales que trascienden los modos previos de masificación (cf. García Canclini, 2009, p. 240).

Moderno y Tradicional

Lo moderno o modernización se va a entender como un proceso socioeconómico que trata de ir construyendo y dando forma a la modernidad (cf. García Canclini, 2009, p. 19).

Lo tradicional, a su vez, se refiere a las culturas nacionales y populares, que incluyen las formas de producción, las creencias y los bienes (cf. García Canclini, 2009, p. 17).

Desterritorialización/Reterritorialización

Estos conceptos hacen referencia a dos procesos, por un lado, la pérdida de la relación natural de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, por otro lado, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas (cf. García Canclini, 2009, p. 288).

3.3. Imaginarios Sociales

Desde variadas disciplinas – sociología, literatura, psicología, historia, filosofía, etc.– se ha abordado y definido el concepto de lo imaginario, luego, la comprensión del término abarca múltiples dimensiones, que van desde lo simbólico y social hasta aquellas que hacen referencia a lo inconsciente y lo mítico. Sin embargo, es la sociología la que se ha ocupado de precisar y profundizar en el concepto de ‘imaginarios sociales’, para explicar básicamente cómo actúan ciertas unidades de sentido de manera simbólica en los múltiples ámbitos de la sociedad.

No obstante, la filosofía y la literatura también han aportado importantes definiciones y alcances para los conceptos de imagen, imagicación e imaginario. Por ejemplo, en literatura se habla de ‘mundos imaginarios’, para dar cuenta de la ontología de los elementos de una obra literaria. El concepto de ‘mundo imaginario’ tiene una importancia particular, puesto que se vincula con los términos de ficción y realidad. Ciertamente, durante mucho tiempo se ha pensado que la imaginación y lo imaginario pertenecen al campo de la fantasía, la mentira o lo irreal, sin embargo, es a partir del análisis del discurso literario que realiza la filosofía del lenguaje, cuando estos conceptos comienzan a separarse. Así, lo imaginario no necesariamente es ficticio, – como señala Martínez Bonati (2001) “El hecho es que podemos imaginar ‘toda clases de cosas’ reales o ficticias” (p.75)-, pero suele incluirlo.

En efecto, el campo de lo imaginario al ser muy amplio incluye tanto lo imaginario real como también lo imaginario ficticio, es por ello que algunos teóricos postulan que toda construcción imaginaria, ya sea una carta, un diario de vida, un cuento, etc. puede ser analizado bajo los mismos parámetros, puesto que forman parte de la experiencia imaginaria. No obstante, Martínez Bonati (2001) precisa que existe una gran diferencia entre ambas

experiencias, destacando básicamente dos: por un lado, la experiencia imaginaria ficticia requiere para un adecuado análisis un saber acerca de las circunstancias generales del tiempo y lugar evocados en la obra, esto es, el contexto histórico y natural que está presente tanto en un sujeto real como en uno ficticio. En cambio, la experiencia imaginaria real necesita del contexto particular del sujeto, por lo que se necesitará un cierto número de fuentes que den cuenta de las circunstancias en las que se desarrolló el sujeto real (cf. p. 31-32)

Por otro lado, el ser ficticio del discurso poético trae una distancia óptica insalvable entre la persona real o autor del texto y la persona ficticia o hablante del texto. Al no coincidir ambas personas, posibilita que el autor pueda tomar distancia del narrador o hablante ficticio, dando lugar a una diferencia de carácter y personalidad, en otras palabras, la persona ficticia no tiene por qué ser reflejo de la persona real (cf. Matínez Bonati, 2001, p. 32). De lo que se desprende que la literatura tampoco tiene por qué ser reflejo de la sociedad, al contrario, puede crear cualquier tipo de mundo sin tener como soporte la realidad, ya que los mundos ficcionales de la literatura son ante todo “artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales.” (Doležel, 1999, pp. 34-35)

Lo que acabo de señalar cobra relevancia puesto que la teoría de los imaginarios sociales, que tiene como base el concepto de imaginación/imaginario, nace como una propuesta sociológica, no literaria, por lo tanto fija su atención en la convivencia social y en los significados que la acción humana va configurando en los lugares donde habita. Así pues, al trasladar dicha teoría a la literatura, presentará las limitaciones que la misma obra de ficción imponga en relación al mundo ficcional descrito en ella.

En efecto, cuando Castoriadis desarrolla el concepto de los Imaginarios Sociales en su obra *La institución imaginaria de la Sociedad*, publicada en 1975, se pregunta por el

origen de la sociedad y el origen de sus diferencias. De este modo, “vincula el término a lo socio-histórico, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos” (Agudelo, 2011, p. 2). Así pues, para responder estas interrogantes, Castoriadis nos introduce a la idea de ‘imaginario’ y de su influencia sobre lo simbólico. En efecto, el mundo histórico- social se explica como una red de símbolos, cuyo componente esencial es lo imaginario, entendido como algo inventado, ya se trate de un invento ‘absoluto’ o de un deslizamiento de sentido, en el que unos símbolos que ya tienen un significado común, normal o canónico se invisten con otras significaciones, es decir, a la imagen mental que tiene un significado dado en el mundo real, se le asigna otro significado o sentido, convirtiéndose así en símbolo (cf. Castoriadis, 2013, pp. 203- 204).

Ahora bien, para ahondar en la construcción de los imaginarios y en cómo van surgiendo estas imágenes con diferentes sentidos es preciso aclarar otro concepto que utiliza el autor, el de *imaginario radical*. Castoriadis, influenciado por las ideas de Freud sobre el inconsciente, analiza el concepto de psique como imaginación radical, es decir, como emergencia de representaciones o flujo representativo no sometido a la determinidad (cf. Castoriadis, 2013, pp. 442- 443). En otras palabras, la imaginación radical es la fuente productiva y creadora, la que hace posible la historia y toda su red simbólica:

El individuo social, tal como lo fabrica la sociedad, es inconcebible ‘sin inconsciente’; la institución de la sociedad, que es también, e indiscutiblemente, institución del individuo social, es imposición a la psique de una organización que le es esencialmente heterogénea, pero que, a su vez, también se apoya en el ser de la psique (y aquí también el término de apoyo adquiere un contenido distinto) y debe, inexorablemente, ‘tomarla en cuenta’ (Castoriadis, 2013, p. 466).

Siguiendo con la propuesta, este autor plantea que a nivel colectivo, la sociedad se compone de un imaginario instituyente y un imaginario instituido. El primero es aquel donde se encuentran todas las ideas, todo lo que puede ser hecho, representado y decir o, en palabras de Castoriadis (2013) “lo que es posición, creación, dar existencia en lo histórico-social lo llamamos imaginario social en el sentido primero del término, o sociedad instituyente” (p. 571). En cambio, el segundo, es la “institución de un mundo en el sentido en que puede cubrirlo todo, en que, en y por ella, en principio todo debe ser decible y representable, y que todo debe ser absolutamente aprehendido en la red de las significaciones, todo debe tener sentido” (pp. 572- 573). En otras palabras, el imaginario instituyente produce el imaginario instituido, es decir, la validación de los constructos simbólicos que configuran la institución. La automatización y/o naturalización de estas instituciones trae como consecuencia la alienación de la humanidad, que no puede reconocer el producto (institución) como una creación propia:

la institución, una vez planteada, parece autonomizarse, de que posee su inercia y su lógica propias, de que supera, en sus supervivencia y en sus efectos, sus función, sus ‘fines’ y sus ‘razones de ser’. Las evidencias se invierten: lo que podía ser visto ‘al comienzo’ como un conjunto de instituciones al servicio de la sociedad, se convierte en una sociedad al servicio de las instituciones (Castoriadis, 2013, pp. 175-176).

Entre las críticas más comunes al planteamiento de Castoriadis –y la cual comparto– se destaca el carácter universal y general de su propuesta, en la que el concepto esencial es el de ‘imaginario’ y a partir de él se va configurando la sociedad y por lo tanto la realidad:

¿Por qué se encuentra cada vez, en el núcleo de este imaginario y a través de todas sus expresiones, algo irreductible a lo funcional, que es como una inversión inicial del mundo y de sí mismo por la sociedad con un sentido que

no está ‘dictado’ por los factores reales, puesto que es más bien él el que confiere a estos factores reales tal importancia y tal lugar en el universo que se constituye esta sociedad -sentido que se reconoce a la vez en el contenido y en el estilo de su vida (que no están tan alejado de lo que Hegel llamaba ‘el espíritu de un pueblo’)? (Castoriadis, 2013, p. 206).

En efecto, para Castoriadis en el concepto de imaginario, como producción de la imaginación, es decir, como creación, descansa el desarrollo histórico de la humanidad. Sin embargo, esta visión totalizadora que lo incluye todo y para todos, hace parecer a los imaginarios sociales como algo ajeno a cualquier influencia, pensamiento o idea, ya sea verdadera o falsa, racional o irracional, desconociendo que los imaginarios también están en directa relación con los poderes hegemónicos, puesto que “son espacios de confrontación y lucha por la apropiación de la legitimación simbólica” (Girola, 2020, p. 115).

Ahora bien, la propuesta de Castoriadis, fue mejorada por otros autores del pensamiento social contemporáneo que han abordado el tema de las significaciones sociales que van delineando la autorrepresentación de los grupos sociales, se encuentran: Edgar Morin, Paul Ricoeur, Michel Maffesoli, Charles Taylor, entre otros (cf. Sánchez Capdequí, 2011, p.19). Para efectos de esta tesis, se utilizará la propuesta de Manuel Antonio Baeza (2003)²⁸, desarrollada en su libro *Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. La elección de esta propuesta obedece en primer lugar, al enfoque que utiliza Baeza para dar cuenta de los imaginarios sociales (fenomenología) y, en segundo lugar, a la aplicación de la teoría, la cual el autor demuestra ampliamente en diferentes trabajos.

²⁸ Cabe señalar además, que este autor tiene un amplio trabajo de análisis de los imaginarios sociales chilenos, por lo que su perspectiva es aún más pertinente para analizar las obras de este trabajo.

Como he señalado anteriormente, los imaginarios sociales han sido abordados de diferentes perspectivas o enfoques teóricos, Baeza, en particular, utiliza un enfoque socio – fenomenológico, en el que se vinculan la ideología y los imaginarios sociales. Esta relación opera en dos direcciones, por un lado permite configurar producciones imaginarias, pero también puede articular sistemas totalizadores. Para este enfoque, el aprovechamiento ideológico es completo cuando su contenido se encuentra homologado por la sociedad respectiva, que la entiende y acepta como lo verdadero, en otras palabras, existe una correspondencia entre ideología y construcción socio-imaginaria de realidad social (cf. Dittus, Basulto y Riffo, 2017, p. 105).

Dar cuenta de esta relación, permite enriquecer el análisis de los imaginarios sociales en las obras, considerando que el mundo ficcional tiene sus propias reglas, “son entidades independientes, organismos poéticos en sí” (Martínez Bonati, 2001, p. 33), que si bien pueden reflejar muchas problemáticas del mundo real, su finalidad como una obra artística será siempre estética, por lo tanto, la aplicación de cualquier teoría que no sea literaria tiene que limitarse al mundo ficcional y a lo que ella quiera expresar.

Manuel Antonio Baeza inicia su planteamiento postulando ocho argumentos para respaldar la formulación de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales, los cuales define en los siguientes términos: “formas de significación institucionalizadas que adopta la sociedad en el pensar, en el decir, en el hacer, el juzgar” (Baeza, 2011, p. 31).

Argumento N° 1: “Los imaginarios sociales son múltiples y variadas construcciones mentales (ideaciones) socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial” (Baeza, 2003, p. 20)

Argumento N° 2: “Los imaginarios sociales son homologadores de todas las formas de pensar, de todas las modalidades racionales y de todas las prácticas sociales que reconocemos y asumimos como propias en nuestra sociedad” (Baeza, 2003, p. 25)

Argumento N° 3: “los imaginarios sociales no están exentos de oposiciones provenientes de la heterogeneidad propia de una sociedad; reconociendo una pluralidad siempre presente de configuraciones socio-imaginarias, el monopolio de las homologaciones puede resultar del logro de hegemonía de un imaginario sobre otro(s)” (Baeza, 2003, p. 28).

Argumento N° 4: los imaginarios sociales son ambivalentes con respecto a la sociedad: son y no son funcionales a ella. No obstante, cuando un factor externo, como la ideología, les brinda dicha eficacia, pueden ser funcionales con respecto a la satisfacción de "necesidades" ya existentes y generar "necesidades", como nuevas construcciones sociales (cf. Baeza, 2003, p. 31).

Argumento N° 5: “los imaginarios sociales constituyen ese mínimo común denominador (sentido básico) de la vida en sociedad, capaz de garantizar conexión con todas las dimensiones reconocibles del tiempo: pasado (historia), presente (acción) y futuro (utopía)” (Baeza, 2003, p. 35).

Argumento N° 6: “los imaginarios sociales [...], no escapan a los diferentes condicionamientos espacio-temporales [...] donde surgen. Dotados de historicidad, al igual que toda obra humana; los imaginarios sociales no pueden sino reconocer, en definitiva, sus propios contextos de elaboración, y de los cuales son parcial o totalmente tributarios” (Baeza, 2003, p. 36).

Argumento N° 7: los imaginarios sociales son conexión que se asocian por semejanza de sentido con figuras arquetípicas del inconsciente colectivo, permitiendo situar referencias de la experiencia humana remota para enfrentar situaciones inéditas y facilitando la transformación de los productos individuales de la imaginación en productos de un imaginario colectivo o social. (cf. Baeza, 2003, p.39).

Argumento N° 8: los imaginarios sociales son esquemas que atenúan los efectos aterradores de determinados procesos inevitables para nuestra condición misma de seres humanos y, a su vez, son mecanismos de compensación psíquica frente a determinados efectos de una realidad, pudieran ser dichos mecanismos los que nos vinculan a la nostalgia o a la esperanza. (cf. Baeza, 2003, p.42).

El modelo con el que se da cuenta de los componentes del imaginario que están presente en la construcción del pensamiento, tiene como elementos esenciales: *un enigma* de diversa naturaleza, que se debe resolver a partir de las *creencias o imaginarios* que surgen en un determinado *contexto*. Estas creencias supondrán un determinado *universo valórico* que se debe evidenciar. Por ejemplo, el enigma de la muerte biológica en el contexto cultural religioso tiene como respuesta a Dios, quien nos puede salvar de ella, para llevar una vida eterna. Lo contrario a esta creencia es la negación de Dios y la no escatología. (cf. Baeza, 2003, pp. 53-56). Este modelo simple de análisis de los imaginarios sociales se puede ir complejizando a partir de una idea base o concepto al que se añaden diversos elementos contextuales y simbólicos, diferentes atributos, causas y consecuencias, como veremos en el análisis de las obras.

3.4. *Ciencia ficción latinoamericana*

Un rasgo transversal de la ciencia ficción latinoamericana –señalado por muchos críticos y estudiosos del tema-, es que las obras latinoamericanas de ciencia ficción se acercan más al género fantástico y al realismo mágico, debido a “la ausencia significativa de datos empíricos que sustenten la trama” (Arella, 2015, p.14). En otras palabras, la ciencia ficción latinoamericana tiene características que dificultan y tensionan su relación con los parámetros del género. Esto ha hecho que se cuestione la existencia de una tradición del género tanto en Latinoamérica como en Chile.

Para entender la distancia que toma la ciencia ficción latinoamericana de la norteamericana o europea, consideradas como canónicas, ya que sus rasgos se adhieren a lo que postulan gran parte de los teóricos que estudian el género, se deben rastrear los orígenes de la ciencia ficción en el continente, es decir, desde la segunda mitad del siglo XIX, hasta la primera mitad del siglo XX, cuando empiezan a aparecer las primeras revistas del género. Efectivamente, los escritores latinoamericanos que empezaron a escribir a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX no tenían una clara noción de la tradición anglosajona o europea del género y, además, pertenecían a otras tendencias literarias como el Modernismo o las Vanguardias (cf. Arella, 2015, p. 17).

Lola López (2008), en “Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina”, señala que las narraciones de finales del siglo XIX mezclan lo fantástico con la ciencia –mixtura que López denomina “fantaciencia”-, para mostrar el sentimiento de angustia ante lo desconocido y de vulnerabilidad frente al auge de la industrialización de la sociedad: “podemos definir la *fantaciencia* como un género propio del

siglo XIX, que concretamente se consolida a raíz de que los escritores toman conciencia de los efectos de la modernidad, y es, en definitiva, un género que pone en relación elementos de la tradición de la literatura fantástica con componentes diversos de la ciencia ficción” (p. 254).

Esta mixtura de rasgos llevó a los críticos Bernard Goorden y A. E. Van Vogt (1986) a considerar la ciencia ficción latinoamericana como “una ciencia ficción distinta, más literaria” (p. 9), que presenta “incontestablemente un carácter original” (p.15), puesto que mezcla elementos de “SF, fantasía y psicología”²⁹ (p. 15), sobre todo en aquellas narraciones que estos autores consideran como parte de la desconocida prehistoria de la ciencia ficción latinoamericana³⁰.

En efecto, en Latinoamérica a fines del siglo XIX, lo fantástico y la ciencia ficción se entrecruzan para dar respuesta a los misterios que aún persisten en este periodo. Esta combinación de lo empírico-racional y lo suprasensible-irracional genera el miedo a lo posible, por ejemplo, en el cuento “Verónica” de Rubén Darío, publicado en 1986, donde se desarrolla el motivo de la ciencia asociado a lo demoniaco. Precisamente, será la ciencia la que perturbe el espíritu de fray Tomás de la Pasión, llevándolo a iniciarse en doctrinas alejadas del cristianismo. En el relato ocurren dos hechos importantes: primero, la presencia de un ser demoniaco que entrega a fray Tomás el instrumento científico que lo condenará. Segundo, la captura en una placa fotográfica de la imagen de Dios que realiza fray Tomás,

³⁰En esta etapa, los autores destacan las siguientes obras: *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875) y *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879) de Eduardo L. Holmberg; *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones; *El hombre artificial* (1910) y *Más allá* (1935) de Horacio Quiroga; y por último, *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, la cual se considera como parte de “la transición de la SF latinoamericana en general hacia su edad de oro” (Goorden y Van Vogt, 1986, p.16).

después de lo cual aparece muerto; luego, se infiere que la contemplación del rostro divino es la causa de su repentino deceso. Así, en “Verónica”, el miedo a lo posible se ve reforzado cuando el nuevo invento –placa fotográfica– verifica la existencia de fenómenos que escapan a lo racional (cf. López, 2008, p. 243).

Al respecto, Oscar Hahn (1998), en su antología *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, recoge el cuento de Holmberg, “Horacio Kalibang o los autómatas” de 1879, relato donde el “acontecimiento insólito es producto de la tecnología, y su comportamiento es observado siguiendo los pasos de las ciencias experimentales” (p 12). Asimismo, señala que se debe tener precaución cuando los acontecimientos que entran en el dominio de lo insólito se derivan de la ciencia y la tecnología, pues estos son los más propensos a racionalizarse con el avance de la ciencia (cf. p.13).

Puede decirse entonces, que los relatos del siglo XIX y de comienzos del siglo XX en Hispanoamérica tienen características del género fantástico tanto como del género de la ciencia ficción, lo que dificulta su clasificación genológica, es por ello que no es extraño que un mismo cuento, como por ejemplo el ya mencionado de Holmberg, “Horacio Kalibang o los autómatas”, se lea como narración fantástica y como relato de ciencia ficción inicial. Este origen difuso es lo que ha llevado a algunos críticos a plantear que lo que se considera ciencia ficción en Latinoamérica es más bien relatos maravillosos o realismo mágico. No obstante, los escritores de esta región defienden su adscripción al género, aunque están conscientes de las diferencias que presentan sus creaciones respecto de las anglosajonas, así lo señala, por ejemplo, el escritor de ciencia ficción brasileño André Carneiro, citado por Miguel Ángel Fernández (1992):

Estoy totalmente persuadido que ellos nos tienen temor, creo que se han quedado sin ideas y se han puesto muy reiterativos en los temas. Constantemente me aclaraban que nosotros no escribíamos Ciencia Ficción, que nosotros no debemos editar en Estados Unidos, que nosotros escribimos Realismo Mágico. En fin, ellos cuidan su mercado y lo hacen porque ven con temor nuestra gran imaginación, nuestro humanismo contra su materialismo, nuestra solidaridad contra su frialdad, nuestras ganas de trabajar en conjunto contra su individualidad (s/p.).

La preeminencia de las explicaciones maravillosas por sobre los datos científicos, la inclinación por desarrollar ideas que argumentalmente parecen lógicas, pero que científicamente son imposibles, son características transversales de las obras de ciencia ficción latinoamericana, pues esta no proviene del *pulp* y su estética masificada, sino de lecturas esotéricas, científicas y experimentaciones narrativas desvinculadas de la tradición norteamericana (cf. Arella, 2015, p. 45). Estas características, como he mostrado más arriba, se presentan con mayor preponderancia en los primeros relatos de finales del siglo XIX y se mantienen a lo largo del tiempo más o menos atenuadas, según sea el estilo de cada autor.

Por lo anterior, comparto la idea de que la ciencia ficción latinoamericana –incluida la chilena– tiene rasgos propios que la separan de aquella denominada clásica, que corresponde fundamentalmente a la ciencia ficción norteamericana y europea. Estos rasgos parten desde su origen y se mantienen incluso en aquellos escritores denominados clásicos, en nuestro medio, como por ejemplo Hugo Correa. No obstante, esta diferencia de rasgos no significa negar su existencia, sino reconocer sus particularidades, las cuales tensarán el vínculo de las obras con las características que se le atribuyen al género, dando lugar a narraciones de ciencia ficción que se mueven en los límites de más de un género.

Aparte de esta hibridez genérica, otra característica de los relatos de ciencia ficción latinoamericanos que propone Arella (2015) es el sentimiento de asfixia ante la amenaza que proviene del futuro y que induce a una resistencia desesperada ante la aniquilación del individuo frente a las fuerzas opresoras y dominantes (cf. p. 31). En efecto, la ciencia ficción de mediados del siglo XX en Hispanoamérica, manifiesta una actitud crítica y escéptica frente a los proyectos modernizadores, al desarrollo tecnológico no controlado y su

aplicación en el área social (cf. Cano, 2006, p. 18). Un buen ejemplo de esta actitud crítica y del sentimiento de asfixia ante la amenaza de un nuevo orden social se aprecia en *Los Altísimos* – novela publicada el mismo año en que triunfa la revolución cubana-, donde se muestra una sociedad con claras reminiscencias socialistas a la que se le ha impuesto dicho sistema: “Nadie es feliz. ¿Por qué? Simplemente porque este supersocialismo no ha nacido a consecuencia de la natural evolución de los regímenes políticos y económicos” (2010, p. 269). De este modo, Hugo Correa muestra su preocupación frente al panorama político-económico que se estaba gestando en América Latina y, por consiguiente, su posición ante el nuevo sistema. Además, el sentimiento de la asfixia se manifiesta en la construcción de la trama de la novela, la cual está articulada a través de capas o círculos concéntricos (como una muñeca matrioska) que se contraen a medida que se devela la verdadera naturaleza del planeta, lo que produce una sensación de angustia y opresión.

Silvia G. Kurlat Ares (2021) en *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*, propone que lo que diferencia a la ciencia ficción latinoamericana, de la europea y americana es la relación entre el mundo representado y el nuestro o, en los términos propuestos por Suvin, entre Extrañamiento y Cognición. En la ciencia ficción europea y americana ambos elementos se complementan, es decir, existe una voluntad de comprensión, de entender en términos racionales y científicos las diferencias entre el mundo representado y el nuestro; en cambio, la ciencia ficción latinoamericana presenta estos dos elementos en constante tensión y en algunos casos, en contradicción; por ejemplo, en un primer momento la relación con el discurso científico es ambigua, fluctuando entre el rechazo y la aceptación, queriendo la modernización del continente, pero a la vez mostrándose escépticos frente al desarrollo tecnológico. Ahora bien, esta relación inestable entre la ficción y el conocimiento

científico que se manifiesta de diferentes formas en los relatos se va a mantener como una constante en la narrativa de ciencia ficción latinoamericana (cf. p. 20-28).

En síntesis, todos los autores revisados que han estudiado el género de ciencia ficción en Latinoamérica concuerdan en al menos tres puntos: primero, reconocen la existencia del género; segundo, a partir de su existencia, proponen una tradición del género en esta parte del continente y, tercero, admiten que el género de ciencia ficción latinoamericano tiene rasgos distintivos que lo separan del europeo y norteamericano.

4. Revisión de la crítica precedente

A continuación abordaré los artículos que tratan las obras de Hugo Correa, especialmente, aquellas que se analizarán en este trabajo, valorando las propuestas y dialogando con ellas. Cabe señalar, que no se disponen de numerosos estudios acerca de la narrativa del autor y los que se encuentran son actuales –desde el 2018 en adelante-, de lo que se infiere, que el interés por profundizar en el proyecto narrativo del autor surge recién en estos últimos años. Asimismo, es importante aclarar que estos trabajos pertenecen en su mayoría a un solo académico, Francisco Pizarro³¹, quien ha publicado cuatro de los cinco artículos que se abordarán inmediatamente.

Francisco Pizarro (2018), en “Ciencia ficción chilena y saberes *psi*: el problema del doble en la obra *Los títeres* de Hugo Correa”, postula que la obra *Los títeres* tributa a múltiples campos disciplinarios, entre ellos la psicología y sociología, pues mediante el recurso tecnológico se trató críticamente las transformaciones socioculturales de su época y los dilemas derivados de la relación entre el ser humano y la máquina (cf. Pizarro, 2018, p. 27). En efecto, Pizarro (2018) afirma que “los relatos de Correa (1969), además de ser sensibles a los importantes cambios socioculturales que experimentaba Chile y el mundo en la década de los sesenta, mostraron un significativo interés por los enigmas de la subjetividad humana”. (p. 28). Este interés se manifiesta específicamente en el motivo del doble que utiliza en los diferentes cuentos de *Los títeres* para mostrar las problemáticas relacionadas con lo interno y lo externo, lo físico y lo psíquico, lo animado e inanimado y además tópicos

³¹ Los artículos de Francisco Pizarro O. comentados en este trabajo, se enmarcan en el proyecto FONDECYT regular N° 1180629 (2018- 2020) “Presencia y función de los saberes psi en la “edad de oro” de la literatura de ciencia ficción chilena” (1959-1973)”.

psicológicos vinculados a la identidad, miedo, angustia, culpa y placer (cf. Pizarro, 2018, p. 31). En otras palabras, “Correa puso en tensión, tanto las problemáticas descritas por la teoría literaria sobre el *doble* (semejanza física; vínculos entre lo interno y lo externo; subjetividad de los personajes), como también tópicos psicológicos relativos al problema del Yo y sus dinamismos” (Pizarro, 2018, p. 31).

Así podemos ver cómo en “Alter Ego”, Hugo Correa “reformuló el antiguo motivo del *doble*” (Pizarro, 2018, p. 31), el que se manifiesta en la conexión psicológica de Demetrio, el personaje principal, con el títere, ya que “*alter ego* se transforma paulatinamente en la consciencia desdoblada de Demetrio” (Pizarro, 2018, p. 33). En efecto, el *sosia* “no es un mero duplicado físico de su propietario; ni tampoco otro que se domina con destreza y maestría; pese a ser una máquina, es una creación que está profundamente vinculada a la subjetividad de su dueño, es decir, a su historia, a sus modos de amar y sufrir, a sus éxitos y fracasos” (Pizarro, 2018, p. 32). Esta conexión entre el propietario y el títere daría lugar al “efecto ominoso que se produce en el encuentro con lo idéntico y familiar” (Pizarro, 2018, p. 32). No obstante, esta relación con el *otro* tiene un abrupto final cuando Demetrio se enfrenta a su doble, quien toma un arma y lo apunta, “poniendo en evidencia el cuento fallido consigo mismo y su efecto ominoso” (Pizarro, 2018, p. 34).

En “El mundo del tío Roberto”, la problematización del Yo se trata de diferente forma, pues se exponen las tensiones entre el cuerpo y la mente, dado que existe una discrepancia entre la fisonomía de los dobles y el usuario, que en caso del cuento es una persona mayor. En efecto, en el relato se deja ver el deseo de inmortalidad del Yo, ya que el uso del títere no solo permite desafiar los límites del cuerpo, sino que también a la muerte

misma. En efecto, el juego de identidad, entre el anonimato y la suplantación, permite vivir otra vida a través del uso del títere (cf. Pizarro, 2018, pp. 34-35).

En el “Veraneante” plantea otra característica del vínculo entre lo físico y lo psíquico, dado que no se cimenta en la preponderancia de lo corpóreo, se destaca, más bien, la problematización de la identidad, el imaginario y el deseo por lo prohibido y lo clandestino, a través de la relación entre un títere del que no se sabe su identidad real y una joven llamada Valeria, que siente una atracción perturbadora por el títere (cf. Pizarro, 2018, p. 35).

Por último, en “El hombre prohibido” se desarrolla una constante lucha entre lo humano y la tecnología, representada por el títere, cuyos efectos nocivos tienen a la humanidad al borde del colapso. En este relato se muestra una simbiosis total entre el títere y el humano, que da como resultado el “renacido”, esto es, un títere que se cree humano o un humano que cree que su identidad y vida es la que lleva como títere. Esta nueva creación de la época post- atómica está representada por la figura del Ministro, quien lidera el gobierno y concentra el poder. Dicho personaje simboliza “el extremo de la introyección; el Yo y el otro, fundidos, desafiando el principio de realidad, como el desarrollo de un delirio que da lugar a un nuevo mundo” (Pizarro, 2018, p. 35).

Entonces, según Pizarro (2018), los relatos de “Los títeres” muestran no solo un escenario futurista, con máquinas capaces de sustituirnos, sino además, dichas máquinas exponen las problemáticas y alteraciones del Yo, que representan fenómenos psicopatológicos tales como: alucinaciones, delirios o despersonalización. Junto con ello, problematiza los argumentos más típicos del motivo del *doble* como la rivalidad, celos, odio, narcisismo y muerte, que quedan de manifiesto al confrontar al títere y los humanos. En síntesis, figurativamente, el títere representa el Yo y sus contradicciones la tensión

permanente ente el ego y sus deseos, así como también el conflicto inevitable en el encuentro con el otro (cf. p. 37).

Concuerdo con el análisis de Francisco Pizarro, al afirmar que en los cuatro relatos que conforman *Los títeres* se pueden apreciar los problemas y trastornos de identidad que generan el uso indiscriminado de este aparato tecnológico, que funciona como una especie de doble, en algunos casos físico y en otros mental. No obstante, en el último cuento este juego psíquico quiebra no solo al individuo, sino que también al género del relato, al dejar abierta la posibilidad de que el títere sea capaz de controlarse solo. En efecto, el Ministro de Justicia, un títere renacido, al parecer no tiene un individuo que lo controle, lo que deja instalada la incertidumbre, el desasosiego ante un hecho aparentemente inexplicable, en otras palabras, se abre una grieta en el relato de ciencia ficción, que permite ver lo fantástico a través de uno de los rasgos más cuestionados, pero, en mi opinión, más efectivo del género: la duda. Como señala Todorov (1994) “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...], se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo” (p. 24). La posibilidad de que el títere funcione sin una mente humana que lo controle es inviable para las leyes del relato, pues implicaría que la máquina cobre vida propia. Dicha posibilidad no se menciona ni especula como parte del funcionamiento de la máquina, más aún, lo que evoluciona a lo largo de los relatos no es el títere, sino la humanidad y su relación con el, por lo tanto, el salto evolutivo de una máquina manejada por el hombre a una máquina con vida propia se torna un acontecimiento imposible para las leyes del relato. Esta duda respecto a la naturaleza del Ministro de Justicia se instala tanto en uno de los personajes, como en el lector y queda sin resolución. Así entonces, considero que los elementos psíquicos

que señala Pizarro no solamente nos dan cuenta de los conflictos de Yo, sino que también simbolizan las problemáticas de género propias de la narrativa de Hugo Correa.

El segundo trabajo, de Francisco Pizarro (2019), lleva por título “Ovnis y extraterrestres en la ciencia ficción de Hugo Correa: problema teórico y recurso literario”. En él, se plantea que desde sus inicios Correa tuvo que luchar con los prejuicios que rodeaban el género de ciencia ficción, sin embargo, nunca dejó a un lado aquellos tópicos considerados clásicos dentro del género, como son: viajes al espacio, vida extraterrestre, las distopías, etc. Incluso, incorporó temas que en aquellos años estaban siendo noticia, como: la exploración espacial de las dos superpotencias mundiales, el fenómeno OVNI y todo aquello relacionado con la guerra fría. No obstante, desde el comienzo de su carrera se puede apreciar una problematización entre las ideas de ciencia y de ficción, que buscaba precisar el estatuto de escritor de ciencia ficción y su identidad literaria (cf. Pizarro, p. 114). Es así como, búsqueda de una definición del género y de los propios lineamientos de su ciencia ficción lo llevaron a denominar a este género como “realismo fantástico” (Correa, H. y Montero, A., 1977, p.70).

Estas inquietudes se ven plasmadas de manera evidente a partir de *El que merodea en la lluvia* (1962), en donde se mezclan elementos científicos y la cultura popular chilena. Más adelante, incorpora los tópicos relacionados con el fenómeno OVNI, que cobró relevancia en la región a partir de la segunda parte de la década del 40. Estos tres componentes: científico, imaginario campesino y el fenómeno OVNI son la base de su proceso creativo y le otorgan un sello original e identitario (Cf. pp. 114-115).

En efecto, el interés de Hugo Correa por el denominado fenómeno OVNI, lo llevó a fundar junto a un grupo heterogéneo de colaboradores “UFO-Chile” (Pizarro, 2019, p. 116),

con la finalidad de investigar de forma más especializada dicho fenómeno y plasmar estos estudios en boletines, como estaba ocurriendo a nivel internacional con el auge de la Ufología. En aquellas revistas, se informaba a la comunidad de los avistamientos en el territorio nacional, los debates internacionales sobre el tema y se analizaban diferentes teorías que pudiesen explicar el fenómeno OVNI. De esta última parte estaba encargado Hugo Correa, quien “reflexionaba sobre las teorías de Jung (1987) o comentaba las hipótesis de Vallé (1972), pero, sin lugar a dudas, las teorías de Plantier (1953; 1955) fueron las que tuvieron mayor impacto en su concepción del problema, así como en su creación literaria” (Pizarro, 2019, p. 117). Así pues, de los postulados de Plantier toma los principios de energía cósmica y de génesis interestelar del vida, los cuales “tuvieron un tratamiento literario en la trama y los personajes de su cuentos y novelas” (Pizarro, 2019, p. 120). Ahora bien, todos aquellos conceptos relacionados con el fenómeno OVNI fueron “subvertidos con la incorporación del imaginario campesino de su niñez y la evocación de mitos, leyendas y folklore chileno” (Pizarro, 2019, p. 120), en particular, todo aquello referido a la figura del Diablo.

Pizarro (2019) señala que la obra de Correa “transita desde una narrativa fiel al canon anglosajón, a una escritura híbrida, donde el imaginario campesino tuvo una función esencial” (p. 120). Efectivamente, la narrativa de ciencia ficción de Hugo Correa comienza de una forma clásica y a partir de la novela *El que merodea en la lluvia* (1962), se van incorporando elementos como espacios rurales y tradiciones y costumbres campesinas que le dan originalidad a su obra, como bien lo indica Pizarro (2019):

La obra marcó un punto de inflexión en su concepción de lo fantástico, al reconfigurando los escenarios que daban lugar a la ficción, así como la construcción de los personajes y la trama. El mismo Correa (2015) la definía como la más chilena de sus novelas: “(...) Un relato campesino, con creencias de campo, leyendas y mitos que antes caso ocultan una realidad relacionada con la ciencia ficción y el horror cósmico. Me inspiré en *El color que cayó del cielo*, de Lovecraft” (s/p). Se abrió, así, una vía creativa, a partir de la cual Correa (1969) comenzó a figurar una identidad y una ciencia ficción, propiamente, chilena, a partir de tópicos internacionales (p. 121).

Sin embargo, existe otro relato en el que Hugo Correa mezcla todos estos componentes de manera explícita: “El amigo de los discos voladores”, historia publicada en la revista *Mampato* en 1975. El relato trata de las aventuras que vive un niño llamado *Alejandro*, su perro *Toqui* y un disco *volador*, en los campos del sur de Chile. Dicha historia presenta de forma evidente los postulados de Plantier (1953) a los cuales se adhiere Correa (Pizarro, 2019, p. 123). De esto modo, se va configurando “la conjunción de teorías ufológicas e imaginario chileno en favor de la creación literaria de ciencia ficción” (Pizarro, 2019, p. 125).

Comparto con Pizarro la idea que a partir de la novela *El que merodea en la lluvia* (1962), la narrativa de ciencia ficción de Correa hace un cruce entre varios elementos que podría considerarse contradictorios, como lo son: las leyendas, el folclore chileno y los postulados de corte científico o pseudocientífico. No obstante, esta característica no se eterniza en su obra, puesto que desde el *Nido de las furias* (1980), los componentes comienzan a cambiar. Los espacios rurales, se mezclan con los urbanos, se pierden las tradiciones, leyendas y costumbres del campo chileno, para darle paso a elementos mítico-religioso. La novela que mejor refleja este cambio de escenario y de componentes es *Donde acecha la serpiente* publicada en 1980.

En el siguiente trabajo publicado por Francisco Pizarro (2019) “Ciencia ficción chilena: recepción, circulación e internacionalización de las tempranas obras de Hugo Correa” se postula que la publicación de los cuentos en revistas y antologías de Ciencia Ficción extranjera, junto a la traducción a otras lenguas de sus relatos fueron la clave para la valoración internacional de las obras de Correa y su reconocimiento como escritor de ciencia ficción.

Los inicios de Correa como escritor de ciencia ficción están llenos de información imprecisa y, a veces, equívoca. Desde que comenzó el interés por los relatos del género, se considera a Correa como *el padre de la ciencia ficción chilena* y su novela *Los altísimos* (1959) se convierte en la obra emblemática que le da este título, además del reconocimiento internacional. Sin embargo, esta información no es muy rigurosa, puesto que, en primer lugar, fueron los cuentos los que se publicaron en prestigiosas revistas internacionales y por los que Correa se hizo conocido fuera del país. Además, en un país donde la ciencia ficción era considerada un género menor, su reconocimiento fue, antes bien, escaso y frío, tanto por la crítica literaria de la época, como por el público.

Los factores que más influyeron en la poca valoración y crecimiento del proyecto literario son: la pertenencia generacional a un grupo de escritores con los que Correa no se identificó y la valoración internacional del *realismo mágico* en la literatura latinoamericana. En efecto, Correa tuvo que sortear varios obstáculos derivados de estos dos factores, entre ellos, los prejuicios en torno a la ciencia ficción, considerada por los críticos como un género ajeno a lo latinoamericano, inferior y poco representativo de la realidad social y política de nuestro continente.

A pesar de las adversidades, Correa logró publicar en un periodo de aproximadamente 10 años sus tres primeras novelas: *Los altísimos* (1951), *Alguien mora en el viento* (1959) y *El que merodea en la lluvia* (1962), las que fueron recibidas con algunos elogios por parte de la crítica literaria especializada de la época, pero no tuvieron mucho éxito de ventas, por lo que las editoriales no sacaron nuevas ediciones (cf. Pizarro, 2019, p. 84). Esto hecho llevó a Correa a cambiar la “estrategia para, por un lado, lograr publicar sus obras y, por el otro, obtener el reconocimiento que consideraba merecido. La introducción de sus cuentos en el campo de las *Magazines* norteamericanas fue la estrategia fundamental que dio un giro a su incipiente carrera” (Pizarro, 2019, p. 84).

Efectivamente, los cuentos “El último elemento”, “Alter Ego” y “Meccano” publicados en las revistas *F&SF* (los dos primeros cuentos) e *International Science Fiction* (el último relato), le dieron a la carrera de Hugo Correa el impulso necesario para convertirse en un reconocido escritor de ciencia ficción, publicado en varios países y traducido a diferentes idiomas. A ello se le debe sumar la buena recepción y recomendación del cuento *The Last Element* por parte de Ray Bradbury, que conllevó no solo a la publicación del relato, sino a además a generar la idea del vínculo personal con el escritor norteamericano.

Si la publicación en la revista norteamericana *F&SF* internacionaliza el nombre de Hugo Correa, la revista española *Nueva Dimensión* –quien dedica un número especial solo a Correa–, consolida su fama a nivel mundial y “su reconocimiento internacional en lengua castellana” (Pizarro, 2019, p. 89):

Al incluir los cuentos de Correa en dos ediciones y consagrar un número completo a su obra, *Nueva Dimensión*, la revista más importante y prestigiosa de ciencia ficción en lengua española, había certificado y consagrado el

nombre de Hugo Correa entre los grandes escritores de ciencia ficción Hispanoamericanos, sitial que no había logrado obtener ni en Chile, ni en Sudamérica (Pizarro, 2019, pp. 89-90).

Además de España, Correa fue publicado en Francia y Bélgica, traducido al sueco, alemán y polaco. Todas las revistas en las que fue publicado alabaron su novedosa propuesta, lo que reforzó su identidad y singularidad literaria. Con ello, se impulsa e incita un principio elemental, pero categórico: “era posible escribir ciencia ficción en español –y en cualquier otra lengua– si se trataba de una obra creativa y poseía calidad literaria” (Pizarro, 2019, p. 91).

A pesar de este reconocimiento internacional, Hugo Correa sigue siendo escasamente leído y considerado en el medio nacional, aún hoy, ni sus obras, ni su nombre son de conocimiento nacional, solo quienes gustan de la ciencia ficción identifican al autor y uno que otro relato, mas, difícilmente profundizan en su narrativa. Muestra de lo anterior, la escasez de estudios y especialistas en el proyecto literario de Hugo Correa en este apartado deja de manifiesto la postergación, e incluso abandono, en el que ha quedado su obra.

El trabajo “Presencia y función de los saberes psi en la “Edad de oro” de la literatura de Ciencia Ficción chilena (1959- 1973)”, publicado en 2020 por Francisco Pizarro Obaid y Mariano Ruperthuz Honorato, aborda las obras de Hugo Correa, María Elena Aldunate y Antonio Montero como parte de una generación de escritores que dieron lugar a la denominada “Edad de oro” de la ciencia ficción chilena. En sus obras, estos tres autores tendrían en común la problematización de las transformaciones sociales y culturales de su época, sin embargo, también comparten otros elementos, que “reflejan un marcado interés

por los dilemas de la subjetividad” (Pizarro y Rupertus, 2020, p. 45), a saber, la inclinación por el uso de “referencias conceptuales provenientes de la psicología, la psiquiatría y el psicoanálisis –*saberes psi*– en la configuración de la trama y los rasgos de sus personajes” (Pizarro y Rupertus, 2020, p. 45).

Otra característica presente tanto en Correa como en Aldunate fue la problematización de los límites y definición del género. En efecto, ambos traspasaron las fronteras canónicamente establecidas de la ciencia ficción, haciendo uso de recursos de diferentes géneros en sus obras. Así, por ejemplo, para Correa la ciencia ficción estaba más allá del argumento técnico, pues no era un ensayo científico, sino una literatura que daba cuenta de los cambios e inquietudes de una época. Lo mismo ocurre con Aldunate, quien hace uso de la ciencia ficción y lo fantástico para reflexionar sobre temas ligados a lo femenino, materno y amoroso. (cf. Pizarro y Rupertus, 2020, pp. 48-49).

En síntesis, tanto Correa, como Aldunate y Montero, cada uno con diferentes estilos e inquietudes personales, haciendo uso de tópicos y temas propios de la ciencia ficción, plasmaron los cambios sociales de una época a partir de postulados psicológicos y psiquiátricos que enriquecieron la configuración de su mundo narrativo: “en este sentido, se podría afirmar que la ciencia ficción chilena fue sensible a los significativos cambios que experimentaba la sociedad local hacia comienzos de los años sesenta, pero además de su crítica social, mostró un significativo interés por los enigmas de la subjetividad” (Pizarro y Rupertus, 2020, p. 50).

El último trabajo es de Pedro Salas Camus (2020), quien en su publicación “Ciencia ficción conservadora: *Los Altísimos de Hugo Correa*” resalta la visión judeocristina del autor, la que es utilizada como fundamento ideológico en contra de los movimientos sociales de la

época y el desarrollo tecnológico e industrial: “la ciencia ficción de Correa emerge como una defensa implícita de lo que él considera como los valores cristianos ante una cada vez más alienante modernidad” (Salas, 2020, p. 143). Más aún, según Salas (2020), Correa no distingue entre el capitalismo y el socialismo, sino que considera a éste último como una prolongación del primero (cf. p. 143). Lo que se manifiesta claramente en *Los altísimos*.

Salas (2020) comienza señalando que la novela se puede dividir en tres fases: en la primera, el protagonista despierta supuestamente en Polonia y le explican lo que había sucedido. En la segunda, se describe el espacio físico y social y, en la última fase, le revelan al protagonista la existencia de los Altísimos, haciendo hincapié en lo inconmesurable de su ser, al extremo de desafiar toda lógica conocida (cf. p.144).

Posteriormente, hace referencia a la sociedad de Cronn, la cual presenta muchos indicios que remiten a las sociedades comunistas, por ejemplo: el funcionamiento de la “colectividad” en oposición al individuo, el reparto igualitario los alimentos y la vivienda, la abolición de la propiedad privada y el dinero, y la eliminación de instituciones sociales tales como el matrimonio y la familia (cf. p.144). Este sistema social parece funcionar a la perfección, pero en la medida que la novela avanza, el protagonista va encontrando diferentes indicios de la alienación de sus habitantes. Primero, llamó su atención la frialdad e impassibilidad de los cronnianos. Después, concluyó que a la sociedad les habían arrebatado su emocionalidad y, para terminar, advierte que “el pueblo cronniano, en definitiva, es uno que ha sacrificado su humanidad es pos del progreso económico” (Salas, 2020, p. 145). No obstante, la conclusión que el protagonista realiza al final del relato revela su verdadero pensamiento respecto del mundo moderno, esto es, en palabras de Salas (2020) “la explotación como condición inmanente en el hombre moderno es algo que permanece

invariable a lo largo de la experiencia de X. –ya sea bajo el sistema mercantil terrícola o el socialismo futurista de Cronn” (p. 145). En definitiva, los males o defectos que Correa visualiza en el sistema socialista de Cronn, no son sino la otra cara o extensión del capitalismo.

Sin embargo, la solución que ofrece Correa a los males de la distopía socialista es, siguiendo el análisis de Salas (2020), “la tensión ideológica más inextricable de la novela” (p. 146), puesto que su respuesta son aquellas instituciones intrínsecamente asociadas al capitalismo, como son: la familia, la escuela y la religión, es decir, un discurso predominantemente eclesiástico que defiende los valores tradicionales, frente a los cambios políticos de los años 50 en Chile:

Los años cincuenta, en particular, son la culminación de una amalgama de asuntos que son tratados —de manera implícita o no— en *Los Altísimos*: el paulatino auge de los movimientos populares asociados al socialismo y el comunismo en un contexto de Guerra Fría, la modernización del país que buscaba industrializarse después de la Segunda Guerra Mundial, y la cada vez en aumento profesionalización de la mujer. Todos estos procesos suponían una crisis hegemónica del discurso eclesiástico, el cual, asociado a la oligarquía terrateniente, buscaba mantener su rol privilegiado, así como su concepción de la sociedad misma, en un país cambiante (Salas, 2020, pp. 147-147).

Entre los constructos eclesiásticos más utilizados por Correa para atacar la modernización y profesionalización de la mujer están: el matrimonio y la maternidad. Efectivamente, la novela *Los altísimos* muestra la interacción de un hombre llamado X con dos mujeres croniannas, que viven en un mundo donde no existe la institución del matrimonio, las relaciones monógamas, ni la maternidad. En este lugar, el hombre terrícola muestra sus más profundas contradicciones en relación a las mujeres: a quienes desea y

anhela tener solo para él, pero también repudia y condena la promiscuidad y falta de sentido maternal. En otras palabras, la visión profundamente patriarcal y conservadora de X, solo concibe a las mujeres en un rol de esposas, madres y amas de casa, cuestionando su emancipación y libertad sexual (cf. Salas, 2020, pp. 148-149).

En la última parte de la obra, cuando se da a conocer al protagonista la existencia de los Altísimos, se reafirma la cosmovisión judeocristina y patriarcal que Correa presentó desde el inicio del relato. No obstante, el foco de advertencia al final del relato no es la emancipación de la mujer y las consecuencias que puede traer a la sociedad, sino el desarrollo tecnológico y el avance científico sin límites. Efectivamente, el afán desmedido de conocimiento y la curiosidad por desentrañar los misterios del universo llevó a los cronios a descubrir a sus verdugos: los Altísimos, quienes hicieron pagar con esclavitud y muerte la soberbia del pueblo de Cronn. En efecto, la revelación de la existencia de los Altísimo implica una carencia absoluta de agencia de los cronios con respecto a su porvenir, pues no existe forma en que puedan combatirlos. Con ello se cancela la idea de un progreso o transformación en su historia, no existirá ningún evento que altere su futuro y que esté al margen de los Altísimos (cf. Salas, 2020, p. 154).

En último término, la novela transmite: “un fatalismo con respecto al desarrollo tecnológico e industrial, el cual solo acarreará, en la cosmovisión de Correa, nuevos tipos de sumisión antes desconocidos. El relato de Cronn, en este sentido, sirve como fábula moralizadora al habitante de la tierra” (Salas, 2020, p. 156).

Comparto con Salas la idea de la valoración que hace Hugo Correa del patriarcado y de sus construcciones de lo masculino y femenino. No obstante, estas características no se limita solo a *Los altísimos*, muy por el contrario es un rasgo que se puede apreciar a lo largo

de toda su obra, siendo *El que merodea en la lluvia* y *El nido de las furias* las narraciones en las que dicha valoración es más evidente, declarando abiertamente el machismo latinoamericano. Más adelante se analizarán las ideas en torno a las mujeres que plantean las obras de Correa y cómo influyen en su idea de ciencia ficción.

5. La narrativa de Hugo Correa: de lo clásico a lo híbrido, una propuesta de ciencia ficción chilena

En el análisis de las obras, se mostrará que la ciencia ficción de Hugo Correa comparte importantes características con sus pares latinoamericanas, no obstante, en ella se presenta una marca singular, un sello que hace indiscutible su pertenencia al territorio nacional. Esta particularidad “criolla”, entendido el término como aquello que es propio o distintivo de un país, que presentan las narraciones de Hugo Correa, se refiere a leyendas o historias del campo chileno, particularmente, las asociadas al diablo: “puedo decirle que soy cristiano, si bien no me considero un buen católico. Pero la Divinidad está presente en todo lo mío, lo mismo que el demonio” (Correa, 1973, p. 38). Su vínculo con el campo³² y con las leyendas acerca de los espíritus es una de las marcas distintivas de su literatura, es más, en todas sus narraciones hay un trasunto de lo demoníaco; así lo manifiesta el autor en las siguientes citas:

Tratar el tema del demonio es positivo desde el momento en que se plantea la lucha del bien y el mal. Siempre es sano recordarle a la gente la existencia de “Satanás”. El peor error es eludir la pugna de fuerzas trascendentes (Correa, 1975, p. 5).

Desde chico ha estado latente en mí la idea del bien y el mal; por este motivo creo que el mal se encarna en el demonio. El diablo para mí no tiene nada de pintoresco, por el contrario, es una captación de algo cierto y real; por esto aparece como una constante en casi todos mis cuentos y novelas (Saavedra, 1985, p. 6).

³² Hugo Correa pasó su niñez en el campo, ubicado en Curepto –provincia de Talca–, donde las leyendas acerca de los espíritus y aparecidos que circulaban en lugar marcaron su literatura.

El demonio es un tema recurrente en mi producción literaria. En una obra de teatro que no llegó a ser estrenada, “El diablo en la cabaña”, abordé por primera vez el tema. Mi interés proviene de una doble vertiente: por una parte, está esa imaginería de la infancia que recogí en Curepto. En toda esa zona el diablo tiene una presencia muy vívida. Luego, al adentrarme muy temprano en la obra de Dostoievski, fui cobrando conciencia de su realidad (Plinio el Viejo, 1989, p. 15).

Sin duda, en el imaginario religioso latinoamericano y específicamente chileno, una de las creencias más generalizada es la del Diablo o también llamado “el Cachúo”, “el Colúo”, “el Mandinga”, entre otros nombres. La gran variedad de apelativos que tiene la figura demoniaca en nuestro país es una manifestación de su relevancia en nuestro imaginario, principalmente en la zonas rurales, donde las leyendas en torno a Diablo se han convertido en patrimonio cultural del país³³.

En síntesis, la obra de Hugo Correa parece estar aislada dentro de la tradición literaria chilena, puesto que antes de la publicación de *Los Altísimos* no se reconoce ninguna novela importante de ciencia ficción. Entonces, a partir de Correa se reconoce el género en Chile, se inicia una pseudotradición de literatura de ciencia ficción y se muestra al exterior la narrativa chilena de este tipo.

Con respecto a la tradición latinoamericana, como dije anteriormente, la obra de Correa comparte muchos rasgos con sus pares, dentro de los cuales, el más importante – una trama bien urdida a cambio de la ausencia de rigurosidad científica– es una característica innegable en la mayoría de sus obras. No obstante, su marca literaria, la incorporación de la

³³ Para ver la importancia de la figura del diablo en nuestro imaginario se recomienda revisar el artículo de Nelson Marín Alarcón (2010), “La representación social del Diablo en el Pentecostalismo: Un estudio de caso en Santiago de Chile”.

figura demoniaca en diferentes formas, es sin duda una innovación que transforma de tal modo al género de la ciencia ficción, que ninguna definición es capaz de contenerlo. Entonces, se puede afirmar que Hugo Correa construye su narrativa a partir de sus gustos por los temas científicos y pseudocientíficos, sus aprensiones políticas, su formación religiosa y las tradiciones campesinas. Todos estos elementos dan como resultado una ciencia ficción particular, híbrida o con importantes componentes fantásticos³⁴, que al enfrentarse al género entra en un conflicto genológico difícil de resolver, como se mostrará más adelante.

El conglomerado de elementos que tienen las obras de este autor se presenta como patrones regulares que al analizarlos en su conjunto muestran una degradación de los componentes del género de ciencia ficción. En efecto, solo sus dos primeras obras tienen un vínculo más estrecho con el género, ya que en las sucesivas se van acentuando rasgos asociados a lo mitológico y al imaginario popular chileno. Sin embargo, a pesar de los cambios que se van dando a nivel genológico, se mantiene un factor común que atraviesa el aspecto político, social e individual de las novelas, esto es, la figura dictatorial, la que toma diferentes formas en cada narración: dios, demonio, monstruo, humanoide. Estos seres no son solo una amenaza constante a la condición humana a través de la construcción de sociedades distópicas, sino que también son un peligro para el género, pues al incorporarse en la historia con características sobrenaturales, abren una fisura irracional que permite la proximidad con lo fantástico.

³⁴ La definición de género fantástico que estoy utilizando es la propuesta por Roas (2001): “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (p. 18). La transgresión que provoca lo fantástico supone una amenaza para la estabilidad del mundo, lo que genera inquietud tanto en los personajes como en el lector (cf. p. 30).

El dictador como encarnación de la maldad y lo demoniaco deja ver otro aspecto común de las novelas de Correa: un sistema infinito de subordinaciones. Dicho sistema se presenta a escala universal y en otro planeta en *Los altísimos*, a nivel local y en el presente de la tierra en *El que merodea en la lluvia*, a nivel global y en el futuro de la tierra en *Los títeres*. Esta dependencia es infinita y universal, es la forma en que se configura el cosmos: como una gran máquina de dominación, subordinación o dependencia que trasciende tiempo y espacio, dejando al individuo sin esperanza, condenado a una sucesión eterna de subordinaciones.

Lo anteriormente expuesto se abordará en el análisis de las obras, el que se realizará de la siguiente forma. En el primer capítulo se mostrará cómo va modificándose la ciencia ficción de Hugo Correa desde una ciencia ficción clásica a una ciencia ficción híbrida a través del siguiente orden: En primer lugar, se determinará el elemento estructurador de cada relato, es decir, el *novum*. En segundo lugar, se identificarán los elementos del imaginario social político y religioso presentes en las obras y, en tercer lugar, a partir de la relación entre el elemento estructurador y los imaginarios sociales, se evaluará la hibridación de los relatos. El segundo capítulo tiene como finalidad valorar la originalidad de la propuesta narrativa de Hugo Correa, identificando los patrones regulares su obra y determinando la importancia de la figura demoniaca en la estructura de sus relatos, todo ello, a través del diálogo con la ciencia ficción latinoamericana.

5.1. De lo clásico a lo híbrido: la transformación del novum

El *novum* es una novedad “totalizadora en el sentido de que significa un cambio de todo el universo del relato” (Suvin, 1984, p. 93), sin este elemento no existe la ciencia ficción. En este apartado, se identificará la ‘novedad totalizadora’ de cada relato y se mostrará como dicho elemento articula las narraciones.

Los Altísimos

Los Altísimos (2010)³⁵ es la novela de ciencia ficción por antonomasia de Hugo Correa. En ella se nos presenta una sociedad extraterrestre, con habitantes muy similares a los seres humanos, pero en un planeta completamente distinto, de una perfección y belleza extraña para los habitantes de la tierra: “el paisaje es hermoso. Los árboles, los insectos y las aves son reales. Y a pesar de esas pruebas, de tangible evidencia, hay algo fantástico en todo cuanto me rodea” (p. 37).

En efecto, el protagonista de la novela es un terrícola llamado Hernán Varela, que fue suplantado y llevado a Cronn. Una vez ahí, comienzan a revelarle poco a poco la verdad, partiendo por el lugar donde se encuentra, hasta su destino final. Dicha revelación va estructurando la narración, la cual está articulada a través de capas, es decir, se va develando la verdad sobre el planeta – tanto al protagonista como a los lectores– a modo de círculos concéntricos, similares a una muñeca matrioska. Dicha estructura es análoga a la forma de Cronn, que es un sistema planetario dentro de una gran capa: “Cronn es un sistema planetario compuesto por nueve esferas concéntricas. La primera es la Cáscara” (p. 168).

³⁵ Trabajaré con la siguiente edición de la novela: Correa, H. (2015). *Los Altísimos*. Santiago, Chile: Alfaguara. En adelante, cuando cite la novela, solo indicaré el número de página.

De acuerdo a las revelaciones podemos distinguir tres capas. La primera es cuando se le dice al protagonista que aún está en la tierra, específicamente en Polonia:

— ¿Dónde estamos, L.?

— En Polonia

[...]

En Polonia. ¿Qué sé yo de Polonia? La conocía de nombre. Asimismo sé que está muy lejos de Chile: que se halla en Europa. Y pare de contar (p. 22).

Esta primera capa es de corta duración, pues rápidamente el protagonista, ahora llamado X, comienza a realizar observaciones referente al espacio físico, dejando de manifiesto dudas respecto a la primera información. Estas observaciones obligan a los habitantes de Cronn a inventar otra historia que justifique las dudas plateadas por X.

La segunda capa, la más larga del relato, comienza cuando se le afirma al protagonista que está en la tierra, pero no en la superficie, sino al interior de ella:

— O sea, el suelo que pisamos corresponde a la cara interna del globo terrestre.

— ¡Espérese! No entiendo bien. ¿Me quiere decir que estamos cabeza abajo con respecto a los de la superficie?

— [...]

— ¡Pero para eso la Tierra tendría que ser una estera hueca!

— No se trata de lo que “tendría que ser”. Es hueca –puntualiza L. (p.49)³⁶.

En Dicha etapa, se lleva al protagonista a conocer este nuevo mundo, que supuestamente transcurre bajo la superficie terrestre, conoce la fisonomía del planeta y sus

³⁶ Cabe señalar que dicha revelación entronca con las creencias pseudocientíficas de la Tierra hueca, que tuvo gran popularidad a mediados del siglo XX.

habitantes, entrando en contacto con la sociedad de Cronn, específicamente, con una mujer de nombre A, quien le revela el funcionamiento la colectividad y las reglas que imperan en la sociedad cronniiana para cumplir con su primer mandato, servir incondicionalmente a la colectividad. No obstante, sus dudas sobre este mundo persisten, más aún cuando ve las formas de socialización de sus habitantes, quienes si bien eran físicamente muy similar a los terrícolas, no los percibía del mismo modo, algo les faltaba, algo en su compartamiento le parecía extraño: “de nuevo reparo en que nadie saluda a nadie. A veces, las personas intercambian algunas palabras entre sí, y prosiguen su camino. Algo le falta al pueblo. Tal vez, dicha sensación la produzca la seriedad de la gente. Nadie levanta la voz. La misma disciplina que observé en L.” (p. 70). Finalmente es A quien le revela que los habitantes de Cronn son distintos a los habitantes de la tierra y que su existencia es totalmente desconocida para ellos.

Por último, la tercera capa inicia cuando L lo lleva a conocer la Cáscara. En ese momento X se da cuenta que no está en la tierra, sino en medio del universo y en otro planeta. L le explica qué es Cronn y le da a conocer la historia del planeta y sus diferentes habitantes. Además, le revela que es imposible volver a la tierra y que desde ese instante deberá formar parte de Cronn con las funciones de su antecesor, es decir, será un vigía.

Ahora bien, es en esta última etapa donde se conoce la verdad más reveladora, el origen de este particular planeta artificial: la existencia de los Altísismos. Estos seres son el *novum* de la novela, son los creadores de Cronn y todo su entramado social. Dichos seres son entes superiores en las infinitas escalas del universo, inalcanzables, inconmesurables e incomprensibles para la raza cronniiana, de los cuales solo conocen su tiranía y poder. Cronn es la materialización de esta inimaginable superioridad: “¿qué forma tienen? Nadie lo sabe.

Mantenerse invisible ha sido su preocupación fundamental [...]. Fueron creados para habitar el macrocosmos, para cuya sola concepción carecemos de la inteligencia necesaria” (p.224).

Cabe señalar que si bien este *novum* se revela solo al término del relato, lo vemos materializado desde el comienzo, a través de su creación planetaria, Cronn: “una nave que navega desde su construcción sin haber tenido jamás una falla” (p. 222). En efecto, desde el inicio del relato se nos va introduciendo en este planeta, desde su funcionamiento hasta su propósito, y de cómo cambió la vida de toda una raza, que solo se articula como sociedad en función de Cronn: “es la cárcel más perfecta que haya sido inventada. Se encuentra materialmente atestada de alarmas y dispositivos que ponen de inmediato en guardia a los Altísimos” (p. 229).

El que merodea en la lluvia

*El que merodea en la lluvia*³⁷ narra la historia de la caída abrupta, en un sector llamado el Guindo (situado cerca de Talca), del satélite Ruso ‘Luna VII’, el cual había logrado alunizar y tomar muestras de polvo meteórico. Tanto norteamericanos como rusos invadieron el sector buscando rastros de este polvo sin resultados positivos. Sin embargo, después de este evento, el sector, característico por su tranquilidad, comienza a sufrir extraños acontecimientos. Los guindanos decían que el culpable era un ser demoníaco que llamaron el Merodeador o Acechante. Este ser no era otra cosa que el residuo extraído de la luna que al contacto con el agua cobra vida y atacaba a quienes lo querían capturar. El particular ‘alienígena’ muestra una inteligencia muy superior a la humana, además de extraños planes

³⁷ Trabajaré con la siguiente edición de la obra: Correa, H. (2016). *Dos novelas*. Santiago, Chile: Alfaguara. En adelante, en las citas que realice solo señalaré el número de página.

para dominar la tierra. De esta manera, la historia –narrada desde el punto de vista de dos personajes, Salvador y el Merodeador, y un narrador omnisciente– se va dilucidando hasta que se revelan los verdaderos planes del ser extraterrestre y el éxito de su empresa.

Entonces, tenemos un espacio terrestre, que no presenta ninguna alteración de reglas del mundo real, que es invadido por un alienígena que trastoca el orden de este mundo, configurándose como el *novum* de la novela. Este ser es absolutamente desconocido para los habitantes del pueblo, saben que existe, pero no saben qué es y las explicaciones que surgen en torno a él, no están dentro del paradigma científico. Ahora bien, quienes tienen una visión irracional del alienígena, son los habitantes del pueblo, quienes están caracterizados como personas que poseen saberes populares y/o tradicionales, asociados a la cultura campesina del país. En efecto, lo popular, entendido como lo excluido, asociado a lo premoderno y subsidiario (cf. García Canclini, 1990, p. 191) está representado por los pobladores del caserío, quienes en su mayoría se dedican a la tala de árboles y a labores propias del campo, no poseen educación y no están familiarizados con los avances modernos:

- ¿Había instalación de luz eléctrica en El Guindo?
- No, señor. ¿Qué ha encontrado usted?
- [...]
- ¿Tenían radios?
- No, señor. Nada eléctrico (p. 78).

Estas personas asocian al alienígena con el demonio y articulan una serie de leyendas entorno a la criatura misteriosa: “muchas de tales anécdotas, varias confirmadas más adelante, hicieron nacer en la mente de los guindanos la leyenda del Merodeador o del Oculto, o también del Acechante, que, en el fondo, venían a ser nuevos sinónimos del diablo” (25).

Dichas creencias, que a luz del conocimiento moderno podemos considerarlas ingenuas, son una parte esencial del relato. La idea de que el diablo ronda en el villorrio, la aparición del demonio y toda una serie de supersticiones que explicarían los extraños acontecimientos ocurridos en el caserío configuran un ambiente terrorífico, más cerca de lo fantástico que de la ciencia ficción.

Ahora bien, la obra también presenta personajes que poseen otros conocimientos y que buscan explicar los fenómenos extraños a través de la razón. Estos personajes pertenecen a una élite hegemónica, a una clase social alta, que posee educación y riquezas. En el novela, esta élite es representada por Juan: apasionado estudiante de ingeniería que se esmera en comprender de manera racional los acontecimientos ocurridos en el poblado. Después le sigue Felipe, estudiante de medicina: “vestía con una elegancia natural [...] un tipo ideal para salones y sitios y afines. Además, tras él una familia cuyos antepasados se remontaban a la época colonial” (p.40). Por último se encuentra don Carlos, tío de Felipe y Celinda, y propietario de la casa en la que transcurren los hechos. Este personaje es el único hombre considerado culto y educado del sector de los Guindos. Son ellos los encargados de ironizar con las especulaciones de los pobladores y romper la atmósfera irracional que por instantes predomina en el relato:

— Según las mejores tradiciones, los hechos de horror ocurren de noche, y la mayoría de la veces en noches de tempestad. Suena raro ¿no? Aun en este siglo de portentos científicos los fantasmas siguen aferrados a sus costumbres. ¿Qué dices Juan?

Río el interpelado.

— Sí, suena raro. Si no fuese por el testimonio del tío, y de toda esa gente, me habría parecido una vulgar añagaza de viejas supersticiosas. (p.38).

Sin embargo, no solo ellos configuran esta casta privilegiada, también forma parte de ella el personaje llamado Dmitri Stepanov, ingeniero ruso que intentó apoderarse del polvo extraterrestre. Este personaje está en conocimiento de que lo que busca es una sustancia alinígena, que por accidente se perdió en el sector los Guindos. Dicho personaje manifiesta un desprecio por los países subdesarrollados, los considera una raza inferior debido principalmente a su nulo progreso científico y a sus múltiples debilidades:

Tú, como sudamericana, perteneciente a los países que se denominan “subdesarrollados”, nunca comprenderás lo que es haber nacido y actuado en una potencia cuyos avances tecnológicos, cada uno de sus pasos, constituyen acontecimientos históricos. No es que sienta desprecio por tu país; no, simplemente ustedes, por diversas razones económica y sociales, de las cuales no tienen la culpa, carecen de la sensibilidad suficiente, por así decirlo, para vibrar con esta época. Argumentarán que sus problemas no les permiten ocuparse de esas cosas. Pero las grandes nacionalidades, las razas de verdadero empuje, superan por sí sola sus debilidades. No gastan energías en inútiles protestas. En último término, colaboran decididamente, como un solo todo, con el resto de la humanidad. No adoptan el papel de espectadores que miran sin entusiasmo los hechos trascendentales, haciéndose amargas reflexiones sobre los beneficios que ellos obtendrían si los demás países se transformaran en sus ayas, en sus mentores. Hoy Occidente y Oriente, cada uno por su lado están empeñados en la conquista del espacio interplanetario. Ustedes, mientras mantengas su actitud pasiva, sintiéndose postergados y humillados, solo podrán formar una anónima comparsa en la historia de esta época.

[...]

—Tú pueblo es sensiblero, indefinido, dopado casi, incapaz de sacrificarse por el futuro de la raza humana (pp.134-135).

Así, la falta de explicación y poco tratamiento científico que se le da *novum* en favor de las explicaciones sobrenaturales, asociadas a creencias religiosas, específicamente a la idea del demonio, tensionan el género de la novela, que por momentos transita de novela de ciencia ficción a novela de fantástica. Junto con los géneros de ciencia ficción y el fantástico,

subyace el género policial, que se manifiesta principalmente en toda la persecución, crímenes y enigmas que rodean la investigación sobre el polvo lunar. Efectivamente, la literatura de ciencia ficción latinoamericana tiene como rasgo característico la falta de rigurosidad científica y datos empíricos. En contraste con esta ausencia de científicidad, emergen otros rasgos de carácter más ‘literarios’, como la inventiva e imaginación (cf. Arella, 2015, p.16). Por esta razón, nuestra ciencia ficción estaría más cerca de lo fantástico o de lo que Borges (1993) denomina “imaginación razonada”, es decir, el predominio del carácter artificial de la obra, a partir de un argumento hábilmente construido, donde se desarrolla una realidad distinta de la cotidiana (cf. p. 10-11). Cabe destacar que el predominio de lo fantástico en Latinoamérica no ha sido impedimento para que la ciencia ficción como término y género haya ingresado a nuestra literatura, de tal modo que muchos escritores latinoamericanos se autodenominan cultivadores del género, es por ello que “la crítica debe concederles el título que ellos dicen ostentar: narradores de historias de CF” (Gavilán, Fernández, Bell, Pestarini y Toledano, 2000, p. 43).

En esta novela, el elemento extraño es el Merodeador, el cual se explica como un ser extraterrestre que llegó a la tierra en forma de polvo, en el cohete que los rusos enviaron a la Luna. Este ser al contacto con el agua cobra movimiento y recupera sus facultades, lo que le permite escapar de los científicos y esconderse en el Guindo. Así, aunque de manera superficial se le da una explicación lógica al ente extraño, permitiendo la tensión entre lo que no es, pero podría ser. Efectivamente, no existe evidencia empírica de ningún ser alienígena, pero la probabilidad de encontrar vida en otros planetas es aceptable. A partir de ese hecho se abre un sinfín de conjeturas, entre las que destaca la invasión y dominación de la tierra por seres de otros planetas.

Los títeres

Antes de comenzar con el análisis de cada uno de los relatos, es importante señalar que la colección de cuentos de Hugo Correa, *Los títeres*, publicada en 1969, se pueden leer de manera independiente o como un solo relato. Efectivamente, la disposición de los cuentos obedece a una estructura lógica en la que cada relato enriquece la historia y configuran una sola trama en su totalidad, es decir, los cuatro relatos leídos como un continuo presentan la transformación de tres elementos: la sociedad, el títere y el ser humano, producto del ingreso de un componente tecnológico: el títere o sosia. Cada relato mostrará de forma paulatina esta transformación: el títere transita de máquina a humanoide; el ser humano se reduce solo a ente biológico y la sociedad presenta una crisis en el plano político y psicosocial producto de la incorporación del títere, cambiando completamente su estructura. Ahora bien, en cuanto al tiempo, se identifica claramente un tiempo cronológico posterior a la escritura, en el cual se presenta la extrapolación social de un problema. Este tiempo va avanzando en cada relato, al igual que la crisis social. Por último, en relación al espacio, la acción de los cuatro relatos se desarrolla en nuestro planeta.

“Alter Ego”

El primer cuento de la colección *Los títeres* (2016)³⁸, presenta un solo personaje, llamado Demetrio, que adquiere un aparato tecnológico, llamado títere: “Cogió la caja de control y, guiándose por el catálogo, puso en marcha al títere” (p. 13). Esto evidencia que el aparato se está incorporando a la sociedad como un nuevo elemento y, como tal, necesita de

³⁸ Trabajaré con la siguiente edición Correa, H. (2016). *Cuentos reunidos*. Santiago, Chile: Alfaguara. En adelante, cuando cite la novela, solo indicaré el número de página.

un manual para su correcto uso: “Si los propietarios de los títeres quieren disfrutar de ellos —decía el manual de instrucciones—necesitan estudiarse concienzudamente a sí mismos” (p. 13). Entonces, se puede establecer que el elemento nuevo o *novum* es el títere el cual se presenta en una sociedad posterior a la actual.

El narrador nos va introduciendo en el conocimiento del títere de manera paulatina. Al comienzo, sabemos que el títere es una especie de muñeco que presenta la misma apariencia de su propietario y que realiza algunos movimientos a través de una “caja control”, en otras palabras, es un robot con forma humana controlado a distancia por medio de un telemando o control remoto. Después, se nos señala que se controla a través de un “casco introyector”. Este casco hace pasar todas las percepciones sensoriales del títere al conductor: “Las sensaciones que el sosia le transmitía del mundo lo embargaron” (p. 14), mientras que este último maneja las acciones y pensamientos que reproduce el sosia: “Demetrio se escuchó complacido. Hizo caminar a Alter Ego por la sala, lo condujo a una ventana” (p. 14). La explicación perfectamente coherente del funcionamiento de Alter Ego hace pensar que es posible la existencia de un doble artificial de una persona, que funcione como una extensión controlada por el original. Entonces, por un lado, se produce el extrañamiento a través de un elemento nuevo que no es parte del mundo empírico y, por otro lado, junto con darnos a conocer el títere, se va explicando su funcionamiento de manera técnica (aparentemente científica) y coherente.

Cabe señalar que en el relato se explica cómo funciona el títere, no obstante, no se especifica cuál es la utilidad o función de este aparato, solo se muestra como la extensión del ser humano, por lo que puede utilizarse para múltiples propósitos, como por ejemplo, para suicidarse, como lo hizo Demetrio.

Ahora bien, el *novum* y todo su funcionamiento nos remite al discurso de la psicología, específicamente, del psicoanálisis y se reconoce en una primera instancia a través de la palabra: “introyector”. El término es definido por esta disciplina como un proceso en el cual “el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del «afuera» al «adentro» objetos y cualidades inherentes a estos objetos. La introyección está próxima a la incorporación, que constituye el prototipo corporal de aquélla, pero no implica necesariamente una referencia al límite corporal (introyección en el yo, en el ideal del yo, etc.). Guarda íntima relación con la identificación” (Laplanche y Bertrand, 2004, p. 205). De manera más sucinta, es la identificación y posterior incorporación inconsciente que realiza un individuo de ideas, características, creencias, etc. de otros individuos.

En concordancia con lo anterior, la idea estructural de los cuentos —la extensión del cuerpo a través de un sosia— se puede analizar a través de los postulados del psicoanálisis. Por ejemplo, la utilización del títere, en primera instancia, permitió a las personas liberar los impulsos, necesidades y deseos que se encuentran en la parte primitiva o “Ello”, regida por el principio del placer. En una segunda instancia, si se considera la relación indivisible entre el Yo y el cuerpo (el Yo como una esencia corporal influida por la percepción), se puede entender que la disociación que produjo el títere (al separar el cuerpo de la mente) significó una gradual pérdida del Yo, es decir, de nuestra conciencia y coherencia como un todo. La última instancia es la pérdida total del Yo, que se refleja en el Renacido: un ser de naturaleza ilógica, incongruente, sin ninguna conciencia de lo que es, incapaz de reconocer su esencia no humana (cf. Freud, 1984, pp. 21-28).

Por último, la finalidad que Demetrio le da al títere: suicidarse a través de Alter Ego, revela claramente los problemas mentales que tiene el personaje producto de su

inconformidad con su vida. Al colocarse el casco introyector comienza a recordar su pasado y a interpelarse a través del títere: “¿No son, al fin y al cabo, la mayoría de los hombres de hoy piezas de museo? Para empezar, son incapaces de realizarse a sí mismos. Todos se quedan a medio camino” (p.15). Se recrimina así mismo el no haber seguido su vocación, haber abandonada a la mujer que amaba y a sus amigos, para convertirse en un “exitoso vendedor” (p.15).

Es importante destacar que el *novum* se ve reforzado por el discurso del psicoanálisis, ya que se trata de una disciplina conectada al área de las ciencias, que complementa la explicación técnica con la condición mental del protagonista. Por lo tanto, se está frente a un relato clásico de ciencia ficción, sin hibridación, en el que si bien las explicaciones técnicas y científicas no son exhaustivas ni precisas, son racionales, con base en un horizonte científico y coherentes con la lógica del mundo ficcional.

“El mundo del tío Roberto”

En el segundo cuento, el títere se presenta masificado en la sociedad, es parte de su estructura, por tanto, se ha vuelto imprescindible para la población. El sosia como extensión del ser humano es una herramienta de trabajo, un elemento de entretención, una máscara para ocultar nuestras frustraciones o para realizar nuestras perversiones, un generador de cambios: económicos-laborales, políticos-legislativos y psicosociales. En el plano económico-laboral, la utilización del títere en el trabajo facilitaba las labores para el empleado, mejoraba su rendimiento, pues el desgaste físico prácticamente no existía. A su vez, las empresas obtenían mayores ganancias. Ahora bien, debido a que la organización política y social funcionaba como una colectividad, las personas no carecían de trabajo, salud ni educación, dado que la

colectividad suplía todas las necesidades, incluso: “si los padres rehusaban hacerse cargos de los hijos, las cooperativas de párvulos se encargaban de criarlos” (p.50). Lo anterior no excluye la existencia de clases sociales: “la mujer pertenecía a la clase particular y privilegiada de los altos funcionarios” (p. 35).

En el ámbito político-legislativo se deja ver la nula o poca regulación en relación al uso del títere, ya que si bien existían leyes que obligaban a los trabajadores y funcionarios a usar réplicas perfectas, nada se exigía después de la jubilación. Tampoco se contralaba el uso de más de un títere, que permitía “poseer esa cualidad única, prevista por los parasicólogos: la bilocación” (p.19), es decir, estar en dos partes al mismo tiempo. Junto con ello, se especulaba sobre “maquinaciones de espionaje, vigilancia solapada, toda una posible confabulación para controlar en forma sigilosa a la ciudadanía” (p. 30), a través del sosia. Asimismo, los políticos y gobernantes eran acusados de corrupción y malversación de dineros públicos que utilizaban para comprar grandes mansiones y dar costosas fiestas, no obstante, se pensaba que dichas prácticas estaban desterradas de la sociedad.

A nivel psicosocial, los primeros en modificar su conducta de manera drástica fueron las personas de la tercera edad. Estos adquirirían al momento de jubilar “un sosia fino, hermoso, de juvenil aspecto” (p.28), con el fin de ocultar su verdadera apariencia y “realizar muchas de las cosas no materializadas durante la juventud” (p. 28). Los abusos, escándalos y vicios generados por “la senectud eufórica” (p. 29), dieron paso a dos reacciones contrapuestas: la Hermandad de los Antítiteres y la titeromanía. La primera reacción es un movimiento social que tiene un carácter subversivo, al margen de la ley, pues pretende castigar y acabar con quienes hacen abuso del títere. En cambio, la segunda reacción es más

bien una inclinación o propensión de ciertas personas a relacionarse solo con títeres, olvidando o desentendiéndose de la persona que manejaba el sosia.

El ámbito personal del individuo es el que sufre las mayores alteraciones con la incorporación de este *novum*. En este cuento, Alfonso relata las alteraciones y transformaciones que ha sufrido el sujeto desde que el uso del títere se masificara, casi de forma obligada. El títere —cuando no se correspondía físicamente con quien lo manejaba— se presentaba como una máscara que transformaba la personalidad del individuo. Así le ocurrió al protagonista cuando empezó a usar el títere que heredó de su tío Roberto: “todo ganaba vitalidad y belleza a través del títere de Roberto” (p. 20). No solo le cambió la perspectiva del mundo, sino que lo hizo entablar relaciones sociales, que en su habitual vida no tenía:

Prácticamente su vida transcurría entre cuatro paredes de un departamento, ya que ni siquiera lo abandonaba para acudir a la oficina [...]. Ningún amigo. Mínima relación con sus parientes, a los que nunca iba a visitar por propia iniciativa [...]. A los veinticuatro años parecía no poseer otras inquietudes que las de comer y dormir. La abulia dominaba hasta sus diversiones (p. 49).

No obstante, Alfonso siempre fue consciente de que el giro de su vida afectiva y social era solo una ilusión producto del títere de su tío Roberto: “el recuerdo de que todo no era sino un espejismo disminuía su alegría. Alejandra amaba al mismo títere, sin duda, pero dicho amor lo hizo nacer el hombre que antes lo condujera: Roberto” (p. 53). Incluso, sabía que: “en la práctica su original, vale decir él mismo, sobraba. Era una especie de Autómata” (p. 49). Este fenómeno es transversal en la sociedad, todos los individuos cumplían una función social: “al igual que el resto de la gente, endosaba al nacer su existencia a la colectividad, es

decir, se convertía en un títere conducido por una organización insensible” (p. 51). Efectivamente, en este cuento se evidencia el cambio que provoca el títere, el sosia teledirigido ocupa el lugar del original, desplaza y anula al individuo como ser social hasta transformarlo en un autómeta, vale decir, un robot.

Con respecto a las características del títere en este cuento, no se pierde en ningún momento la coherencia con el sosia del cuento “Alter Ego”, al contrario, se mantiene y se profundizan algunos aspectos, por ejemplo, se hace una separación entre títere y autómeta. Este último es más limitado, puesto que solo ejecuta las funciones que están grabadas en su memoria, pero no necesita de un conductor. El títere, en cambio, posee una ilimitada capacidad de acciones, más aún, realiza las mismas acciones que el ser humano y de mejor manera, pero requiere intervención; en otras palabras, el sosia es “un complejo que aúna la máquina teledirigida con el autómeta” (p. 31). A esta información se le agrega otro elemento extraño: el aerocoche. Como su nombre indica, es un auto volador. Cabe señalar que, tanto la información del autómeta como la del aerocoche nos van completando y explicando el mundo ficcional, dándole coherencia y plausibilidad.

En cuanto al mundo ficcional del cuento, al igual que su antecesor, se presenta como alternativo pero plausible, pues las modificaciones de la sociedad en todos los aspectos que se explicaron anteriormente son coherentes con la masificación del *novum*. Por lo tanto, en esta etapa se ve claramente una visión distópica de la sociedad, lo que permite la reflexión en torno a la degradación del ser humano, en cuanto a su naturaleza social e individual, así como a sus principios morales que caen en una espiral degenerativa. Pues si en “Alter Ego” Demetrio utiliza el títere para realizar un acto al que no se atreve, en “El mundo del tío Roberto”, el títere se utiliza para engañar y maquinar un plan egoísta, cuyo único fin es el

beneficio personal de Roberto en desmedro de su sobrino Alfonso, quien termina siendo detenido por las autoridades.

“El veraneante”

Este relato se distancia de los anteriores en el tono con que se trata al sosia. En primer lugar, no se menciona ningún aspecto negativo de la incorporación del títere, al contrario, su creación:

llenó las necesidades humanas que parecían irremediable. Porque es una condición del hombre vivir de apariencias. Los sosias vinieron a llenar las insuficiencias del actor natural que habita en cada individuo. Porque el ser humano común no siempre es capaz de actuar con dignidad. Los títeres llegaron a subsanar estos inconvenientes (pp. 71-72).

En segundo lugar, se produce un juego ambivalente entre el títere y el controlador que tiene tres causas: la ausencia del controlador en el lugar de los hechos narrados (maneja a su títere desde Santiago), el comportamiento enigmático y hosco de Max, quien se niega a dar referencias claras de su vida y las alusiones al títere como ser humano: “si no fuese por el distintivo reglamentario habría jurado que es un hombre de verdad” (p. 74). Por último, esta ambivalencia distancia al sosia de la figura de muñeco controlado, aproximándolo al ser humano. Todo ello hace que el títere de este cuento tenga una tonalidad diferente, que permite considerarlo un hombre antes que una máquina y, desde esa condición, toma el rol protagónico del relato.

El encuentro casual entre Max y Valeria en la playa, y la atracción que surge entre ambos le otorgan al relato ese vínculo con lo cotidiano, es más, todo el relato se estructura

en torno a la conversación de los personajes en la playa y a la conquista amorosa que pretende conseguir Valeria:

— ¿Por qué me miras así?

—Porque usted es muy bonita —respondió él con lentitud—. No lo tome como una galantería porque no sé decirlo.

—Le salió muy bien. No es muy original, pero usted dice las cosas como si nunca nadie las hubiera dicho (p.78).

Sin embargo, el permanente rechazo de Max, su resistencia a entablar un vínculo con la mujer sin mediar una razón evidente es lo que suscita extrañeza. En efecto, el comportamiento peculiar del títere que se refleja en la rigidez, frialdad y el embotamiento afectivo, esto es la imposibilidad de exteriorizar sus sentimientos con Valeria, revelan una pequeña disonancia con el ser humano, un distanciamiento que posibilita especular que no es un hombre el que maneja el muñeco y que el títere ha adquirido su propia personalidad. Esta conjetura se ve reforzada con la respuesta de Max a Valeria:

—¿Qué imposibilidad? No eres un monstruo.

Hay otras imposibilidades. Existen los votos formulados cuando se abraza una creencia. O la prisión. Hoy los presidiarios están autorizados para gozar, cada cierto número de años, de algunos días de libertad a través de los títeres que les facilitan personas generosas. Y quizá detrás de un títere no haya nadie (pp. 79-80).

La última posibilidad —autonomía del títere— conlleva un cambio en el *novum*, pues tal suceso hasta el momento no era posible ni imaginado en el mundo relatado. El títere es una máquina, un robot con forma humana teledirigido por un humano, por lo tanto, no puede funcionar por sí solo, menos aún, poseer capacidades mentales. Este títere, contrario del

autómata, necesita del humano para su funcionamiento, no tiene ningún tipo de independencia, es una simple extensión de éste; por consiguiente, es imposible pensar en una evolución del títere como mecanismo con inteligencia artificial que se pueda autorregular. Entonces, si bien se acepta que el relato presenta una tonalidad distinta en relación al *novum*, que se ve intensificada con lo señalado más arriba, no existe ninguna incoherencia en los hechos narrados que sostenga la idea de un títere autónomo.

La confusión entre el títere y el ser humano también se refleja en el discurso del narrador: “Valeria se paró y, cojeando, alcanzó al hombre, es decir, a su sosia” (p. 74); “Una vaga curiosidad se despertó en el hombre que se cobijaba en el títere” (p. 76); Su pecho subía y bajaba en tanto aguardaba al hombre (su sosia) que prosiguiese” (p.79). La ambivalencia de la segunda cita a través del verbo “cobijar”, que significa, según el *Diccionario de la lengua española* (2014): “3. tr. encerrar o contener en sí algo que no es manifiesto a todos”, hace evidente la superposición entre títere y hombre, creando un juego de confusiones en el que el ser humano se va perdiendo detrás de la figura del títere. Otro elemento que deja ver este juego de relaciones es el distintivo reglamentario que deben utilizar los títeres para ser reconocidos como tales. Esta norma reguladora puede tener dos significados. Por un lado, representa un avance en la relación de la sociedad con el elemento tecnológico, pues conlleva un ordenamiento en su uso. Por otro lado, y como señala el cuento, cada vez se hace más difícil diferenciar el títere del humano, por lo que se hace necesaria una marca distintiva. Lo último revela que el muñeco es un miembro más de la sociedad y, como tal, debe someterse a ciertas normas. Asimismo, expone hasta qué punto el títere ha desplazado al ser humano, lo ha relegado a un plano secundario, le ha quitado la identidad, lo ha dejado sin un rostro, lo absorbe, de tal forma que se confunde con el humano.

“El hombre prohibido”

En el último cuento se presenta a la sociedad completamente transformada por el títere que cumple un rol imprescindible, incluso vital, en todos los niveles: “en un mundo donde los títeres imperan, nadie está obligado a mostrarse en cuerpo y alma. Los hombres consideran a los sosias tan necesarios como sus vestidos” (p.93). De ahí que los rasgos psicosociales de las personas estén completamente perdidos, anulados o trastocados.

Sus funciones se han ampliado, principalmente en el plano de la justicia, pues a través del títere se implementaban castigos y condenas. Por ejemplo, las cárceles estaban custodiadas por títeres que eran manejados por “presidarios condenados a perpetuidad” (p. 87). Estos hacían de la vigilancia un medio para desahogar sus crueles instintos, descargar su cólera, perversión y sadismo. Los títeres guardianes no tenían la apariencia humana común, su aspecto era más bien feroz, frío y terrorífico, como el de “un engendro mitad humano, mitad autómata” (p. 87). De igual manera, la condena más grave para una persona era el “lavado cerebral” (p. 88), que consistía en borrar completamente la memoria de un individuo y, posteriormente, “al prisionero se le grababa en la mente, ahora virgen, la obligación de actuar siempre a través de un sosia mecánico” (p. 88), de este modo permanecían hasta la muerte bajo la vigilancia del Estado. Este castigo engendra un nuevo ser: el renacido. Este sujeto es el producto de una introyección extrema entre el ser humano y el sosia, que resulta después de borrar la memoria del humano y “hacerle creer que, en su nueva apariencia, es hombre natural” (p. 106). El resultado de tal experimento es que el renacido se cree un humano, que producto de un accidente tiene algunas limitaciones, pero también capacidades extraordinarias. Este castigo, cruel y fantástico, convierte al renacido en un ser híbrido, en

una monstruosidad³⁹ —mezcla de humano y máquina—, sin consciencia clara de su naturaleza:

Acondicionados para renunciar al amor, y encauzar sus energías hacia las actividades prácticas, se compensaban con la convicción de haberse transformado en superhombres; no dudaban de que su actual cuerpo, fuerte y ágil como el de ningún mortal, era una cualidad innata y no el producto de la mecánica y electrónica (p. 117).

Este monstruo, creación del hombre, no representa una amenaza, no genera miedo en la sociedad, al contrario, constituye “un dechado de perfecciones morales y físicas, cuyas energías las utilizaban en gran parte para servir a la colectividad” (p. 118). Es conveniente dejar claro que el sosia renacido sigue siendo una extensión física y mental de un ser humano, al que se le modificó su pensamiento, haciéndole creer que el cuerpo del títere es su verdadero cuerpo humano. En consecuencia, no se modifica la naturaleza del títere como aparato tecnológico, sino al controlador, específicamente, su relación con el muñeco. De esta manera el sosia sigue siendo un robot o autómatas teledirigido por un ser humano, al igual que en el primer cuento.

El personaje central de este relato es un renacido: el ministro de Justicia. Este sujeto es el sospechoso de controlar el país, sin que la población lo hubiese escogido para tal función: “la idea de que un grupo de personas, utilizando los títeres para disfrazar sus manejos, se habían eternizado en el poder, sustituyendo a los gobernantes legalmente elegidos en cuanto tomaban posesión del mando” (p. 90). Tal sospecha, “porque ni siquiera

³⁹El renacido es un monstruo porque constituye una desviación de la especie humana, generada por la alteración y manipulación de la mente.

tenían la certeza de que los hechos hubiesen ocurrido tal como los imaginaban” (p. 125), generó un grupo revolucionario que luchaba por desenmascarar este misterioso gobierno, encabezado por el ministro de Justicia. Sin embargo, la empresa iniciada por el grupo revolucionario carecía de apoyo y credibilidad, pues nadie imaginaba que tal cosa pudiese ocurrir en esos tiempos: “nadie habría creído en la posibilidad de una dictadura desembozada [...]. Ni tampoco en la permanencia sigilosa, más allá de los límites impuestos por las nuevas constituciones políticas, de algún determinado bando” (p. 94).

En lo que concierne a la sociedad, en este relato se muestra bastante más avanzada que aquella presentada en “El mundo del tío Roberto”. Los avances científicos y tecnológicos —como los viajes interplanetarios— le habían permitido al ser humano tener “consciencia de su soledad dentro del sistema solar” (p. 110). Entonces, el ser humano centra el interés en su mundo, el cual seguía brindando “nuevos misterios” (p. 110) y posibilidades ilimitadas. Así quedaba demostrado con los títeres que “se encargaron de revalorizar la Tierra, destacando una nueva y desconocida dimensión humana” (p. 111). Pero no solo el lado científico y tecnológico daba cuenta del progreso del ser humano, también un sistema político y económico más perfeccionado que “en apariencia llena las aspiraciones de todos” (p. 88), principalmente, porque se alcanza la igualdad económica. Ahora bien, los problemas suscitados por el títere en la etapa de adaptación (la marginación total de la vida del original, el colapso de la familia, la suplantación, la senectud eufórica) se creían aminorados por la actual legislación: “El títere llevaba doscientos años en el mundo, pero solo ahora el hombre lograba la suficiente experiencia y tranquilidad para acomodar su civilización a la existencia de esta maravillosa tecnología” (p. 93).

Estos avances llevan a la sociedad a pensar su mundo no como “el mejor de los mundos posibles” (p. 126), pero sí encaminado para conseguirlo. En esta cita está explícitamente manifiesta la idea de lo que podría ocurrir si tal o cual evento se desencadenara, en otras palabras, el mundo posible de la obra se presenta como una realidad alternativa de nuestro mundo, perfectamente creíble si desarrolláramos una tecnología e invento similar. A pesar de este avance en la sociedad, lo cierto es que sigue existiendo una minoría, conformada principalmente por dos grupos: los antítiteres y los revolucionarios, que no están conformes con el sistema social y político actual: desvirtuado, perverso y deformado debido a los títeres. En esta sociedad, el ser humano es completamente sustituido por el muñeco, rebajado a un ente biológico, en el caso de los renacidos, pues solo se utiliza al individuo como instrumento y medio para dar movimiento al muñeco y así contribuir a la sociedad. La escisión del ser humano llega a tal extremo que se pensaba innecesario y hasta peligroso mostrarse «al natural», por ello tanto políticos como revolucionarios hacían uso permanente de sosias, a tal grado, que muy rara vez llegaban a conocerse en persona. Esta posibilidad —estar siempre oculto detrás de un títere— permitió que el ministro de Justicia se apoderara indefinidamente del poder.

En la conspiración para matar al ministro de Justicia se van revelando los aspectos desconocidos de este renacido, quien, como mencioné más arriba, es una creación monstruosa para silenciar a los enemigos políticos. El lavado cerebral se usaba también en aquellas personas que producto de un accidente quedaban impedidos físicamente; entonces, para no generar traumas se les borraba la memoria. Este nuevo ser, que representa la degradación y mutilación del ser humano, está compuesto de mente humana y cuerpo de robot: la mente almacena exclusivamente los datos que le son grabados y el cuerpo realiza

solo las acciones que le son permitidas. Por lo tanto, el renacido representa la absoluta pérdida de humanidad, una hibridación destinada a servir a la colectividad en funciones menores, sin posibilidad de construir una vida familiar o social, pues no estaban adaptados para ello. Además, la misma sociedad los consideraba horribles, una aberración, una especie de monstruo que despierta pavor, lástima o burla. Este nuevo *novum* —un títere que se cree humano o un humano que cree que su cuerpo verdadero es el de un títere— abre una serie de reflexiones en relación a: la perversión humana, la ambición por el poder, los límites de la realidad y la ilusión, la pérdida de humanidad, entre otras.

El nido de las furias

El nido de las furias (1980)⁴⁰ es la última novela de Hugo Correa en la que se manifiesta la mezcla de componentes de ciencia ficción, el folclor y el misterio. En ella se relata la vida del gobernante de la República de los Andes, Raimundo Ruiz y Pastene, quien tiene un origen misterioso. El Supremo, como llaman a Raimundo Ruiz, es hijo adoptivo de una familia terrateniente. Se educó en Estados Unidos y fue escalando en cargos políticos de manera muy rápida, hasta que llegó a convertirse en el gobernante de la nación. No obstante, el enigma de su nacimiento es lo que convierte a Raimundo Ruiz en el *novum* de la obra. En efecto, la versión más difundida de su origen dice que es hijo de una indígena y de fuerzas maléficas albergadas en un sector llamado por los nativos “La Morada del Espíritu de la Montaña” (p. 21). Debido a un sinfín de especulaciones en torno a su origen, se le atribuyen fuerzas sobrenaturales que lo han mantenido durante largo tiempo en el poder, eliminando a

⁴⁰ Trabajaré con la siguiente edición de la novela: Correa, H. (1980) *El nido de las furias*. Barcelona, España: Editorial Pomaire.

todos sus detractores: “don Raimundo es implacable. Hay que estar con él, mejor. ¡No se equivoca nunca! Así me contaba mi sobrino el año pasado, Cuando fue a Itaki. Y siempre se le ocurre algo novedoso para salir de los atolladeros. ¡Tiene para muchos años en el poder! Y ya lleva diez arriba” (p. 21). Su fama de crudo dictador y su origen poco claro es lo que va creando una atmósfera de misterio alrededor del Supremo.

Ahora bien, las especulaciones de las personas cercanas a Raimundo y las de los indígenas tienen en común la reiteración de aspectos sobrenaturales: “los tenebrosos contornos que rodean al Supremo no tardaron en dar pábulo a una leyenda: acudía allí para entrevistarse con sus infernales progenitores, quienes lo ayudaban a sostenerse en el poder” (p. 21). Entonces, para la población de Los Andes, Raimundo era un hijo del Diablo, una creación demoniaca que dominaba sin oposición el país. Esto se aleja completamente del relato de ciencia ficción, mas con el correr de la narración se va esclareciendo la verdadera naturaleza del Supremo.

En la investigaciones que realiza un periodista chileno Valerio Ramírez en el lugar de nacimiento del supremo, se encuentra con unas ruinas muy particulares, una llamada “La Plaza del Buitre”, cuya forma de plataforma de aterrizaje de aviones, ubicada en las faldas de un volcán denominado Mirador del Indio, llamaba fuertemente la atención de varios investigadores. La plaza se cree construida por una civilización más antigua que la incaica y la chimú: “una civilización antiquísima relleno los desniveles y cubrió todo con grandes bloques de piedra pulida perfectamente unidos entre sí” (p. 34). La otra estructura denominada “Las Grutas Negras” tiene forma de laberinto, con paredes que “aumentan progresivamente hacia el interior hasta alcanzar unos cuatro metros. Los muros parecen vitrificados, cubiertos de una substancia negra, dura y lisa como la obsidiana” (p. 35); no

obstante, su acceso es casi imposible: “se cree que los brujos o chamanes de algunas tribus indias conocen entradas secretas a las grutas” (p.35) y sus dimensiones desconocidas, es decir, nadie sabe dónde empieza ni dónde termina este laberinto.

Si bien, la versión oficial de la construcción de estos lugares se le atribuye a una civilización muy antigua, ambos espacios, tanto por su peculiaridad como por su embergadura y perfección, son motivo de diversas hipótesis asociadas a fuerzas sobrenaturales y a avistamientos de ovnis: “se ha querido ver en la Plaza de Buitre una pista de aterrizaje para navíos de otros mundos, construida por una civilización extraterrestre” (p. 36). Sin embargo, la versión de que las construcciones fueron hechas por seres extraterrestres es la primera que descarta el periodista chileno, quien se muestra escéptico ante este tipo de conjeturas:

El propio Alarcón fue testigo de este fenómeno: varias veces divisó luces que volaban a una velocidad superior a la de los aviones.

— Muchos dicen que la Plaza del Buitre es el lugar donde aterrizan. Que para eso fue construida hace miles de años.

[...]

— Que haya sido construida hace miles de años es posible. Pero que sea un campo de aterrizaje no me parece. ¡Lo mismo dicen de los litoglifos de Nazca! Hay tantas ruinas en esta región, y algunas tan inexplicables que inventan cualquier explicación (pp. 19-20).

Luego, avanzada la investigación y de acuerdo a múltiples versiones que dicen que en esos lugares se divisaron objetos voladores extraños, la idea de que las ruinas fueron construidas por extraterrestre comienza a tomar solidez, la misma que tiene la hipótesis que vincula al Supremo con fuerzas maléficas, más aún, ambas conjeturas se matienen hasta el

final del relato, sin que ninguna se sobreponga a otra. Cabe señalar, que la duda sobre la naturaleza del Supremo, ya sea como un ser extraterrestre o como uno diabólico, no se mantiene solo en los personajes, también la presenta el propio Raimundo, quien hasta el final del relato no sabe a quién atribuirle su origen.

Este hecho mantiene al *novum* en un estado de ambigüedad permanente, puesto que, por un lado, se sabe que la figura del Supremo constituye lo nuevo de la obra, por su naturaleza peculiar para resolver los conflictos que se le presentan y su capacidad para mantenerse en el poder; mas, por otro lado, este elemento nuevo no se explica solo desde lo racional, científico o posible, sino que oscila entre estas explicaciones y lo sobrenatural, desconocido e ininteligible. En efecto, son las conjeturas asociadas a lo diabólico, a fuerzas maléficas, brujerías, entre otras, que se mantienen durante toda la obra y nunca se desmienten, las que convierten la figura del Supremo en un *novum* ambiguo y que terminan configurando una obra híbrida. A lo anterior, se agrega que la sociedad descrita no presenta ninguna modificación que se escape de las normas reales o empíricas; al contrario, se describe una sociedad latinoamericana bajo el mandato de una dictadura, en la que la figura del dictador se convierte en el centro de la narración y sobre la cual giran un sinfín de especulaciones relacionadas con su origen, que nunca se esclarecen. En otras palabras, el *novum* no es capaz de transformar la sociedad descrita, ni deja abierta la posibilidad de posteriores transformaciones de la sociedad, dejando el género de la obra en una posición ambigua.

Los imaginarios sociales políticos y religiosos en la obras de Hugo Correa.

En este apartado se analizarán la configuración de ambos imaginarios en todos los relatos. La composición de estos imaginarios darán cuenta de la interpretación de la realidad que realiza autor, pues “no es posible aprehender aquello que nos es externo sin tener que interpretarlo inmediatamente” (Baeza, 2003, p. 46).

Los Altísimos

En la novela se presenta el imaginario social político del modelo socialista, caracterizado como un régimen dictatorial, que conlleva a una sociedad distópica, en la que sus habitantes viven resignados a la voluntad de unos tiranos que dictaminan lo permitido y prohibido en la comunidad. La dura crítica al sistema socialista va fusionada a la estructura narrativa y al género de la obra, es decir, a la ciencia ficción, específicamente a un “subgénero socio-político de la ciencia ficción” (Suvin, 1984, p. 92) denominado utopía. La utopía⁴¹, que literalmente significa “no lugar” o “lugar inexistente”, incluye por asociación homófona a la “eutopía”, cuyo significado se asocia a lo bueno o ideal y, por analogía, a su contraparte, la “distopía”, que denota lo malo o funesto. La distopía se caracteriza por mostrar una determinada sociedad (que casi siempre corresponde a la del autor) en un futuro posible. En este futuro se ve la sociedad hundida en una catástrofe sin retorno, por lo tanto, la narración distópica funciona como una advertencia respecto al camino que no debe seguir la sociedad, si no quiere terminar en un desastre. Así entendida, la distopía da una esperanza, una posibilidad de cambiar el futuro nefasto, su valor radica en ser una advertencia creíble de lo

⁴¹ Cabe señalar que la utopía como subgénero de la ciencia ficción “no es profecía ni escapismo, y sí, como han hecho ver muchos críticos, un “como si”, un experimento de imaginación” (Suvin, 1984, p. 81).

que está por venir (cf. Retamal, 2016, p. s/p). Tanto eutopía como distopía se consideran formas puras de la utopía, regidas por principios buenos y malos respectivamente. Entre estas dos manifestaciones o formas del género se encuentra la “antiutopía”⁴², “de acuerdo con la cual los intentos de hacer realidad la utopía acaban necesariamente en violencia y totalitarismo” (Jameson, 2009 p. 177).

En cuanto a la estructura narrativa de la obra, como señalé más arriba, se configura a través de capas en las que se va revelando poco a poco la verdad al protagonista. Paralelamente a la revelación sobre el planeta va evolucionando la utopía, que transita de una eutopía a una distopía, pasando por la antiutopía. Primero se presenta un imaginario social político/económico asociado al Socialismo, donde no existe la propiedad privada, no hay clases sociales, no existe carencias materiales y no se presentan conflictos de orden social: “En Cronn no existe la propiedad privada ni el dinero. Todo es patrimonio de la colectividad” (p. 91). Esta eutopía socialista como alternativa al modelo capitalista es parte del imaginario social político económico que surge a mediados del siglo XIX, pero que tiene su máxima expresión en Latinoamérica durante en enfrentamiento de la URSS y Estados Unidos por la dominación e imposición de una determinada ideología.

Posteriormente, se dejan ver las primeras críticas al modelo socialista de Cronn, las que se relacionan con los individuos. Estos se muestran como seres fríos, automatizados, sin sentimientos y sin libertad para entablar relaciones entre ellos: “comodidad, limpieza, funcionalismo. Tras ello, una gran frialdad. La gente: meros accesorios de aquel fabuloso poderío económico” (p. 119). En efecto, en pro de la colectividad, se debe sacrificar el

⁴² Esta propuesta tipológica es planteada por Lyman Tower Sargent en su trabajo: “Utopía- The Problem of Definition” de 1975. Cabe señalar que es la más utilizada en los estudios académicos utopistas.

individuo, quien está obligado a pensar en colectivo antes de sí mismo. Más aún, la efectividad del sistema croniano está relacionado estrechamente con este método de control. Los cronios no pueden conformar una familia, están prohibidas las amistades y cualquier tipo de relación. Solo les son permitidos los encuentros efímeros y pasajeros por unas cuantas horas. Destinados a moverse todo el día, a ser habitantes nómades que transitan por todo el planeta, los cronios no pueden crear redes o lazos que rompan el engranaje de Cronn.

Por último, se revela un mundo completamente distópico, dictatorial que funciona como una prisión planetaria. En esta fase, se muestra a una sociedad que no escogió libremente dicho modelo, sino que le fue impuesto a través de la fuerza, el miedo y el sacrificio: “en forma confidencial, debo decir que esto resulta aburrido. Nadie es feliz. ¿Por qué? Simplemente porque este Supersocialismo no ha nacido a consecuencia de la natural evolución de regímenes políticos y económicos”. (p. 269). Así se muestra la otra cara del imaginario social político/económico socialista, la de un régimen dictatorial, donde unos pocos dictan cómo debe funcionar la sociedad y en la que todas las libertades individuales están suprimidas. En este mundo o máquina perfecta de dominación, los individuos son títeres destinados a cumplir órdenes y tareas asignadas, no existe la libertad, la individualidad o el libre albedrío.

Sintetizando, el enigma al que se ve enfrentada la sociedad chilena entre los años 50 y 60 es el de adoptar o no el modelo socialista, cuya última representación en el imaginario político de Correa, va a designar valores negativos como el totalitarismo, la represión, la pérdida de libertad y la deshumanización. Este imaginario despiadado y aterrador es ampliamente difundido en todas las clases sociales, con la finalidad de frenar cualquier intento por cambiar el *status quo* de la oligarquía terrateniente del país, quienes, hasta

mediados de siglo, mantenían un amplio dominio político, económico y social del territorio nacional, negando cualquier tipo de derechos a las clases trabajadoras.

El imaginario social religioso presente en la novela es fundamentalmente Cristiano. Cabe señalar que Correa, como mostré anteriormente, se declara abiertamente Católico: “provengo de un hogar profundamente católico donde la religión estuvo siempre muy presente” (Saavedra, 1985, p. 6), por lo tanto, no es extraño que en su obra se vean reflejadas dichas ideas. Ahora bien, en esta novela, desde el título, se ve presente la idea de Dios, quien es nombrado en la Biblia Varela (1960) como “Dios Altísimo”, específicamente, en los libros Génesis 14:18, 19, 20 y 22; Salmos 46:4, 50:2, 57:2, 73:11, 78:35, 56; Daniel 3:26, 4:2, 5:18, 21; Miqueas 6:6; Marcos 5:7; Lucas 1:35, 8:28; Hechos 16:17 y Hebreos 7:1.

Desde la teoría de los imaginarios sociales, el concepto de Dios, tendría “a partir de lo que podríamos denominar una institución fundamental de su existencia por parte del creyente, la condición de imaginario radical” (Baeza, 2003, p. 90), es decir, que dicha idea está presente desde tiempos remotos y en todas las civilizaciones, con el fin de explicar dos problemas fundamentales de la humanidad: su origen y su destino (cf. Baeza, 2003, pp. 88-89). De esta manera, la plausibilidad de Dios se realiza mediante una institucionalización simbólica, llevada a cabo a gran escala mediante mecanismos socio-imaginarios de tipo religioso (cf. Baeza, 2003, pp. 90-91).

En cuanto al imaginario de Dios que se presenta en *Los Altísimos*, se muestra más cercano al representado en el antiguo testamento, es decir, un Dios ininteligible, que ordena a su pueblo ciertas acciones y que lo castiga cruelmente cuando desobedecen. Baste recordar el episodio bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra: “Entonces Jehová hizo llover

sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos” (Génesis: 19:24) o el castigo en contra el pueblo de Israel por rebelarse ante Dios:

Diles: Vivo yo, dice Jehová, que según habéis hablado a mis oídos, así haré yo con vosotros. En este desierto caerán vuestros cuerpos; todo el número de los que fueron contados de entre vosotros, de veinte años arriba, los cuales han murmurado contra mí.

[...]

En cuanto a vosotros, vuestros cuerpos caerán en este desierto. Y vuestros hijos andarán pastoreando en el desierto cuarenta años, y ellos llevarán vuestras rebeldías, hasta que vuestros cuerpos sean consumidos en el desierto. Conforme al número de los días, de los cuarenta días en que reconocisteis la tierra, llevaréis vuestras iniquidades cuarenta años, un año por cada día; y conoceréis mi castigo. Yo Jehová he hablado; así haré a toda esta multitud perversa que se ha juntado contra mí; en este desierto serán consumidos, y ahí morirán (Números 14:29, 31, 32, 33, 34, 35).

Acontecimientos similares son relatados por L, quien cuenta la forma en que los Altísimos han castigado a los cronbianos cuando han intentado alguna rebelión: “la raza cronbia entera fue destruida diecisiete veces en un millón de años. ¿Cómo? Envenenando la atmósfera, provocando fríos o calores, mediante ondas letales que emulsionan los tejidos, con ruidos que enloquecían” (p. 230).

Entonces, la novela de Correa refleja el imaginario social religioso de unos dioses opresores, castigadores y vengativos, que poseen un poder absoluto sobre su pueblo, al cual lo consideran incapaz de autogobernarse. No obstante, a pesar de reconocer su infinita superioridad y el papel de dioses que juegan frente a ellos (cf. p. 225), los cronbianos no ven en los Altísimos a unos seres divinos, sino al contrario, solo ven una raza distinta, con una inteligencia superdotada muy inalcanzable para ellos, incapaces de comprender sus

necesidades y preocupaciones. Algo similar ocurre con el pueblo de Israel que fue sacado de Egipto, no asimilan los designios y la voluntad de Dios, no entienden por qué deben pasar tanto sufrimiento, si Dios podría aliviar todo pesar si así lo quisiera. Como resultado, ambos pueblos escogidos por Dios o los Altísimos, se rebelan, son castigados y sufren frente a la omnipotencia de estos seres incognoscibles para ellos.

En este imaginario religioso del ‘castigo divino’ también se esconde el poder opresor de una clase social sobre otra. No hay que olvidar que durante muchos siglos se ha utilizado la imagen del Dios judeocristiano como una herramienta para atormentar, castigar, amenazar y someter cualquier tipo de rebeldía o emancipación de las clases dominadas. En efecto, por un lado, el Dios hebreo del A.T. impone pruebas a su pueblo para domesticarlo y someterlo a su voluntad y, por otro lado, el Dios cristiano del N.T., enseña la resignación, la espera, la mansedumbre para llegar al tan deseado ‘paraíso’. Estas enseñanzas se cristalizan en la población más desposeída del país, quienes enajenados con este discurso, aceptan sin mucho reparo la desigualdad, la esclavitud, la injusticia como pruebas de la voluntad divina, quien recompensará su fe y sumisión con la vida eterna, después de su muerte. En efecto, en la América Latina, el discurso judeocristiano penetró en lo más profundo de los cimientos de la configuración social de la región, cuya población alienada es incapaz de reconocer en aquel discurso un producto de la humanidad, una invención para controlar, dominar y justificar un sinnúmero de atrocidades en nombre de Dios.

El que merodea en la lluvia

El imaginario sociopolítico que se presenta en *El que merodea en la lluvia* es el de la ‘Guerra Fría’: “¡qué magnífica jugada! Los rusos construían el Luna VII, poniendo en su

realización todo su esfuerzo técnico y económico, y los occidentales, arteramente, cosechaban el triunfo” (p. 151). De este modo, los conflictos internacionales entre EE.UU y la URSS se trasladan al sector rural el Guindo, convirtiéndolo “en un campo de batalla de las grandes potencias” (p. 156). Dicho conflicto se codificó en la historia como ‘Guerra Fría’, porque las dos potencias en pugna no lucharon con armas directamente. No obstante, la lucha se trasladó a otros países, a través de múltiples intervenciones que no se quedaron solo en la propaganda; al contrario, hubo acciones armadas que conllevaron muertes, torturas y un sinfín de otros abusos. Entonces, la metáfora ‘guerra fría’ no aplicaría para aquellos países latinoamericanos que vieron abruptamente interrumpido sus gobiernos democráticos a través de sangrientas dictadura.

Por lo tanto, desde el imaginario social de las potencias hegemónicas, se presentan dos superpotencias en pugna por la hegemonía mundial. Ambas fuerzas representan directrices sociopolíticas y económicas muy diferentes, pero la finalidad es la misma: conseguir el dominio de la humanidad a través de la conquista del espacio, la superioridad científica y tecnológica, y la mayor muestra de solidez económica del modelo. Ahora bien, la mirada de aquellos países que no forman parte de esta pugna, es más bien crítica e, incluso, negativa, pues no ven en dicha guerra ningún beneficio, por el contrario, solo son testigos de abusos, terror, muerte, impunidad, engaño:

Todo el mundo hace la «vista gorda» ante las jugarretas de las grandes potencias, ¿Qué desatan el terror y la muerte sobre una región pobre y desamparada? Bueno; todo sea por la ciencia; el mundo disfrutará algún día de esos adelantos. Y que alguien se atreva a reclamar. ¡Existen mil modos de hacer callar a la gente! El solo hecho de que la prensa mundial ignore el clamor, obliga a ello o por la buenas –distrayendo su atención hacia otros acontecimientos para apagar el primero–, basta para que el hecho pierda

importancia. O que lo echen a la broma. Mil y un recursos. La gran masa, más que nunca, puede ser engañada a su antojo por unos pocos (p. 160).

Como queda de manifiesto en la cita anterior, el imaginario social que se construyó alrededor de estas superpotencias y sus respectivas ideologías, sería, necesariamente, negativo, pues son aquellos países pequeños, que no son consideradas potencias mundiales, los que más sufren las consecuencias del enfrentamiento, al convertirse en el epicentro de la lucha armada. Además, se pone en duda los beneficios de la carrera científica para el común de las personas, debido a la manipulación y ocultamiento de la información relevante.

En cuanto a la figura del merodeador, este se presenta como un ser que quiere dominar a la humanidad: “y ese hombrecillo tinorato y desgregado, apoyado por sus potencias, le permitiría penetrar entre los hombres e iniciar su largo imperio” (p. 190) y, consciente de sus limitaciones para actuar directamente, debe utilizar a los humanos, específicamente, a Salvador y Celinda. Para ello, esta figura se apodera de la mente de los hombres, los manipula y orienta en sus planes, sin que lo noten: “porque la mente de la mujer es más compleja y simple al mismo tiempo, que la del hombre: de ahí las dificultades del Oculito en accederla” (p. 148). Es así como se apodera de Salvador quien, por sus características, se convierte en el elegido por el Oculito para llevar a cabo su plan de dominar a la humanidad. Ahora bien, el Oculito nunca deja claro qué le hará a la humanidad, si la someterá a sus designios o la exterminará; no obstante, deja ver un odio profundo e intenso por la raza humana: “no solo eso: aquellos ocultos ojos irradiaban un odio satánico, entremezclado con rabia y frustración” (p. 143). Estos sentimientos son compartidos por Salvador, su elegido, quien también siente un profundo resentimiento por la clase social alta, específicamente por Celinda, de quien está enamorado, pero a la vez se siente burlado por ella: “¡cómo se reirá Celinda de mí! El imbécil

se fue a pescar para botarse a interesante, debe pensar, mientras le hace guiños y morisquetas a Felipe” (p. 16). Es así como Salvador, manejado por el Oculto, será el encargado de llevar a cabo los planes para dominar a la humanidad y someterla a sus designios, lo que hace pensar en un imaginario social político dictatorial para el futuro de la humanidad.

El imaginario religioso presente en *El que merodea en la lluvia* también se relaciona con la fe Católica, no obstante se centra en la figura demoniaca con el que asocian los personajes del pueblo al Merodeador. En efecto, son los habitantes del pueblo los primeros en asociar este ser extraño a la figura del demonio: “muchas de tales anécdotas, varias confirmadas más adelante, hicieron nacer en la mente de los guindanos la leyenda del Merodeador o del Oculto, o también del Acechante, que, en el fondo, venían a ser nuevos sinónimos del diablo” (p. 25). Ante los hechos inexplicables ocurridos después de la caída del Luna VII, los guindanos, no encontraron otra explicación posible, más que la presencia del demonio. Dentro del imaginario religioso latinoamericano y específicamente chileno, una de las creencias más difundidas es la del Diablo o “el Cachuo”, “el Coluo”, “el Mandinga”, “el Cola de flecha”, “Diantre”, “el Maligno”, “Cachos de palo”, etc. Los diferentes nombres con los que se menciona la figura demoniaca revelan su importancia en el imaginario del país. Ahora bien, el campo chileno es el lugar predilecto para hacer su aparición, es donde se siente con mayor fuerza, a través de leyendas que datan desde la época de la Conquista y Colonia, como ocurre en El Guindo:

Pedro, un muchachón de El Guindo, villorrio distante una legua de allí, sintió el estruendo producido por la caída del cohete. Huyó despavorido, dejado botada el hacha con la cual cortaba leña a menos de docientos metros del lugar

de la colisión. A las siete de la tarde de ese día –a la “hora de la oración”–, cuando la lluvia amainó, Pedro volvió a buscar su hacha. Guiado por un impulso –según explicó después–, se aproximó al despeñadero. El ruido seguía resonando en sus oídos como algo por completo fuera de lo común. Vino del lado opuesto, donde empezaba la parte menos boscosa del collado. Se disponía a bajar la barrosa pendiente cuando sintió un rumor como si algo pesado se abriese camino entre los sotos de enfrente. De pronto el sonido cesó. Entonces se produjo el desplome: alcanzó a divisar, antes de emprender la fuga, que una porción de tierra, al parecer desprendida del borde, caía al fondo de la rambla (pp. 16- 17).

No obstante, si bien se reconoce que la asociación entre el Merodeador y el diablo obedece a “los supersticiosos guindanos, que nunca lo vieron, considerábanlo un engendro satánico, el cual se arrastraba ruidoso en las noches de lluvia, esparciendo un penetrante hedor a cieno” (p. 25); es necesario reconocer también que dicha relación, hecha por los habitantes del pueblo, no era del todo errónea, por lo que ante la imposibilidad de luchar contra este demonio los habitantes del pueblo dejaron sus casas, pues “el Diablo, bajo la forma de ese desconocido engendro llamado Merodeador, se había adueñado del caserío” (p.33).

La segunda persona en encontrar un símil bíblico en la figura del Merodeador es Celinda, sin embargo no le da las connotaciones demoníacas que el resto de los habitantes del pueblo, al contrario, cree que la criatura tiene propiedades divinas: “Dios en un principio, cogió un puñado de polvo, le echó agua, y con el barro así obtenido hizo al hombre. ¿No te parece que ese ser, de alguna manera extraña, repite la historia?” (p. 136). No obstante, el Merodeador sigue causando miedo en quienes están cerca de él, pues ven en su mirada algo maligno, hace sentir su odio a la humanidad, una “furia horrible contra la raza humana” (p. 146). En síntesis, el enigma de Merodeador supone dos creencias religiosas contrapuestas: La de un ser demoníaco y la de un ser divino. Ambas significaciones dan cuenta de un ser

completamente diferente, al que no se puede acceder ni comprender, transformándolo en una alteridad radical.

Ahora bien, ese ‘otro’, ese ser diferente se excluye de la sociedad, se aísla, negándole la existencia, a través de la articulación del imaginario social de lo demoníaco. En otras palabras, en una sociedad configurada entorno a un imaginario social cristiano, que infunde ciertos valores, que estipula que es lo correcto, lo verdadero, lo bueno y lo malo, asociar lo diferente con lo demoníaco resulta casi natural, más aún si eso que es diferente viene a romper con el orden establecido. Orden que, dicho sea de paso, Dios impuso y, por lo tanto, se debe defender de todo aquello que quiera alterarlo. En este sentido, los guindanos conforman una sociedad alienada, cuyo imaginario religioso impuesto por los dominadores, termina volviéndose autónomo y predominante, perdiendo su naturaleza creación humana.

Los títeres

Como mencioné anteriormente, la sociedad va evolucionando en la medida en que el sosia se incorpora y se hace uno con el ser humano, y de igual forma evoluciona la política. Este aspecto es más claro en el último relato, cuando se describe como estaba ordenado el aspecto político en esta nueva era. Se describe una época que va de camino a la eutopía: “dentro del perenne esfuerzo de la raza humana por alcanzar la perfección, el camino parecía bueno” (p.126), en la que todas las necesidades están cubiertas: “en un mundo donde el equilibrio material alcanzado permitía al hombre medio desentenderse de las cuestiones políticas” (p. 96) y el mundo parece estar ordenado de manera armónica y democrática: “los golpes de estado y las revoluciones políticas son historias arcaicas” (p.96). No obstante, todo el imaginario eutópico es solo apariencia, pues si algo estaba quebrado en la sociedad, es el

sistema político. Detrás de la aparente perfección democrática, se esconde un gobierno corrupto, en el que un solo grupo y, más aún, un solo hombre tiene el control de todo: el Ministro de Justicia. Entonces, la eutopía se convierte en distopía, al darse a conocer que el gobierno aparentemente democrático no es otra cosa que un régimen autoritario que controla a su voluntad el país y que se encarga de reprimir cualquier tipo de revolución o sedición que quisiera denunciar y derrocar a la autoridad política.

En este imaginario social distópico, el Ministro de Justicia cumple el rol de dictador encubierto, cuyo objetivo es perpetuarse en el poder a partir de maniobras corruptas, asesinatos encubiertos y engaños comunicacionales. Este dictador es descrito como un ser monstruoso, un híbrido entre máquina y ser humano que parece no tener consciencia de sí mismo, pero que conoce muy bien cómo manipular a la humanidad. Este sujeto, del que nadie conoce su verdadera identidad ni orígenes, se mantiene siempre en un aura de misterio y oscuridad, inaccesible e imperturbable ante los acontecimientos, y junto al absoluto desconocimiento que se tiene de sus verdaderas intenciones, se hace imposible derrocarlo.

El anverso del dictador es el imaginario social del revolucionario. León, líder de la revolución, es un expolítico de oposición que busca derrotar al Ministro de Justicia para revelar todas las corrupciones del gobierno. Este sujeto se presenta como un hombre al natural, que odia a los títeres y vive su vida de manera apasionada: “había arriesgado su vida honradamente, siguiendo una línea política inquebrantable” (p.152). En efecto, sin importar las pocas posibilidades que tenía de concretar su objetivo, León muere intentando derrocar al Ministro de Justicia, convirtiéndose en un mártir y héroe de la revolución. Con la muerte de León, el Ministro de Justicia queda sin enemigos y con el camino despejado para conquistar su último objetivo: Tamara. Así la distopía se consolida en la obra.

El imaginario social religioso se presenta a través del Ministro de Justicia. Su figura ambigua, misteriosa e impenetrable causaba fascinación: “despertaba una leve inquietud, un curioso desasosiego, una particular fascinación” (pp. 114-115). En efecto, a Tamara siempre le causó sentimientos contradictorios el renacido; le provocaba rechazo su monstruosidad, pero le era “difícil sustraerse de su raro atractivo” (p. 115). Su incomprensible reacción, su “secreta atracción por aquel extraño sujeto” (p. 105) son los primeros indicios que evidencian la auténtica naturaleza del renacido Ministro de Justicia: un ser completamente nuevo, ¿una evolución de la máquina, una evolución del hombre, una fusión de hombre y máquina?, no se sabe y es justamente ese misterio lo que contradice la regla fundamental del funcionamiento del títere: la introyección. El títere o robot con forma humana es una máquina teledirigida, no puede funcionar sola, necesita de alguien que la maneje, de aquí que la mente del controlador sea la que deba intervenir y transformarse para crear al renacido.

Ahora bien, el ministro de Justicia es un muñeco que no tiene ningún controlador, así que no debería moverse, hablar, mucho menos pensar. Esta incertidumbre de no saber qué es exactamente ese ser, provoca miedo y angustia en el revolucionario Jorge, quien en su indagación descubre que el títere del Ministro de Justicia no tiene controlador, quedando paralizado:

—¡Oh, don Nicolás!—No disimuló el médico su sorpresa—. ¿Es usted su amigo?

—Sí. Necesito hacerle una pregunta urgente. ¿Es posible entrevistarlo?

[...]

—Es imposible, señor: murió hace tres años

—¿Qué dice? ¿Está muerto?

—Sí, señor. No sé cómo pudo mantenerse vivo siete años [...]. Nosotros hicimos los avisos para recuperar el títere. Pero inútilmente. Por último entregamos el casco introyectador a la fábrica para que lo reacondicionase. ¿Me está escuchando? Señor, ¿me escucha usted? ¿Qué le ocurre? Pero el títere, repentinamente inmovilizado, nada contestó (p. 155).

Así se revela que se está frente al anverso de la figura de Dios, al demonio, un ser desconocido, monstruoso, metamórfico que provoca un terror que inmoviliza: “es Satanás en persona” (p.154). En efecto, la figura del Ministro de Justicia se presenta como un ser que atrae y retrae, que fascina y aterroriza en su heterogeneidad absoluta y total incomprensión. Sentimiento similar al que provoca la conexión con lo santo y sagrado (cf. Otto, 2005). Cabe señalar que al imaginario social religioso, específicamente demoniaco, pertenece todo aquello que causa mal a la humanidad y que no se puede explicar racionalmente, por lo tanto, al no poder explicar la figura del Ministro de Justicia desde una lógica racional, entra en el imaginario religioso de lo demoniaco, lo satánico, es decir, la alteridad total.

El nido de las furias

El imaginario social político representado en esta última novela remite nuevamente al contexto de Guerra Fría. La República de Los Andes está permanentemente acechada por ambas potencias, quienes buscan intervenir el gobierno, derrocarlo e instaurar su ideología. Ahora bien, el Supremo conocedor de esta realidad, utiliza a conveniencia ambas potencias, sin manifestar preferencia por ninguna: “muchoa critican a los gobernantes que un día entán con Rusia y al otro con Estados Unidos. En un mundo donde hay dos potencias en pugna, los países pequeños deben cosechar de las dos, mientras puedan” (p. 31) y, en efecto, eso es lo efectuado por el Supremo durante todo su mandato; no obstante, había decidido cortar las

relaciones con la Unión Soviética, pues habían intervenido –en todos los niveles– a las fuerzas armadas, con el fin de sacarlo del poder. Dicha conspiración dio paso a la formación de un Grupo de Liberación Nacional en el que participaban todos quienes quería acabar con Raimundo y su dictadura, entre los que estaban los representantes del comunismo andino. Este hecho, conocido por el Supremo, lo lleva a realizar innumerables redadas en las que eran apresados, torturados y muertos sistemáticamente miembros del Partido Comunista: –¡Eso fue lo que inventó el Supremo para justificar la mateanza que hizo después! Aprovechó el asunto para liquidar a unos dos mil miembros del Partido Comunista y de los Revolucionarios del Pueblo” (p. 111)⁴³.

Precisamente, el ambiente sociopolítico que se retrata en la República de Los Andes es parte de la representación del imaginario político de todas las repúblicas latinoamericanas que estaban pasando por periodos de dictadura. Lo mismo ocurre con la intervención de las dos grandes potencias mundiales –a través de la intromisión de espías e incitadores políticos y la introducción de armamento–, se vuelve parte del imaginario de una época polarizada por dos ideologías en pugna, que se enfrentan en terrenos latinoamericanos.

En cuanto a Raimundo Ruiz y Pastene, representa el imaginario de un dictador latinoamericano que, más allá de defender o interesarse por alguna ideología, busca conservar el poder, para lo que utiliza múltiples formas represivas en contra de su pueblo y principalmente con sus detractores. La tortura, el asesinato, la persecución, el amedrentamiento, la desaparición son recursos frecuentes de estos regímenes, que se

⁴³ El panorama descrito tiene directa relación con lo que ocurre en otros países latinoamericanos, como Chile, donde los partidos de izquierda, específicamente, el Comunista es perseguido por la dictadura de Augusto Pinochet.

amparaban en la inestabilidad política, social y económica de la región para actuar. Efectivamente, toda latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX entra en una etapa de militarización del Estado apoyada por Estados Unidos, cuyo único fin era erradicar el pensamiento de izquierda, pero esto no solo se limitaba al plano de las ideas, sino que también se buscó eliminar a las personas que portaban y divulgaban el pensamiento de izquierda⁴⁴ (cf. Victoriano, 2010, pp. 175-193). Esto es justamente lo que realiza el Supremo en Los Andes, erradicar a todas las personas que tuviesen vínculos con la izquierda o que divulgaran el pensamiento marxista:

Debía apresarse al secretario general del Partido Comunista andino no bien regresara de su próximo viaje a Moscú, y hacerlo confesar.

Mediante tortura, el hombre entregó incluso un completo plan elaborado por el Kremlin para derrocar al Supremo. Rompió relaciones con la Unión Soviética, y desató una implacable persecución contra el marxismo.

[...]

Entretanto los focos aislados de revolucionarios que sobrevivieron a las persecuciones seguían conspirando en la clandestinidad. A ellos recurrió su antiguo compañero de armas, el coronel Ignacio Valverde, para intentar un irracional golpe de estado. La temeraria manieobra le permitió proseguir la limpieza de insurgentes: durante siete días los soldados cazaron por las calles, casas y campos a todo lo que oliera a marxismo solamente (pp. 190-191).

En consecuencia, la representación del imaginario social político que se desarrolla en la novela es la de un periodo crucial para los países latinoamericanos, que fueron intervenidos, manipulados y reconfigurados a través de la toma violenta del Estado, conocida como “golpes de estado”, último acto de violencia que representa la ruptura y extinción de la

⁴⁴ El pensamiento de izquierda incluye las ideas del Comunismo, el Utopismo revolucionario, la conciencia crítica y todas las manifestaciones culturales que nutrían a los partidos políticos que buscaban una revolución social (cf. Victoriano, 2010, p. 180).

idea misma de Estado, de su protagonismo ideológico y de su condición de aparato, perdiendo así su centralidad en las decisiones política y económicas en favor de una estructura supranacional del capitalismo mundial (cf. Victoriano, 2010, p. 176).

El imaginario social religioso que presenta la novela de Correa nuevamente está asociado a las representaciones sobre creencias cristianas vinculadas a la idea del hijo de Dios enviado por el Padre a cumplir su misión, pero también al mal y lo demoniaco. El primer vínculo se puede evidenciar en la procreación del Supremo, que al igual que Jesús, quien vino a la tierra a través de una mujer virgen María y un Espíritu: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te hará sombra; por lo cual también lo Santo que nacerá, será llamado Hijo de Dios” (Lucas 1:35); Raimundo Ruiz y Pastene es hijo de una india virgen y un ser desconocido y sobrenatural llamado Espíritu de la Montaña: “el Espíritu le pidió que le llevara una muchacha virgen, y Nestoría fue con Felicia, una india de mi tribu. La llevó al mismo sitio que tú conociste. También vino la luz y Felicia se desmayó [...]. Poco tiempo después Nestoría notó que Felicia esperaba un hijo. Y ese hijo eres tú, niño Raimundo” (p.142).

La representación religiosa católica del hijo de Dios también se manifiesta en la idea de un destino ineludible, pues tanto Jesús como Raimundo están llamado a cumplir la voluntad del Creador: “No puedo yo hacer nada por mí mismo; según oigo, así juzgo; y mi juicio es justo, porque no busco mi voluntad, sino la voluntad del que me envió, la del Padre” (Juan 5:30), lo mismo ocurre con el Supremo, quien a pesar de mostrarse incrédulo ante su destino, es presionado para aceptarlo: “una habilísima maniobra del Espíritu para obligarlo a cumplir su desconocida misión” (p. 220).

Ahora bien, lo demoniaco atraviesa toda la obra, pues la sociedad atribuye el poder del Supremo a fuerzas sobrenaturales, que se albergan en las ruinas de la Plaza del Buitre y el Mirador del Indio. Estas creencias difundidas en la zona de Aricocha por indígenas obreros, campesinos y vecinos del sector, rápidamente llegaron a las metrópolis de Los Andes, consolidando al Supremo – denominación dada por la población indígena de Aricocha– en una especie de enviado del mal: “–¡Ese hombre es el diablo en persona! –La voz de uno de los nativos resonó como un conjuro en medio del silencio que siguió a la optimista conclusión de Reinaldo–. ¡Adivina las cosas! Aunque ustedes se burlen, el Supremo es hijo del mal” (p. 60). Este pensamiento representativo de la población rural e indígena de la zona comienza a considerarse verdadero cuando, los múltiples atentados e intentos por sacarlo del poder, fracasan. Más aún, sus detractores, que siempre lucharon por desmitificar la figura del Supremo de el halo mágico que lo rodeaba, igual terminan creyendo en su vinculación con fuerzas del mal, como lo señala Ortiz:

— Hay un montón de cosas siniestras, muy siniestras, detrás de ese sujeto. Hasta brujerías, ¿comprende? Sí, brujerías, no se le ocurra reírse. ¡Ese tipo debe tener pacto con el diablo, o algo así!

— ¿Usted cree en esas cosas? ¿Dónde queda su materialismo marxista, entonces?

— ¡Olvídese de mi marxismo! Cada cosa hay que analizarla en su contexto. Y el contexto del Supremo incluye magia y otras cosas sobrenaturales. No porque yo crea en la efectividad de esas prácticas, sino porque de alguna manera misteriosa las utiliza, ¿entiende? Es algo que no se debe despreciar al estudiar al enemigo (p. 209).

En efecto, a pesar los esfuerzos realizados por los opositores del dictador, la evidencia señalaba que alguna fuerza sobrenatural ayudaba a Raimundo a salir siempre de todos los problemas y a castigar a los enemigos sin ninguna piedad. Un ejemplo de ello fue lo ocurrido

con Koch, un espía de la revolución que se dirigía a las Grutas y a la Plaza del Buitre para averiguar sobre lo que había en ese sector que era de interés del Supremo. Este sujeto fue capturado y torturado por los militares que acompañaban a Raimundo en su recorrido por las Grutas, y después por órdenes del Supremo, fue lanzado desde el helicóptero a la Plaza del Buitre. Este hecho no solo demuestra la crueldad del dictador, sino también su capacidad para adelantarse a sus perseguidores y eliminarlos antes de que puedan actuar.

Entonces, en un pueblo que se caracteriza por ser “demasiado supersticioso” (p. 60) y creer a “pie juntilla” (p. 60) todo relato que contenga elementos mágicos, no es extraño que el imaginario social religioso que se configura alrededor de Raimundo sea el de un ser escogido por alguna fuerza de carácter divino o demoníaco para cumplir una determinada misión y en su rol de dictador utiliza los poderes sobrenaturales para amedrentar y someter a la población, perpetuándose eternamente en el cargo.

La hibridación de la ciencia ficción de Hugo Correa

A partir del concepto de hibridez de Néstor García Canclini señalado en el Marco teórico de este trabajo, mostraré cómo se va configurando la hibridación de la ciencia ficción de Hugo Correa en de las tres novelas y en los cuentos antes analizados, a partir de los múltiples procesos que van configurando la hibridación cultural, como: la yuxtaposición entre lo culto y popular, la mezcla de los sistemas culturales (local y global/ moderno y tradicional) y la desterritorialización y reterritorialización de componentes culturales.

Estos múltiples procesos están presente en los dos elementos comunes analizados anteriormente: el *novum* y los imaginarios sociales políticos y religiosos. El primero de ellos presenta dos patrones comunes en los relatos estudiados: en primer lugar, este “ser” siempre

trata de dominar a la sociedad, ya sea un Dios, un demonio, un extraterrestre o un humanoide, la búsqueda del total dominio es siempre el objetivo y, en segundo lugar, su origen es ambiguo, es decir, por un lado se explica a través de un discurso pseudocientífico y, por otro lado, se le atribuyen características relacionadas a creencias religiosas de distinta índole. En cuanto al segundo elemento, en la medida que se avanza en las narraciones de Correa, se va posicionando con mayor fuerza el imaginario social político, el cual se va enmarcando en los sistemas culturales latinoamericanos y nacionales.

El resultado de la interacción de estos dos elementos evidencia cómo los relatos van cambiando la perspectiva del género de la ciencia ficción, es decir, su forma de representarlo; así mismo, el resultado de este proceso en el proyecto escritural de Hugo Correa es la transición desde un género de ciencia ficción clásico hacia un género de ciencia ficción híbrido, con elementos folclóricos y sobrenaturales.

La singular y subversiva convivencia de lo popular, tradicional y local con lo culto, moderno y global en las narraciones de Hugo Correa

Los altísimos

En el análisis de los imaginarios sociales político y religioso de las obras, donde mejor se manifiesta lo culto es en *Los altísimos*, pues el relato privilegia el saber científico que presenta un planeta producto de su evolución. Cabe señalar que el conocimiento científico que presenta Cronn tiene un nivel de desarrollo de miles de años en comparación con la tierra, con el que es capaz de conquistar cualquier planeta: “en la tierra, para la época en que fui raptado, recién se iniciaba la etapa interplanetaria. Una ciencia aún en pañales. La totalidad

de los hombres, los científicos: aprendices. Artesanos de la Edad Media frente a los cronios, astronautas por raza, con milenios de viajes a su haber: interplanetarios, interestelares, intergaláctico, interuniversales” (p. 268). Pero además de privilegiar el conocimiento científico, también nos presenta una sociedad que se autorregula, que está en constante búsqueda del conocimiento, el que hace extensivo para todos sus habitantes. Lo popular, en cambio, está completamente suprimido, puesto que existe una sola forma de ser y saber, aquella que dictan y determinan los Altísimos:

– Vienes de un mundo donde existen cosas que aquí han desaparecido. Somos mucho más distinto de lo que crees. En Cronn solo se convive –prosigue A., cansada–. Todos colaboran al bienestar de la colectividad. Se desconoce el egoísmo. No existiendo el matrimonio ni la familia, el cronio es libre para hacer lo que le plazca. Siempre que no perjudique los intereses del colectivo. No hay mujeres feas ni hombres sin atractivo en Cronn. Todos somos más o menos iguales (pp. 118 -119).

En Cronn ya no existen los arquetipos, los ídolos ni los guías. Los superdotados, los que forjaron los albores de nuestra cultura, han desaparecido. ¿Por qué? Gracias a nuestra evolución cerebral. Hemos logrado la aristocracia del talento. Y esto a pesar de quienes sostenían que el medio progresaba gracias a la capacidad de la minoría, la cual había salvado a la gran masa de la selección natural. Se temía de forma infundada que la mediocridad llegara a imponerse. ¿Por qué? Porque nadie comprendía que esa clase media, al seguir progresando como un solo bloque, mejoraría día a día su capacidad intelectual, hasta el extremo de que cada uno de sus componentes, gracias a los nuevos métodos educativos y de selección, sobrepase en talento a cualquiera de los genios que le dio el impulso inicial (p. 133)

En relación a los sistemas culturales: local y global/moderno y tradicional, los conflictos arcaicos por el territorio y la propiedad privada están completamente superados. Cronn es un planeta completamente globalizado, donde todo está interconectado, las

personas se pueden mover libremente por cualquier lugar sin preocuparse por idioma, vestimenta, estadía o alimentación:

Ernn es hospitalaria con sus huéspedes. Jamás se ha sabido que haya rehusado dar hospedaje a un forastero –y añade, con legítimo orgullo–: Nuestros edificios siempre se mantienen con sus departamentos bien surtidos de provisiones y ropas. ¡La cúspide en materia de urbanización! Porque, ¿cuál es el primer deber de una ciudad? Mantenerse limpia y atractiva, de manera que sus moradores viven a gusto sin el problema habitacional, que es deprimente. ¡Hasta los cronios son felices cuando las ciudades obedecen la leyes de la urbanización! Hemos obtenido el ideas de muchos soñadores: que nuestras ciudades se pongan al servicio incondicional de la colectividad (pp. 85-86).

No obstante, este planeta globalizado y moderno, habitado por individuos que poseen un vasto conocimiento del mundo, está controlado por seres incomprensibles, cuya misteriosa y despótica forma de actuar revela un único y fatal destino, no solo para los cronios, sino también para el universo en su totalidad: la dominación. En efecto, sin importar el planeta, sus sistemas y conocimientos, la dominación es la única forma primordial, arquetípica que configura todo el cosmos sin excepción, utiliza distintos disfraces o diseños –socialismo, capitalismo o comunismo–, pero que sigue siendo invariable en su estructura, esto es, se ejerce a partir de un modelo de subordinaciones infinitas en las cordenas de tiempo y espacio. Entonces, en este planeta u otro, en una sociedad distinta, parecida a la actual o en una más avanzada se sigue el mismo diseño, así lo manifiesta L al protagonista: “Siempre estamos esclavizados a algo o a alguien. El hombre nació para ser sojuzgado. La curiosidad es su peor maldición. Algún día lo comprenderá” (p. 67)

Esta estructura es una manifestación de lo popular y tradicional que se representa a través de la figura clásica de un dictador, que en este caso corresponde a los Altísimos,

quienes ejercen sobre los cronios su poder y dominio, de la foma más cruel y despiadada posible. Más aún, en el nombre utilizado para hacer referencia a estos seres, se encuentra toda la tradición cristiana que nos recuerda a “Jehová Dios Altísimo, creador de los cielos y de la tierra” (Génesis 14: 22).

Otra demostración de lo tradicional y local se manifiesta a través del protagonista del relato, Hernán Varela, quien tiene una concepción de lo femenino que se enmarca dentro del secular discurso patriarcal, el cual postula expresamente que el lugar de las mujeres en la sociedad está en el hogar, cumpliendo su rol de madre y esposa⁴⁵:

- ¿No te agradaría criar niños, por ejemplo?
- No –su tono se endurece instantáneamente.
- Por lo visto, las cronias tienen poco desarrollado el instinto maternal (pp. 124-125).

Pero el comportamiento de Varela con A va más allá de una creencia respecto de los roles que debe cumplir la mujer. El protagonista, en más de una ocasión, propone a A entablar una relación amorosa, se le acerca e intenta besarla, a pesar de que A se niega a cualquier tipo vínculo romántico con él, puesto que está prohibido en Cronn. Este rechazo detona una conducta celosa, agresiva y controladora⁴⁶ por parte de Varela, que se ve reflejada en la siguiente cita:

⁴⁵ Gabriel Salazar y Julio Pinto en *Historia Contemporánea de Chile. Volumen IV. Hombres y feminidad*, señalan que, a comienzos del siglo XX en nuestro país, el “concepto religioso de ‘familia’ imponía a la mujer un deber casi sagrado: debía ser fiel al “contrato” que había acordado con un hombre (“mientras dure la vida”) de “cumplir sus deberes de esposa, madre y ama de casa.” Eso implicaba, en el fondo, pactar con Dios un contrato aún más trascendente, casi teológico, que se refería a la reproducción de vida” (2002, p. 78).

⁴⁶ De acuerdo a la Real Academia Española, el machismo es una “actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres”.

El Programa de Patrimonio y Género, perteneciente al Servicio Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, define el machismo como un “conjunto de

- Por desgracia, no puedo quedarme mucho tiempo contigo. Tengo una labor que cumplir. Pero te indicaré los medios para que estés en condiciones de vivir sin gran peligro.
- No te preocupes. Olvídate. Anda a juntarte con tu amigo.
- [...]
- Estás molesto conmigo, ¿no? Poco en común tienen los hombres con los cronios. Ustedes son unos niños: impetuosos e irresponsables. Primero debes conocernos.
- [...]
- ¿Sólo volviste para ayudarme?
- Asiente
- Me gustas, ya te lo dije. Pero los cronios pensamos y sentimos de otra manera.
- ¿Cómo hacen el amor? ¿Por telepatía?
- Ríe.
- No nos entregamos tanto, simplemente. Olvídate de eso. No es el momento más oportuno, ¿verdad? Cualquier cosa que sucediera entre los dos podría atarte a mí y eso sería fatal.
- Se para. Me aproximo. Ella me mira sin bajar los ojos.
- Debemos evitarlos sentimentalismos. No debí volver en tu busca, dado tu especial modo de ser. Pero no podía dejarte así. ¿Ves? De algo te ha servido conocerme. No me pidas más.
- Su rostro bello, triste. La atraigo hacia mí, pero ella se separa con suavidad.
- ¿Qué temes? ¿Es peligroso que te vean conmigo?
- No. Nadie podría acusarme de complicidad. Esta ciudad es muy grande, y el anillo también, y Cronn aún más. Son mínimas las probabilidades de que pudiesen sospechar algo de mí. Excepto si me quedase contigo un tiempo largo. Pero debemos evitar que nuestras relaciones sobrepasen ciertos límites. Por tu seguridad.
- No te preocupes por eso.
- Eres un niño. Vamos. Tengo que hacer una visita más. Pero antes te voy a dejar instalado.
- ¿Qué vas hacer después?
- Tengo un compromiso.
- ¿Con tu amigo, el de la terraza?
- Podría ser (pp. 92-93).

actitudes y comportamientos sexistas que tienen por objeto establecer o mantener el predominio del hombre sobre la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado. Mediante los comportamientos machistas, la mujer es discriminada, tanto de forma individual como colectiva, al ser relegada en la estructura social. El machismo puede darse por hombres y mujeres, ya que tiene un fuerte componente cultural y de educación, muy arraigado socialmente e incluso bien visto en diferentes culturas y épocas”.

El comportamiento de Varela refleja el tradicional carácter patriarcal de nuestra sociedad, que se basa en el dominio y subordinación sexual (cf. Millet, 1975, p. 70). En efecto, la sociedad patriarcal construye lo masculino, en lo referente a la sexualidad, a través del concepto "viril", cuyo significado se conforma por dos variables: el papel sexual activo y la fuerza física, es decir, por la búsqueda de dominar e imponerse sobre otro (cf. Álvarez, 2003, p. 101).

Así, en una primera instancia *Los altísimos* se presenta como un clásico relato de ciencia ficción, que utiliza una serie de elementos y saberes técnicos que dan cuenta de un mundo moderno y globalizado, que ha superado todas las carencias y vicios que se propagan por la tierra, que ha logrado la convivencia armónica de todos sus habitantes. Sin embargo, tras esa fachada de perfección se encuentra una realidad completamente diferente, que da cuenta de una barbarie sin precedentes, ejecutada por seres que rompen toda lógica conocida y que se encuentran en el más absoluto misterio y oscuridad:

¡Cómo se las arreglaron para liquidar nuestra raza luego de nuestro último intento por independizarnos hace cien siglos! Las nuevas generaciones surgidas de las Nodrizas padecían de una alergia por los cronnios existentes. Se entabló una guerra sin cuartel, y los nuevos cronnios asesinaron hasta el último de los antiguos. Una guerra civil, pero no por nobles causas, sino para liquidar a entes dañinos. Acto seguido, y a medida que los primitivos cronnios morían, se les iba a depositar en la Cáscara, la cual quedó cubierta por un par de años de millones de muertos. Por instrucción de los Altísimos. De allí desaparecieron. Se supone que la corteza, con sus propiedades antigravitacionales, los expulsó al espacio. Treinta mil millones de cadáveres lanzados al vacío. Una verdadera galaxia. Jamás se volvió a saber nada de ellos (p. 232).

Por último, el *novum* del relato, los Altísimos, le da un matíz diferenciador a la ciencia ficción de Hugo Correa, desde su nombre y rasgos, asociado a un imaginario religioso cristiano, hasta su forma de actuar, que configura un imaginario político dictatorial, va moldeando un tipo de ciencia ficción que se escapa de la forma clásica. Si bien, la novela desterritorializa los rasgos más importantes de la ciencia ficción estadounidense y europea, la reterritorialización posibilita el advenimiento de una ciencia ficción latinoamericana, como se verá en los siguientes relatos.

El que merodea en la lluvia

El despliegue del relato científico como manifestación de lo culto se verá fuertemente reducido en virtud del relato popular a partir de la novela *El que merodea en la lluvia*. En ella, el autor privilegia los saberes y las historias populares, principalmente campesinas, asociados al discurso religioso de lo demoniaco:

Una tarde se hallaba Diego en su horno, donde acostumbraba guardar vino —había llovido todo el día; el suelo estaba barroso y hacía mucho frío, por lo cual se empinó la botella de un solo trago—, cuando oyó a sus espaldas un ruido de pasos apagados. Se dio vuelta y descubrió, semiculta tras un boldo, una figura oscura, de contornos indefinibles, que le acechaba. Sin perder la calma —según contó más tarde—, hizo la señal de la cruz, y seguro de tener que vérselas con el propio Lucifer, lo cubrió de insultos. No contento con eso —viendo por otra parte que el silencioso espía no se amilanaba ante la retahíla de denuestos—, avanzó decidido esgrimiendo con firme brazo su hacha. Antes de llegar al árbol, el otro retrocedió. Envalentonado, Diego se lanzó en su persecución, invocando la ayuda de Dios y de la Virgen Santísima (p. 26).

En la cita anterior se muestran costumbres campesina en relación a la figura demoniaca, por ejemplo, el enfrentamiento con insultos, la señal de la cruz y el Ave María.

En *Mitos de Chile* de Sonia Montecino, se señala que para contrarrestar o hacer desaparecer al diablo las personas utilizaban rezos o conjuros como las doce palabras redobladas, frases como “Ave María Purísima” y cruces (cf. 2015, p. 241). Así entonces, lo culto, moderno y global queda relegado en función de lo popular, tradicional y local, pues se privilegia mostrar las costumbres de la sociedad campesina chilena, quien vive en virtud de sus creencias y a la que los cambios de esta nueva época no logran permear: “no respondió a las invocaciones y sahumeros contra él esgrimidos desde tiempos inmemoriales. Nada consiguieron las oraciones, las mandas, las misas” (p.33).

Parte de la misma triada tradicional y local es la visión patriarcal que tiene Salvador de Celinda. Este personaje de clase media –“podía felicitarse de haberla conocido a través de un vulgar abordaje callejero, y que estuviese dispuesta a aceptarlo sin preocuparse de su condición de simple empleado bancario” (p.19)– se siente profundamente atraído por una joven de clase alta llamada Celinda: “vivía en una casa elegante, en el barrio alto, que rebelaba la posición social y económica de su familia” (p. 18-19). Sin embargo, la diferencia de clases, la forma espontánea de desenvolverse de la joven, las ideas machistas del protagonista y el hecho de que nunca se concretara una relación sentimental, terminan generando en Salvador un sentimiento de rabia e impotencia en contra de Celinda y de todas las mujeres de su clase social:

¡Qué hipócritas son las mujeres! ¿Quién pensaría verla así, vestida a la última moda, con sus cansados modales de mujer bien educada, que anoche, desvestida a la usanza antigua, era una vulgar mujerzuela, que se revolcaba con ese otro? ¿O también harán esas cosas con finura, con refinamiento, como corresponde a su alcurnia? ¡Yegua asquerosa! Cómo me gustaría escupirle todo cuanto sé en su cara. Hacerla ponerse pálida, enrojecer de vergüenza (p.72).

Pero Felipe y Celinda anoche...No. Los dos tienen que estar de acuerdo. Es perder el tiempo hacer más averiguaciones del pasado de Celinda. Es una puta. Inútil engañarse. Todo lo ha hecho a conciencia, por su propio gusto. Dmitri, Felipe, quizá cuantos otros. Pero debe ser glorioso acostarse con ella. Debe tener un cuerpo blanco, fino, lleno. Un cuerpo entrenado por la técnica eslava. ¡Qué hipócrita! ¿Qué cara me habrá visto? Me las pagará. Hará lo que yo quiera (pp. 97-98).

El sentimiento de inferioridad ante la mujer de clase alta que permanentemente lo ignora y humilla hace crecer su rabia contra ella, pues daña las bases de su estructura masculina, es decir, lo denigra en su rol de proveedor (económico) y en su virilidad (rol sexual): “así que piensa que me ha hecho un gran favor con su amistad. No oculta su desprecio por mi situación económica y social. Se siente protectora. ¡Seguramente que voy a necesitar personas así! Que están dispuestas a humillarlo a uno a la primera. Que si uno no les da el gusto en sus menores caprichos, le enrostran su desagrado” (p. 120).

La impotencia y desesperación que le provoca el rechazo de Celinda, es parte estructural del relato, pues genera que el protagonista vaya interiorizándose acerca del Merodeador, cuya figura se rebirte de importancia solo en la medida en la que involucra a Celinda: “No la amo. Pero tampoco sus otros amantes la amaron. En un a sola cosa me distingo de ellos: no me preocupa la captura del Merodeador para obtener fortuna u honores. Sólo me preocupa Celinda” (p. 189). Sin embargo, su frustración por no poseer a la mujer lo lleva al extremo de querer forzarla:

Trató de besarla. Retiró ella el rostro y le puso una mano en el pecho para detenerlo.

— ¿Sí? ¿Qué clase de recompensa? — Celinda se había recuperado de la sorpresa.

— Tú: ¡estoy loco por ti!

— Loco estás, sin duda —contestó ella, friamente. Y como él insistiera en abrazarla, lo empujó con cierta violencia. Trastabilló Salvador. Tragó saliva, al mismo tiempo que un frío intenso se le localizaba en la columna vertebral y en la nuca—. ¿Qué te has imaginado?

— Pero ¿qué te importa? —tartamudeó estúpidamente, sintiéndose invadido por un mortal desencanto, que le hizo perder el control de sus ideas y, también de la voz.

— ¿Qué me importa uno más? Nada, si quieres saberlo. Pero no tú, ¿entiendes? No me gustas como hombre porque todavía no lo eres, ¿ves? La voz de Celinda, dura y queda, lo fustigaba con saña.

— Quizá el mismo Pedro, con todo lo rudo que era, me gustó. Lamento defraudarte, Salvador. Eres vivo, pero un poco tonto. A las mujeres como yo le cargan los aprovechadores, aunque casi siempre somos sus víctimas.

— ¡Quisiste matarme! — rugió Salvador, trastornado de rabia, sin preocuparse de que lo pudieran oír—. Me echaste a Delia para que me engatusara y me fuera a su dormitorio, donde me esperaba para atacarme. ¡Eres una...!

No concluyó la frase, atragantado por la cólera.

— Grita cuanto quieras. Cuéntale a todo el mundo lo que sabes. Respecto a lo ocurrido entre tú y Deliano me concierne. Me parece poco caballeroso de tu parte que te expreses así de mi amiga. Si ha tenido una debilidad por ti la compadezco. ¡No sabía con qué laya de hombre se metía!

— ¡Mentirosa, Ronaldo me lo contó todo! Ustedes estaban decididas a ir a El Guindo...

— Bueno: sigue hablando solo si deseas. Como has visto, Delia se quedó aquí. Yo tenía que devolver el transmisor. Si tenías una cita con ella perdiste una buena oportunidad de hacerte hombre. Y no olvides una cosa: cuídate de la maldición del Merodeador. A todos los que han tenido alguna relación con él, que lo han escuchado únicamente, le ha ido mal. Hay vario muertos, ¿no? Yo misma, en cierto sentido, lo estoy. Buenas noches, hijo (pp. 161-162).

En efecto, las palabras de Celinda a Salvador rebelan la imagen de hombre que se cultiva en la sociedad chilena de mediados del siglo XX, esto es, un constructo en el cual ser hombre debe demostrarse, como lo expresa claramente Celinda: “no me gustas como hombre porque todavía no lo eres, ¿ves?” (p.161). Así entendido, lo masculino, se configurará como todo aquello que no es ni femenino ni homosexual ni un bebé, adquiriéndose a través

de diferentes ritos o pruebas que den cuenta de la virilidad del hombre, lo que conlleva a que lo masculino entienda la sexualidad como instintiva, incontrolable y agresiva, por lo general representada en hechos y número. Si bien, la construcción de lo masculino varía según sociedad y la época, en la sociedad chilena desde sus inicios la configuración de lo masculino se simenta en la violencia y la autoridad ejercida por diferentes hombres, dependiendo de su posición social, educación y riquezas (cf. Badinter, pp. 49-54).

Salvador es un hombre que no ha podido mostrar su masculinidad frente a Celinda, sin una posición social que lo ampare, sin educación que le brinde herramientas y sin dinero para sustentar a una mujer de clase alta, el protagonista queda expuesto a la humillación de la mujer, quien lo detiene y lo enfrenta sin temor a represalias:

(¿Y si la tomo por asalto?)

La ocurrencia le hizo contener la respiración. Debían ser las cinco de la madrugada. (Simplemente voy a su dormitorio y me meto en su cama. Que proteste, que patalee. ¡A ver si se atreve a gritar! No lo hará. Además está debilitada con las últimas penurias. Tengo que actuar con decisión únicamente. Cogerla con fuerza, aplastarla con mi cuerpo, y bajarle la camisa de dormir. Sus pechos quedarán a mi disposición. Y ahí se entregará. Apenas una pequeña resistencia, en silencio, para que no la oigan los vecinos.)

[...]

(Las mujeres como Celinda quieren eso de los hombres. Que se las pesquen a la fuerza. Es la oportunidad precisa. Jamás se me volverá a presentar otra igual. Y tengo otros recursos para reducirla, en caso de que me oponga mucha resistencia. Le diré que conozco el secreto del Merodeador. Terminará por desarmarla. ¡Será el golpe de gracia!)

[...]

Celinda, serena, a medias enderezada, un codo apoyado en la almohada en tanto el otro brazo. después de encender la luz. volvía a su sitio, lo miró sin pestañear. Sus pechos, visibles en el amplio escote, esbozados plenamente bajo la diáfana camisa, uno de cuyos tirantes resbalaba por el brazo desnudo. — Retírate. Salvador. Lárgate de aquí de inmediato. No trates de aproximarte. Harías el ridículo. Sola, sin gritar, sin pedir auxilio, soy capaz de repelerte y darte una lección. ¡Sal de aquí.

Subió la voz al conminarlo. Su rostro bello, pálido, con profundas ojeras causadas por el insomnio, brillantes los ojos mientras el pelo, sobre la frente,

se agitaba en inquietos mechones. tenía una expresión impávida, donde se traslucía una furia contenida.

— Este... —balbuceó él, a punto de desmayarse por el sorpresivo desenlace, viéndose a sí mismo en una ridícula facha. con pijama y zapatillas de levantarse—. Venía a decirte...

— Nada quiero saber de ti. Todo lo que me digas ya lo sé. No me interesas. Vete, que voy a perder la paciencia.

Retrocedió él, presa de abyecto terror. Su torso blanco, casi desnudo —el tirante siguió resbalando hasta descubrir el oscuro remate de un seno. que se elevaba rítmico bajo una violenta respiración—, fue lo último que divisó. Nunca supo cómo llegó a su lecho (170- 174).

La decisión de forzar sexualmente a Celinda es el punto cúlmine de la desesperación de Salvador por mostrar su virilidad ante la joven, sin embargo fracasa en su decisión, pues su “espíritu desconfiado y medroso” (p. 16), lo hacen retroceder ante la firme y decidida negativa de Celinda. Cabe señalar, que Salvador en ningún caso se cuestiona o replantea sus acciones, ni mucho menos sus ideas en relación a las mujeres, sino al contrario, naturaliza su comportamiento y culpa a Celinda de no querer estar con él: “Qué más da, después de todo. Las mujeres son idiotas. Quieren que todos los hombres las crean vírgenes. ¡La suerte de Felipe! Se la gozó a su regalado gusto. Se hartó de ella. ¿Qué solvencia moral tiene esa tonta para rechazarme?” (p. 176). Ninguna, pues Celinda vive su sexualidad libremente, no se deja intimidar ni le interesan los prejuicios sociales. Decide con quién estar y con quién no. Esa capacidad de elegir su destino, es la lucha en contra del tradicional patriarcado.

En cuanto a la tríada conformada por lo culto, moderno y global, se presenta en la novela a través de dos componentes: el relato científico y la mirada del personaje Dmitri Stepanov. El primero, se muestra mediante una exigua explicación que se da del Merodeador: “polvo meteórico” (p. 125) extraído de la luna, que al contacto con el agua cobra vida. Cabe señalar que dicho planteamiento es insuficiente para quitarle el halo de misterio y terror a

este ser. El segundo componente, Dmitri Stepanov, representa la mirada del europeo culto, racional y conectado con los acontecimientos del mundo, que se enfrenta a la ingenuidad e irracionalidad de un pueblo que vive enfrascado en sus costumbres, en sus formas de vida primitivas, incapaces de comprender o interesarse por aquellos conocimientos ‘superiores’, de los que se encargan los países desarrollados. En las citas posteriores, el juicio que hace Dmitri del leñador Pedro deja ver la idea que tiene de los países latinoamericanos y sus habitantes:

Pero Dmitri supo algo más, algo no averiguado por los otros: su fuente de información única y exclusiva, se comprometió a mantener el secreto. Pedro, el joven leñador, vio de cerca los destrozados restos del Luna VII, y tuvo suficiente inteligencia –quizá instinto– para tergiverzar la verdad ante los rusos, con la esperanza de obtener alguna ventaja. Un muchacho práctico y despierto. Todo cuanto leyera le había proporcionado una increíble cultura; al revés de sus coterráneos, los cuales aún vivían saturados de supersticiones – incluso la caída del Luna VII la atribuyeron a un acto satánico–, comprendió que su testimonio daría utilidades si sabía hacer uso de él (p. 126).

Se contagió Dmitri con la seguridad de Pedro. Algo irracional, por cierto; ninguno de sus compatriotas habría dado crédito a la versión, menos al tener en cuenta el origen del leñador, nacido y criado en una región abundante en leyendas y consejas. Como si esto fuera poco, con escasísima cultura: Pedro apenas sabía leer. Pero la elocuencia del muchacho y su cautela en participarle exclusivamente a él su hallazgo con el propósito de obtener ventaja material, fueron decisivas para Dmitri. Lo práctico que fluía de esa decisión tornaba improbable una fantasía elaborada por el campesino. Y estaban el frío y el olor a cieno, cosas ambas demasiado sutiles y fuera de lo común como para atribuirlo a una vulgar añagaza (p. 131).

Como se muestra en la cita anterior, la mirada del hombre europeo menoscaba los saberes de los pueblos latinoamericanos, considerándolos irracionales, infundados y fantásticos, pues provienen de personas incultas y poco pragmáticas que no presentan mayor

interés por los asuntos verdaderamente importantes: “hoy se escriben las más brillantes páginas de la historia humana; se realizan hazañas y descubrimientos que hace un siglo nadie habría concebido posibles de llevar a cabo, excepto algunos soñadores [...] ustedes, por diversas razones económica y sociales [...], carecen de la sensibilidad suficiente, por así decirlo, para vibrar con esta época” (p.134).

No obstante, el movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización del enfrentamiento de las dos superpotencias por la supremacía espacial, en el contexto de la Guerra Fría, unido a las tradiciones locales y populares, perfilan lo que podría denominarse ciencia ficción criolla. En efecto, la ciencia ficción criolla se configura por la convivencia de lo popular, tradicional y local, junto a lo culto, moderno y global. Dicha convivencia afecta el *novum*, que se mueve de un ser misterioso y aterrador a un extraterrestre que busca dominar la tierra.

Los títeres

En los cuatro relatos que componen *Los títeres*, lo culto, moderno y global se vuelve a retomar a partir de las explicaciones científicas, pero no con el mismo rigor que en la primera novela. Se explica a grandes rasgos cómo es el funcionamiento de los socios y los cambios que se van incorporando en el títere sin entrar en detalles técnicos:

Demetrio, ya perito en la conducción de su doble, se colocó el casco introyector. Por un instante sus ojos parpadearon en las tinieblas. Pero una vez abierto el interruptor ocular, recuperó la vista: la sala de estar se presentaba tal como si la estuviese observando desde otro ángulo. ¿Qué ocurriría? Sencillamente empezaba a ver por los ojos del títere. Alter Ego, parado en el centro de la habitación, vuelto hacia la entrada, pestañeaba con naturalidad: los instrumentos movían sus párpados sintéticos cada vez que

Demetrio lo hacía. El hombre presionó una tecla, y el sosia dio media vuelta: pudo verse a sí mismo en el sillón, cubierta la cabeza con la escafandra, los controles sobre las rodillas. Una vez abierto el canal auditivo, no le cupo duda que se había trasladado al centro de la pieza: escuchaba los ruidos de la ciudad y los producidos por los cambios de postura en el asiento. Y el olfato. Cómo respirar a través de un Alter Ego. Los odorófonos transmitían las sensaciones del aire aspirado desde otro lugar. Probó la voz de su duplicado: en cuanto Alter Ego abrió la boca, Demetrio se escuchó a sí mismo hablándose desde el medio del cuarto (pp. 13-14).

Se quitó el casco de su sosia, y se puso el de Roberto, luego de reemplazar la caja de mandos de su propio doble por la del títere aquel. El artefacto respondía con facilidad al control remoto; accionaba con ligereza y soltura, demostrando la óptima calidad de su construcción.

Manteniendo siempre a mano la escafandra y los controles de su auténtico alter ego, abandonó su departamento poseído de la secreta euforia de saberse cometiendo un acto prohibido, pero sin correr un gran peligro de quedar al descubierto. Tomó el ascensor —afortunadamente vacío a esas horas— y pronto caminaba por el parque, situado al frente de su vivienda. Se internó por los caminos de grava, bajo los corpulentos páltanos orientales y cipreses, entre los jardines floridos, que impregnaban la tarde soleada con una fragancia penetrante. El sistema electrónico le transmitía con fidelidad los efluvios del aire primaveral (aunque respiraba dentro de un casco hermético, encerrado en su departamento) (p. 18).

Sin embargo, las explicaciones sociológicas y psicológicas en torno a los cambios en la sociedad y las relaciones e interacciones humanas tienen un tratamiento más detallado. Precisamente, al colocar el foco del relato en los cambios sociales y humanos se muestra una renovada y moderna sociedad, que se rige por códigos totalmente nuevos, pues el títere: “acarreó la revisión y el remozamiento de todas las adquisiciones sociológicas y artísticas de la humanidad. Los títeres convirtieron el viejo planeta Tierra en un mundo inexplorado, sobre el cual es indispensable caminar cauteloso, como los exploradores arcaicos en tierras vírgenes” (p. 93). Precisamente, esta nueva forma de relacionarse junto al equilibrio económico alcanzado por la sociedad, dejarón atrás los tradicionales problemas que

presentaban las sociedades antes de la existencia del sosia mecánico: ¡Qué problemas se obviaron con esos muñecos! Su aparición llenó necesidades humanas que parecían irremediables. Porque es una condición del hombre vivir de apariencias. Los sosias vinieron a llenar las insuficiencias del actor natural que habita en cada individuo. Porque el ser humano común no siempre es capaz de actuar con dignidad” (pp. 71-72).

Nadie escapaba a esta nueva era, la del títere, que “llevaba docientos años en el mundo” (p. 93) y a pesar de una minoría disidente a la que no le gustaba el uso del sosia — “solamente una minoría insignificante, y esto durante la primera mitad de su vida, permanecían si alter ego. Todos a la larga terminaban compándose uno” (p.114)—, el títere se masificó rápidamente, extendiéndose por toda la tierra,

No obstante, otros conflictos se suscitaron con la incorporación del títere (desdoblamiento de la personalidad, colapso de la familia, suplantaciones y prolongaciones de vida de personas muertas) y, a pesar de la globalizada y moderna sociedad construida, tanto en el aspecto económico, social e individual, tecnológico y científico —“el hombre, al cabo de siglos de experiencia y de haber atravesado por cuánto régimen político y económico es dable imaginar, llega a un sistema que en apariencia, llena las aspiraciones de todos, con la expectativa de dar por terminadas esas eternas luchas” (p. 88)—, un componente arcaico y tradicional en la historia de la humanidad sobrevive a los cambios: la figura del dictador.

En efecto, a tono con esta nueva era, el dictador aparece en el último cuento de *Los títeres* vestido de humanoide, con el mismo propósito, dominar a la humanidad y someterla a sus oscuros designios. Como una de las manifestación de lo tradicional y popular más arraigadas en la humanidad, las dictaduras sobreviven y se adaptan a los cambios culturales:

El colapso de la familia, por otra parte, que multiplicó los casos de la gente solitaria (los hijos naturales o legítimos pasan a depender de las cooperativas estatales, quienes los criaban y educaban), permitió fraguar suplantaciones o prolongar en forma indefinida la supervivencia de gente largamente muerta. Este fue el descubrimiento hecho por el futuro ministro de Justicia que les permitió a él y a un grupo de colaboradores asentarse en el poder por un periodo cuyo término aún se perfila lejano. Algunos países lograron prevenir en su oportunidad semejantes tretas, pero la mayoría aún vivía la infancia del títere: corrían el mismo riesgo.

El ministro de Justicia puso en práctica su plan en cuanto hubo conocido los resultados de una elección presidencial. La misma noche del triunfo, el vencedor del bando contrario al gobierno en funciones fue raptado sin que ninguno de sus partidarios se enterase. Pero al día siguiente acudió a las mismas emisoras oficiales —su sosia, por cierto—, y envió un saludo a la nación. Porque tanto el original del candidato electo como varios de sus colaboradores inmediatos se hallaban encerrados en las más aisladas mazmorras de la penitenciaría política del Estado. En una semana la superchería quedó perfeccionada: alrededor de cien personas fueron suplantadas en el más absoluto secreto. Como entre los secuestrados figuraban los líderes del movimiento de posición, este siguió desplegando normalmente sus actividades, sin que ninguno de sus miembros sospechase algo. Ante la opinión pública, un nuevo régimen político regía los destinos del país, pero aquella ignoraba el hecho insólito de que dos partidos políticos diferentes estuviesen dirigidos por un mismo grupo (pp. 95-96).

Ya no son las guerras civiles, ni los golpes militares los que dan origen a las dictaduras, pero el resultado es el mismo: un grupo se arroga el derechos de gobernar indeterminadamente, sin atender los designios de los pueblos y utilizando métodos de opresión para eliminar la disidencia, con el único fin de saciar “las ansias de poder, siempre latentes en un alto porcentaje de la humanidad” (p. 89). Así es como se perpetúa, a pesar de los esfuerzos de la humanidad por cambiar y mejorar, el tradicional y popular esquema de dominación y represión.

No obstante, en *Los títeres*, se aprecia una suprecia de los elementos de modernos y globales, relegando lo tradicional y local solo al plano político. Ahora bien, el discurso

predominante no es tecnológico, sino más bien psicológico, es decir, se ahonda en la configuración mental del ser humano y sus cambios producto de la incorporación de un elemento nuevo: el títere. La evolución de este elemento —que va más allá de una mera máquina que imita a un ser humano—, a un posible humanoide, si bien no presenta ninguna explicación lógica, es uno de los temas clásico de la ciencia ficción de los años 50. Según plantea Steimberg (2016) la duda ontológica no es privativa del género fantástico, puede aparecer en cualquier mundo ficcional construido de manera coherente con el paradigma científico y la racionalidad (p. 115). De esta reflexión surge la propuesta de la ciencia ficción ontológica como un subgénero de la ciencia ficción (cf. 128). Estos relatos presentan un elemento que transgrede las leyes, pero no las de nuestro mundo, sino las de “otro” mundo, alejado en el tiempo y/o el espacio del nuestro. Este tipo de relatos comienza a masificarse a mitad del siglo XX, cuando la tecnología y la ciencia encuentran la forma de replicar y extender nuestras vidas. Desde ese momento, la duda sobre la existencia humana vuelve al centro de la reflexión literaria: ¿estoy vivo o muerto? (cf. pp. 128-130).

El nido de las Furias

Por último, en *El nido de la furias*, los aspectos considerados tradicionales, populares y locales son el eje central de la narración. Las creencias locales, los ritos y saberes de los pueblos indígenas toman el protagonismo en este relato, pues envuelven al personaje principal del relato, el dictador de Los Andes, Raimundo Ruiz y Pastene:

Varias versiones se daban sobre el origen del niño. La más difundida entre los indígenas de la región atribuía su paternidad a ciertas fuerzas maléficas albergadas en las proximidades de la Plaza del Buitre, quienes lo habrían

engendrado en una joven india de una tribu vecina a esos lugares. Avalaban esta versión las periódicas visitas que hasta la fecha efectuaba el Supremo a un sitio oculto, emplazado cerca de la Plaza. Los tenebrosos contornos que rodeaban al Supremo no tardaron en dar pábulo a una leyenda: acudía allí para entrevistarse con sus infernales progenitores, quienes lo ayudaban a sostenerse en el poder. Los nativos conocían ese misterioso lugar con el nombre de Morada del Espíritu de la Montaña (pp. 20-21).

En cambio los saberes considerados cultos son relegados completamente. Las explicaciones científicas y técnicas provenientes del conocimiento europeo o norteamericano, no solo son escasas en la obra, sino que también infravaloradas y no consideradas válidas por la población: “es que usted nació en un país muy civilizado, que cree tener respuesta para todo. Por eso se inquieta. Nosotros en cambio tenemos conciencia de que existen grandes misterios aún no resueltos por el hombre. Y los aceptamos. ¿Qué otra cosa podríamos hacer?” (p. 219). En efecto, la explicación más cercana al discurso científico en el relato, es aquella que vincula la construcción de las ruinas a seres de otro planeta. Dicha explicación la realiza Eliecer Rodríguez, quien postula que ambos lugares eran un gran refugio construidos y utilizados por seres extraterrestres:

Pero. ¿y si la Plaza constituía el techo de un inmenso refugio en lugar de ser una inocente pista? Dicho escondite debía medir por lo menos unos trescientos metros de ancho por unos cien o doscientos de altura.

— ¡Es una idea fabulosa! — La exclamación de Valerio surgió espontánea. Clarisa no le quitaba los ojos—. Pero. ¿para que construir un refugio sin un acceso? ¿O usted piensa que ese refugio es accesible a través de las Grutas Negras?

— Es difícil. Los rusos y norteamericanos lo habrían encontrado. Pero si ese cauce sirvió de drenaje para las lavas del Mirador del Indio, tal vez exista una comunicación entre el extremo norte de la pista y el fondo del cráter.

[...]

— Claro que esto hace doblemente fantástico el asunto. Porque se partiría de la base de que fue construida por seres de otros mundos. ¿Ha expuesto su recria a otras personas? (pp. 80-81).

No obstante, la teoría de Eliecer Rodríguez es menos creíble y aceptada por la población, que aquella que vincula a Raimundo y las ruinas con seres sobrenaturales y malignos: “simplemente que su explicación hace aún más fantástica la historia de la Plaza del Buitre” (p. 83); “Hay tantas ruinas en la región, y algunas tan inexplicables, que inventan cualquier explicación” (p. 20).

De igual manera ocurre con lo tradicional y moderno. La sociedad de Los Andes es absolutamente tradicional, e incluso se puede considerar arcaica, pues se siguen manteniendo ritos de los tiempos de la colonia, por ejemplo, la oración con los sirvientes: “Raimundo permanecía donde la india hasta la hora del rosario. Entonces todos —servidores y patrones— se reunían en el gran salón de la casa a participar en el rezo, cuya voz cantante la llevaba don Raimundo o su mujer. También Zulema seguía devotamente los cinco misterios, currucada en el rincón más apartado de la vasta habitación” (pp. 48-49); las desigualdades sociales y étnicas, pues existe una pseudo esclavitud de la población indígena y mestiza: “— ¡Me las arreglo muy bien con las indias! —le hizo un guiño alegre, y su rostro rejuveneció aún más—son sumisas, hacen lo que uno les pide, y nunca reclaman” (p.17) y un abuso sistematizado por parte del terrateniente: “—Apenas volvamos se lo contaré todo. ¡No te tengo miedo, mestizo hediondo! —Lo escupió en la cara—. ¡No me importa que hayas matado a ese ladrón! Pero se lo voy a contar todo a mi papá (p.48). Las escasez y una economía agraria, con poca inversión extranjera también son parte de esta arcaica sociedad: “la situación económica es lo más difícil en este país. Y desde que está el Supremo en el poder, ha ido de mal en peor” (p. 17).

A lo anterior se le debe sumar que la sociedad de los Andes (y latinoamericana) es abiertamente patriarcal, con constructo sobre lo masculino y femenino arraigados en lo más profundo de su identidad, absolutamente rígida y tradicional, esta sociedad presenta modelos arquetípicos de lo que considera masculino y femenino. En efecto, el paradigma de lo masculino lo representa el dictador Raimundo Ruiz y Pastene. Este hombre encarna el ideal de macho, es decir, limpio de cualquier atisbo femenino; exitoso, poderoso y admirado; autosuficiente e independiente; audaz, fuerte y violento, si es necesario (cf. Badinter, 1993, pp.160-161). Raimundo durante todo la narración va a encarnar el super macho, el que nunca va a llorar ni mostrar debilidad, resuelto a convertirse en hombre más fuerte de la nación.

—Yo quiero ser militar, papá —dijo entonces Raimundo—.

Creo que es necesario ser militar para meterse en política en Los Andes.

—¡Es una excelente idea! —exclamó el padre, sorprendido de nuevo por la ocurrencia de su hijo. La misma Raquel no pudo evitar una sonrisa ante el tono resuelto de Raimundo—. Me parece muy bien. Cuando termine el verano haremos las averiguaciones en la Escuela Militar. ¡Ya me habías dicho una vez que querías ser militar! Veo que no dices las cosas porque sí. Eso está muy bien. ¡Siempre hay que mantener una sola línea en la vida! Así podrás llegar donde quieras.

[...]

—¡Desmonten rápidos! —gritó el que hacia de jefe [...]

A excepción de Abelardo y Raimundo, todos obedecieron [...]

—¿No escuchaste la orden de Félix Pedraza, pichón? —aulló el jefe—.

¿Tengo que repetírtela? ¡Bájate del caballo para hacerte la corbata!

La «corbata» consiste en abrir la garganta y extraer por allí la lengua, que queda colgando. Pedraza avanzó sonriendo hacia el muchacho. Los compañeros de Raimundo, ya en tierra, integraban un grupo aterrorizado junto a los bandoleros. Algunos de éstos desenfundaron sus cuchillos. Los indios gemían de horror, porque adivinaban su destino: los desgollarían. Pero los salteadores aguardaban que su jefe diera la partida con el niño.

—¡Ya pichón, abajo! —rugió Pedraza, alargando una mano para coger a Raimundo—. Te haré la corbata y lo mismo le cobraré rescate a tu padre...

Raimundo levantó la pistola con un rápido movimiento. Disparó un solo tiro al rostro de Félix Pedraza, a menos de un metro de distancia. La cara ancha, sudorosa, desapareció en una explosión de sangre. El caballo del bandolero

corcoveó. Partió al galope por la selva. El jinete comenzó a caer como un pesado monigote. Una rama de mangle contribuyó a acelerar el proceso. Pedraza quedó inmóvil entre unas cañas. La pistola disparó tres veces más. El animal de Raimundo también se encabritó. Pero el muchacho supo controlarlo. Un proyectil atravesó la cabeza del segundo de Pedraza, antes que lograra disparar contra el niño. Y el otro alcanzó a Abelardo detrás de la oreja. Raimundo espoleó el caballo. Atravesó veloz entre los bandoleros, que gritaban y disparaban atolondrados. Un cuarto tiro voló la cabeza de otro bandido. Antonio, los indios y el otro mestizo aprovecharon el tumulto para escabullirse hacia la jungla.

[...]

— ¿Cómo se atrevió a disparar sobre Félix Pedraza, Raímundito? —preguntó José Luis, uno de los nativos—; ¡Y sacó la pistola más rápido que Pedraza!

— No le tenía miedo a ese bandido. ¡A ningún bandido! —replicó Raimundo, despectivo—. Sabía que si lo mataba los otros se asustarían.

—Pedraza siempre decía que nadie podría matarlo —comentó el otro mestizo—. Siempre lo decía: no ha nacido el que me mate a mí. Y su gente se lo creía.

— Pero murió —dijo Raimundo, compenetrado del prestigio que había ganado entre sus compañeros—. Y lo mismo ese traidor de Abelardo (pp. 89-92).

De la misma forma, más adelante eliminará todo aquel que interfiera en su gobierno, sin un ápice de arrepentimiento y con la misma seguridad que mostró a temprana edad. Su modo de operar implacable y certero, sumado a su misterioso origen, le dará fama de un hombre sobrenatural e invulnerable.

Otro rasgo inseparable de la masculinidad es la virilidad, de la que Raimundo hace alarde de muy temprana edad, cuando Zulema propicia su iniciación sexual. Este rito arcaico conlleva la violación de ambos jóvenes, pero es de crucial importancia en los sistemas patriarcales para que el joven transite de niño a hombre (cf. Álvarez, 2003, p.102):

Se sentía mareado con el humo, y la vista de la piel brillante de Tina, que no intentaba moverse presa de un secreto terror, le causó una honda conmoción. El miedo de la muchacha y su desnudez despertaron en él una fuerza profunda,

desquiciadora. Como en sueños. con la voz susurrante de Zulerna introduciéndose en su cerebro, se desvistió. Notó que una parte de su cuerpo adquiriría vida propia. y aunque en otras ocasiones su incipiente virilidad sólo había contribuido a desconcertarlo, ahora lo llenó de una gran euforia, que se tradujo en un temblor inusitado de todo su cuerpo. Zulema lo empujó sobre el cuerpo de la muchacha. cubierto de una fina transpiración. Tina intentó incorporarse y opuso resistencia. Pero Raimundo, poseído de un extraño vigor, no tardó en reducirla. Tina no gritaba: el miedo impedía que la voz surgiera de su garganta.

Zulema se preocupó de facilitar su primera incursión en ese nuevo mundo con sus manos ásperas. Y aunque en cualquiera otra ocasión habría rechazado las caricias de la vieja india, ahora se le antojaron naturales, necesarias incluso. La chica lanzó un prolongado gemido de dolor, y Zulema los cubrió con la ropa de cama, y se retiró de la pieza.

A las seis de la tarde comenzó a llover de nuevo. Zulema hizo vestirse a Tina, y la despachó, luego de hacerle varias advertencias en voz baja. También Raimundo abandonó el cuartucho, y Zulema le dijo en medio de la lluvia, que hacía borbollar el agua acumulada en el patio empedrado:

— Ya has conocido mujer, y mujer virgen. Ésa fue mi primera enseñanza: revelarte el amor.

— Cuando Nati lo sepa se va a enojar contigo.

— Tina no dirá nada. Me obedece a mi ahora. Y quedó contenta con tus caricias. De hoy en adelante será tuya. Tu virilidad es grande, como la que le gusta a las mujeres (pp. 51-52)

Por último, la incapacidad de relacionarse profundamente con otros, de expresar sentimientos de afecto, como el amor a los hijos y a sus padres, configuran rasgos esenciales de la masculinidad. El hombre solo que no siento apego por nada ni por nadie, que no necesita de otros en su vida, que sus relaciones con las personas se limitan a lo utilitario y conveniente, en definitiva, un hombre sin apegos ni lazos afectivos:

Sus últimos catorce años los dedicó a sus estudios militares, tanto en Los Andes como de perfeccionamiento en los Estados Unidos. Y no sólo por la ayuda de su padre, sino porque además siempre fue un cadete brillante. En ese lapso Raimundo se preparó a conciencia para lo que veía avecinarse con gran certidumbre: su ascensión al mando supremo de Los Andes. No lo pregonaba, por supuesto. Ni siquiera a su padre se lo decía. Y cuando éste le recordaba sus palabras en el comedor de Santa Trinidad, anunciando que estudiaría para

militar como un medio de llegar a la presidencia, Raimundo se limitaba a reírse, sin negar ni asentir. El papá nunca indagaba mucho, porque siempre vivía sumergido en negocios y otras actividades parecidas. Tampoco su muerte, como la de su mamá, lo alteró especialmente. Y no por el hecho de conocer su condición de hijo adoptivo; su falta de apego a las personas, fuesen hombres o mujeres, derivaba de su estructura biológica, sin duda, porque jamás lo afectaron esos sentimientos. Algún día Zulema tal vez resolviera aquella faceta de su personalidad, porque Raimundo, poco dado a la introspección, no se preocupaba de averiguarlo (p. 136).

Conviene subrayar que el machismo es una actitud evidenciada en todos los personajes de la narración, pero en esta en particular, no solo se reconoce, sino que también se valida: “—¡habla de las chilenas como si fueran el modelo de la mujer americana! —Valerio rió francamente—. Le aseguro que no sé todavía cuáles son mejores, si ustedes o ellas. Como en todo latino hay un machista, me quedo con las andinas. ¡Las chilenas son demasiado independientes!” (p. 104).

Efectivamente, si el paradigma de lo masculino lo representa Raimundo Ruiz y Pastene, lo femenino está representado por todas las mujeres andinas de clase alta, como Isabel Quiñones, esposa de Raimundo. Ella retrata el ideal de mujer según el patriarcado: sumisa, discreta, obediente y fiel, cuyo único objetivo es el matrimonio. Cabe señalar que en esta novela las mujeres ocupan un lugar secundario en la trama, con excepción de Clarisa, sobrina de Isabel, quien se escapa a la norma patriarcal, puesto que al quedar viuda y sin hijos, empezó a trabajar en el gobierno y se relacionó sentimentalmente con más de un hombre.

Se casó con Isabel Quiñones y Andrade, tanto por darle gusto a su padre, que siempre estuvo vinculado a la familia de su mujer, oriunda también de los alrededores de Aricocba, como porque la posición de los Quiñones, antiguos

terratinentes de Los Andes. convenía a su porvenir político. Isabel poseía un gran atractivo, condición vital para el futuro Supremo, porque otro tipo de lazos no lo motivaban. Isabel sabía ser discreta, y no trataba de penetrar su personalidad, cosa que habría sido decisiva para distanciarlos. Sus continuas aventuras con otras mujeres siempre transcurrieron discretamente, sin dejar huellas ni permitir siquiera que algún rumor llegara a oídos de Isabel. Y la verdad es que Isabel nunca se enteró de nada al parecer, aunque dada su prudencia innata, quizá se hizo la desentendida. Por otra parte las mujeres andinas, educadas dentro de un machismo secular, procedían siempre de la misma manera (pp. 136-137).

De esta manera, la primitiva y popular tradición patriarcal, arraigada con mayor fuerza en las costumbres de la población local, parece petrificada e impenetrable a los efectos de lo culto, moderno y global. Si bien se presentan casos de personajes modernos y cosmopolita, estos no tienen mayor influencia en quehacer de la sociedad de los Andes, resultan más bien pintorescos, raros e incomprensibles, como es el caso de Virginia y Douglas Unger, quienes representan todo lo opuesto a los convencionalismos de los Andes, partiendo por la mujer, quien tiene total libertad de ejercer su sexualidad con quien desee, sin remordimientos ni formalismos:

Estrechó a Virginia, y el contacto de su cuerpo firme le insufló una repentina vitalidad. Sus ojos se encontraron, a escasos centímetros. La mujer dirigió la vista al cadáver, al sexo que descansaba entre las piernas, anidado en una abundante pelambre oscura, y se apretó convulsivamente a Valerio. Sus bocas se unieron, acezantes. Las manos de Valerio bajaron la cremallera del pantalón de la mujer. La misma Virginia se encargó de hacerlo resbalar hacia abajo, y se echó de bruces sobre una roca baja, cuidando de tener a la vista el anónimo cadáver. Valerio procedió con toda libertad, acometido de una excitación demencial, mezcla de horror y deseo, de huir de allí y de morir unido a la mujer, que lanzaba verdaderos aullidos animales. El chubasco reventó furioso, empapando los cuerpos de los fortuitos amantes. El agua rebotaba sobre la triste figura de Koch. Llenó la cuenca de su ojo abierto, y rebasó luego por la mejilla. La pupila muerta parecía mirar a la pareja desde el fondo de una fuente. El viento rugía, y el agua arrancaba un ruido sordo, retumbante, de los

alrededores. Los cuerpos sobre la roca alcanzaron el paroxismo. Luego, la brusca inmovilidad. Virginia quedó doblada encima de la piedra, los ojos cerrados, jadeando. entreabiertos los perfectos labios. A horcajadas sobre ella Valerio recibía sobre su espalda el diluvio que su ropa ya no lograba absorber. El acceso a las Grutas Negras no estaba lejos, según señalara el comandante. Arrastró hacia allá a Virginia, que echó una última ojeada al cadáver antes que las rocas lo ocultasen. La densidad del chaparrón y las piedras obstruían la visibilidad. A duras penas Valerio consiguió descubrir una oquedad negra, larga, abierta a los pies de la ladera oriente del viejo glaciar. Virginia vaciló.

— ¿Vamos a meternos ahí?

— La entrada a las Grutas es así - explicó Valerio, recordando sus investigaciones-. Pero adentro es amplio.

[...]

— Metámonos más, así no nos molestara el ruido. La conformación del lugar agranda los ecos...

— ¿No habrá bichos venenosos aquí? —preguntó Virginia, trémula.

— La temperatura de la Plaza los aleja. Nada temas [...]

— ¡Qué maravilla! ¿Quién pudo hacer todo esto? —balbuceó.

[...]

— ¿Podríamos prender una fogata? —preguntó Virginia. Con el encendedor y algunas hojas de su libreta de apuntes, la seca madera no tardó en arder, despejando un tanto la oscuridad [...]

— ¿Sabías que el Supremo suele venir por estos lados, según dicen? —deslizó la pregunta con toda intención.

— ¿Sí? —Virginia no dio muestras de interesarse en exceso— Nunca me dijo nada.

— ¿Lo conoces?

— Lo conocí cuando recién llegué a Los Andes. Desde entonces nos hemos visto varias veces, — y añadió con naturalidad—: ¡Hace el amor como ninguno!

— ¿Y te dejó venir para acá. cuando habría sido mucho mejor para él tenerte en Bolívar, sin ningún problema?

— Douglas no es un problema para mí —replicó Virginia, segura—. En todo caso Raimundo andaba fuera de Bolívar. Creo que volvía hoy. ¡Habría sido difícil para mi acompañarlo! La paciencia de Douglas tiene sus límites. ¡Y si me hubiese quedado en Bolívar no me habrías conocido...! (pp. 174-177).

Sin embargo, a pesar de los encantos de Virginia, Valerio no está dispuesto a mudar su arraigado y tradicional constructo de lo masculino, cuyo carácter posesivo, lo insta siempre a querer ejercer dominio sobre las mujeres, a las que consideran objetos de su propiedad.

Esto es lo que le impide a Valerio aceptar la propuesta de Virginia de ser su amante permanente en Estados Unidos:

-Le hablé a Douglas sobre tus teorías de la Plaza del Buitre. Le interesó el tema. ¿No te gustaría hacer guiones para cine? Douglas tiene muchas influencias entre los productores norteamericanos, y podría interesarlos en hacer una película sobre ese tema. ¿Por qué no te vas a Los Angeles a tentar suerte? ¿O piensas quedarte toda la vida en esta pocilga?

— Dime una cosa sinceramente. ¿Has pensado alguna vez en separarte de tu marido?

— ¿Separarme de Douglas? ¡Jamás! Nuestro matrimonio es una perfecta sociedad. Tengo todas las ventajas de las solteras, y ninguno de los problemas de las casadas. ¡Ni siquiera hijos! Douglas me da lo que quiero. ¡Es muy rico! Si te vas con nosotros podremos seguir siendo amigos por mucho tiempo...

[...]

— Me parece una buena idea. Pero quiero quedarme un tiempo más en Los Andes. Espero algún día escribir la historia del Supremo...

Pero no le hablé de Clarisa, que constituía una de sus razones para permanecer en Bolívar .

[...]

— ¡Me iría encantado contigo y tu marido! —dijo con lentitud—. Pero resulta que no tengo alma de cabrón.

El rostro de Virginia reflejó sorpresa. Luego lanzó una carcajada, y alargando sus brazos, envolvió con fuerza el cuello de Valerio (pp. 124-127).

Por último, el espacio local cobra vital relevancia para los intereses globales de las superpotencias, quienes batallan abiertamente en los países latinoamericanos por el control mundial. Sin embargo, la intromisión de espacio global, no perturba a la sociedad de los Andes, quienes se mantienen incólumnes a las transformaciones que pretenden ejercer sobre ella. En efecto, ni el comunismo ni el capitalismo logra dar frutos en esta arcaica sociedad, de costumbres ancestrales. De ahí que todo intento por imponer una o otra ideología resulte siempre un fracaso y se tenga que recurrir a la figura de un dictador para dar un ordenamiento según los preceptos dictados por las grandes potencias.

- Ideológicamente inocuo.
- Peligroso entonces. Solamente los líderes pueden darse el lujo de no tener ideología.
- ¿Lo dice en serio?
- ¡Por supuesto! El líder es en sí mismo una ideología, siempre que no se encuentre en un país gobernado por un partido único. Muchos critican a los gobernantes que un día están con Rusia y al otro con Estados Unidos. En un mundo donde hay dos potencias en pugna, los países pequeños deben cosechar de las dos, mientras puedan. Llegado el momento de las grandes decisiones, las cosas cambian (p.31).

Efectivamente, los Andes, como otros países latinoamericanos con una amplia población rural e indígena, se abstiene de los procesos globales que intentan influir en el país, los cuales resultan ajeno e incomprensible para la población alejada de las grandes urbes. Sin embargo, esto cambia con la llegada de Raimundo al poder, pues su figura no es ajena para esta población, que le atribuye poderes sobrenaturales, generando un halo de misterio que hace crecer aún más su figura en las provincias del país. A ello se le debe sumar la incompetencia y corrupción de los gobiernos civiles, que no han podido darle estabilidad al país.

—Los gobiernos civiles no resultan en Los Andes —le había dicho una vez su jefe en Epra, hombre entregado exclusivamente a su trabajo, y que caminaba con anteojeras dentro del régimen actual—. No han sido capaces de crear una tradición política. Ninguno se preocupó por consolidar la democracia: sólo llegaban al poder a llenarse los bolsillos. Y se explayó sobre el corrompido régimen de Andrés Flores y Rubio, el último gobierno civil de Los Andes, que terminó rodeado por una corte de aprovechadores, exclusivamente preocupados de enriquecerse a costa de las arcas fiscales. Al asumir Flores y Rubio existían dos partidos políticos, uno de derecha tradicional, y otro de centro, bastante liberal, pero en las postrimerías de su gobierno, apoyado por un ejército al mando de generales gordos, reblandecidos y eternizados en sus grados, los partidos se hallaban subdivididos en nueve. Tuvo que surgir un coronel como Carlos Evaristo Morales para poner las cosas en orden: sacar a Flores, enviar a retiro a todos los generales, y asumir el gobierno con plenos poderes.

Pero también algunos regímenes militares cometieron errores, a juicio del jefe de Koch. En especial el del general Remigio Pezoa, muerto en raras circunstancias, según algunos envenenado, y cuya desaparición originó un vacío de poder, permitiendo la convocatoria a elecciones y el triunfo de Pascual Jiménez, antecesor de Flores. El general Pezoa había llegado con grandes infulas alfabetizadoras, y dilapidó el dinero de los contribuyentes en construir escuelas para la indiana. Craso error: porque cuando abundan los mestizos e indios, mantener la ignorancia es vital. Que Koch no fuese a considerarlo retrógrado por esta opinión. (Koch se hacía pasar por un ecuatoriano de ascendencia alemana). Pero en los países tan pobres como Los Andes, es imposible levantar el nivel de vida de la población sin desastrosas consecuencias económicas, especialmente cuando la raza se encuentra muy mezclada (pp. 159-169).

En síntesis, el fracaso de las superpotencias por imponer sus ideología recaé, en primer lugar, en el hecho de que precisamente es una imposición, no nace como una necesidad o evolución del pueblo. En segundo lugar, estas ideologías no consideran las particularidades propias de cada región, sus conocimientos y riquezas; al contrario, las anulan y menoscaban. Por último, la desconfianza de sus habitantes a las imposiciones extranjeras, debido a larga historia de colonización y posterior destrucción que conlleva. Ciertamente, la cita expuesta evidencia el racismo y discriminación producto de la colonización por parte de los países ‘desarrollados’, quienes categorizaron a los habitantes, asignándoles más o menos valor de acuerdo a su origen racial. El discurso cristiano Católico generó una serie de imágenes del indígena que lo situaban en la categoría de bárbaro, algo que no era completamente humano. Este discurso se repitió en la configuración de las repúblicas, formando parte de la herencia colonial que aún persiste. No es extraño entonces que en la narrativa de Correa se siga repitiendo la lógica del criollo dominante, que ve en el indígena y en el mestizo bárbaros, seres inferiores, a los que se les debe someter por el peligro que

representan, más aún considerando la formación Católica del autor. (cf. Mignolo, 2005, pp.111-112)

La desterritorialización y reterritorialización de componentes culturales

A partir de lo anterior, queda en evidencia la desterritorialización de gran parte de los elementos característico que poseía el género antes de entrar en nuestro continente. Tanto la ciencia ficción europea como la norteamericana de los años 50 tienen un importante componente científico y/o tecnológico que estructura toda la narración y que suele producir grandes cambios en la humanidad. Este elemento no tiene relación con la realidad empírica (extrañamiento) pero siempre es presentado como algo posible de ocurrir (cognición). En esta interacción entre lo que no es, pero podría ser si ocurre tal o cual evento se encuentra la base del género. Ahora bien, en la ciencia ficción clásica o dura (propia de EE. UU) los elementos científicos y tecnológicos son ampliamente descritos, tratando de otorgarle la mayor verosimilitud posible, como lo que ocurre en *Los Altísimos* y en *Los títeres*. No obstante, en las otras narraciones analizadas estas características se van reterritorializando a través de una superposición entre los rasgos de origen y los que aporta nuestro continente.

El resultado de este movimiento es la falta de elementos científico y/o tecnológicos en las obras o, si existen estos elementos, no existe una rigurosidad científica para explicarlos, por lo que muchas veces se asimilan a lo sobrenatural, como ocurre en *El nido de las furias*. Lo anterior se relaciona con la idea señalada más arriba que considera que la literatura de ciencia ficción latinoamericana privilegia los elementos literarios por sobre los científicos-rationales.

Como señalé anteriormente las novelas analizadas están ordenadas de manera decreciente en cuanto al predominio de los elementos científicos y/o tecnológicos y las respectivas explicaciones lógicas de carácter científico que presenta el elemento denominado *novum*. En el caso de los cuentos *Los títeres* se sigue el mismo patrón de las novelas, es decir, los elementos científicos, junto a su lógica explicativa van decreciendo con cada cuento. Ahora bien, dichas explicaciones son las que se van reterritorializando a través de la incorporación de elementos del imaginarios social religioso, específicamente, la creencia en lo demoniaco. Así en *El que merodea en la lluvia* conviven las explicaciones lógicas de carácter científico con las conjeturas que realizan los personajes respecto del merodeador, a quien consideran una figura demoniaca.

En el caso de *El nido de las furias* la reterritorialización de los componentes de ciencia ficción es casi completa, afectando incluso al género, pues el *novum* no tiene una explicación de carácter científico, al contrario los únicos comentarios en relación tanto a las ruinas como al dictador, señalan un origen sobrenatural, asociado a lo demoniaco. Si bien se esbozan algunas teorías respecto a un origen extraterrestre, éstas quedan solo enunciadadas, no hay un desarrollo lógico científico de ellas. Como consecuencia de lo anterior, se produce una hibridez del género, dejando a la novela en un espacio ambiguo, entre la ciencia ficción y el relato fantástico.

Por último en los cuentos *Los títeres* se retoman dichas explicaciones, pero en el último relato, se abre la posibilidad de un hecho aparentemente sobrenatural respecto del sosia: que haya cobrado vida propia. Dicha posibilidad no es válida en el relato, porque el títere es una máquina teledirigida, sin autonomía para funcionar, en cualquiera de sus versiones, incluso en la de renacido, necesita las funciones humanas para moverse. No

obstante, a pesar de la duda generada, el relato cumple las normas del género, puesto que el *novum* sigue funcionando como movilizador de la sociedad y con la excepción ministro de Justicia, los demás títeres cumplen la lógica impuesta por el relato.

5.2. La obra de Hugo Correa en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana: la configuración de una máquina de dominación

Como he señalado anteriormente, desde *Los Altísimos* hasta *El nido de las furias*, se pueden encontrar características recurrentes en las obras de Correa, que son parte de su poética de ciencia ficción: en primer lugar, el uso de elementos religiosos, principalmente asociados a las creencias demoniacas. En segundo lugar, dichos elementos afectan el origen o naturaleza del *novum*, es decir, a “la condición necesaria de la CF” (Suvin, 1984, p. 97). Cabe señalar también, que los relatos sobrenaturales son enunciados principalmente por los personajes que habitan en sectores rurales. Por último, el *novum*, en todas la obras estudiadas, corresponde a una figura dictatorial (*Altísimos*, Ministro de Justicia y Supremo) o al menos con rasgos de un posible dictador (*Merodeador*).

Estas son las principales características de las obras de Hugo Correa y dialogan perfectamente con las narraciones de ciencia ficción latinoamericanas, las que se han distinguido principalmente por la ausencia de un discurso científico y/o técnico y por la crítica o escepticismo frente al desarrollo de esta área. Ahora bien, la mirada escéptica frente a lo científico y/o tecnológico tiene múltiples formas de desarrollarse, la que utiliza Correa es la permanencia en la indeterminación, a través la tensión entre lo que produce extrañamiento y la cognición, es decir, la explicación científica que se otorga al elemento

extraño o *novum* no logra satisfacer completamente, resulta insuficiente, reducida, escasa, más aún si se compara con las conjeturas sobrenaturales. Así, lo que se pregunta y a la vez cuestiona Hugo Correa en sus obras es ¿qué sucede si el mundo no tiene la forma que la ciencia ha señalado que tiene? Esta pregunta –científica y filosófica a la vez– la realiza de manera indirecta al introducir en sus relatos el discurso de las creencias religiosas en torno al demonio, con lo que tiñe de incertidumbre las explicaciones científicas. (cf. De Rosso, 2021, pp. 19-30).

La colección de cuentos *Los títeres*, por su parte, trata el tema de la desconfianza a la ciencia y tecnología de manera más directa, pues muestra como se puede desvirtuar el uso de estos elementos si no estamos preparados como sociedad para convivir con ellos. Más aún, al final del relato abre la posibilidad de que la máquina de un salto evolutivo y controle a los humanos, sin que ellos lo noten. De esta forma, cuestiona la capacidad del hombre para entender y dominar estos avances.

Entre los años 1960 y 1990 se consolida la ciencia ficción latinoamericana, con abundantes publicaciones críticas y teóricas en relación al género. Se comienza a escribir ciencia ficción con rasgos autóctonos y con una marcada inclinación sociopolítica, lo que permitió que se utilizara el género como una herramienta ideológica para abordar temas claves de la identidad cultural e histórica de los autores (cf. González, 2021, p. 159).

Lo anterior obedece a que América Latina estaba pasando por profundas transformaciones sociales y culturales, producto de múltiples procesos y acontecimientos que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX; pero, indiscutiblemente, el enfrentamiento ideológico, político y económico entre los bloques Occidental y Oriental liderados por Estados Unidos y la Unión Soviética respectivamente, conocido como ‘Guerra Fría’, fue el

proceso que más repercusiones dejó en nuestro continente. En efecto, la lucha por la supremacía que enfrentaban estas dos superpotencias se trasladó a múltiples lugares, entre ellos Latinoamérica, que se convirtió en un verdadero campo de batalla, en el que las intervenciones política y militares terminaron polarizando la región. El resultado de las operaciones desplegadas por ambos bandos, fue la desestabilización de la región, a través de sucesivos golpes militares.

Lo anterior coincide con los años en que se publicaron las novelas de Hugo Correa, es decir, desde 1959 hasta 1980. El ambiente vivido en el continente durante los años de Guerra Fría fue muy bien capturado por Correa en todas sus novelas. Comenzó con un juicio al modelo socialista y su intención de replicarlo en Chile, en *Los Altísimos*; continuó con un análisis crítico de las superpotencias y su intervención en el resto de los países, en *El que merodea en la lluvia*, y terminó con una crítica a los gobiernos dictatoriales en *El nido de las furias*. Esto último es bien revelador, pues esta novela fue publicada en plena dictadura, por lo que referirse al tema era un asunto muy complejo (cf. Sullivan, 2021, pp. 168-169).

De la mano de lo anterior, está el uso de elementos propios de la cultura chilena y latinoamericana, como las creencias religiosas, la referencia a los contextos políticos de la región y a lugares y territorios nacionales o de países vecinos, los constructos de lo que se considera masculino y femenino en Latinoamérica, dándole forma a una ciencia ficción propia, que condensa los principales temas del género tratados en el continente, desde los orígenes hasta fines del siglo XX.

El dictador y su máquina de dominación

Ahora bien, de todas las características señaladas en las obras de Correa, la figura del dictador es la que mayor contradicciones presenta, no solo por caracterizarse a través del discurso científico junto a las explicaciones sobrenaturales asociadas a creencias religiosas, sino también, porque dentro del plano religioso hace referencia a dos figuras antagónicas: Dios y el Diablo. Lo anterior se revela, por ejemplo, en los nombres que el autor le da dichos personajes: Altísimo, Supremo, Renacido, el Oculto (el Elegido) y en los nombres que los personajes le otorgan a estas figuras: Diablo, Satanás, Demonio. De este modo, la relación que mantiene Correa con la figura autoritaria es ambivalente: le atraen sus cualidades sobrehumanas, pero siente temor de ellas. Estas emociones contradictorias se condensan en lo que Rudolf Otto denomina el “*mysterium tremendum*” y lo fascinante⁴⁷. Por un lado, el *mysterium tremendum* se define como el temor (*tremor*) intenso o pavor que se siente frente al misterio (*mirium*), el cual, a su vez, se entiende como la heterogeneidad absoluta que provoca un intenso asombro. Por otro lado, lo fascinante se explica como lo que atrae, capta y embarga. Ambos elementos, atrayentes y retrayente, vienen a formar entre sí una extraña armonía de contrastes (cf. Otto, 2016, pp. 58-93).

En efecto, para Hugo Correa, Dios y el Demonio configuran dos caras de una misma moneda, son los elementos atrayente y retrayente que forman entre sí un solo cuerpo armónico, una sola estructura primordial: la eterna dominación. Entonces, sus obras funcionan de manera similar a una máquina con diversos engranajes en permanente movimiento, que va dando forma a múltiples sistemas represivos, agobiantes e infinitos. Este

⁴⁷ Ambos sentimientos son parte de lo que provococa estar frente a lo que Rudolf Otto denomina *numinoso*, es decir, lo santo menos su componente moral y racional (cf. Otto, 2016, p. 49).

panorama funesto que presentan los relatos de Correa anulan toda capacidad del ser humano para desear y proyectar un mundo mejor, es decir, cancelan la posibilidad de pensar una utopía. Ahora bien, el deseo que proyecta la utopía es lo que Fredric Jameson (2009), siguiendo a Bloch, denomina ‘impulso utópico’. Dicho impulso se manifiesta y se practica a través del ‘utopismo’; en otras palabras, el ‘utopismo’ es una actitud ante la vida, una forma de pensar y planificar un futuro mejor, una posibilidad, que si bien no llega a la acción, se plasma, se deja por escrito. Así, las ideas utópicas están siempre entre la historia y la filosofía, su discurso es una amalgama de presupuestos y acontecimientos de toda índole que buscan ensayar un mejor futuro para la humanidad (cf. Cordero, 2016). Por lo tanto, las formas literarias utópicas nacen de este impulso, son una manifestación, una voluntad del deseo primordial, que puede presentarse de distintas maneras, incluso desde su polo negativo⁴⁸, como las distopías. Esta forma literaria utópica es la que se presenta en las obras de Correa.

La forma literaria distópica como una manifestación del impulso utópico empezó a tener relevancia para los teóricos solo después de la segunda mitad del siglo XX, específicamente, después de las guerras mundiales. No obstante, este tipo de ficción es reconocida con anterioridad por la teoría literaria, que la considera un subgénero de la ciencia ficción. Ahora bien, los estudios utopistas consideran la distopía como género independiente, que forma parte de la evolución del discurso utópico y del impulso utópico, pero que manifiesta lo peor de la sociedad en la que se desarrolla, las miserias fuera de todos los límites

⁴⁸ Esta perspectiva cultural, crítica y funcional es la que actualmente siguen los estudios del impulso utópico tanto en Estados Unidos como en Europa. La visión general de la sociedad de estudios utópicos es plantear una visión analítica y dinámica del impulso utópico, que se separa de su función didáctico-moral literaria para expandirse como una acción cultural en el mundo que va más allá de lo reflexivo para entrar en el terreno de la acción social y política. Lyman Tower Sargent es uno de los primeros académicos en establecer la diferencia de la utopía como forma literaria y el utopismo como sueño social (cf. Saldías, 2015, pp. 22-24)

y, por lo tanto, una total incertidumbre frente al futuro. Sin embargo, la distopía no solo es la contracara de la utopía, es una nueva forma de interpretar el impulso utópico a la luz de las nuevas contingencias históricas. Si la utopía es un ideal, la distopía es la descripción, deformada por la denuncia, de la práctica de esa idea, en otras palabras, las ideas que hacen la utopía, al convertirse en hechos, al pasar de la palabra a los actos, generan la distopía (cf. Núñez, 1985, p. 52).

Ahora bien, lo que tienen en común las distopías de Correa, es el miedo a la maquinaria de dominación, entendida como una estructura eterna e invariable que se está gestando en la modernidad y que se seguirá desarrollando con múltiples variaciones en los siguientes años. En efecto, el potencial destructivo de la modernidad radica en la eliminación del sujeto, quien vive con el temor a desaparecer, a ser uno más de una gran masa alienada, sin voluntad ni identidad, pasando de ser humano a una pieza productiva de la gran maquinaria moderna. Esta idea se refleja perfectamente en *Los altísimos*, puesto que el planeta artificial de Cronn es una gran máquina de dominación que funciona y se alimenta de los cronnios, quienes como vigilantes y vigilados son la pieza fundamental de la máquina, son los engranajes que le dan movimiento a Cronn, por eso su existencia está supeditada a las funciones que realizan en el planeta; cuando intentan salir de esta máquina y quebrar el sistema son castigados. Es una eterna condena que solo acaba con la muerte, no existe esperanza, futuro o porvenir.

Como señala Bauman (2003) la modernidad pesada/sólida/condensada/sistémica estaba endémicamente preñada de una tendencia al totalitarismo y algunos de sus íconos fundamentales fueron: las fábricas fordistas, la burocracia, el panóptico, el Gran Hermano y el Konzlager (cf. p. 31). En efecto, las distopías de Orwell y Huxley compartían el presagio

de un mundo estrechamente controlado; un mundo dividido en manipuladores y manipulados, planificadores y cumplidores de planes, un mundo en el que cualquier otra alternativa resultaba inimaginable (cf. Bauman, 2003, p. 59). Como ocurre en *El que merodea en la lluvia*, donde se da inicio a un “largo imperio” (p. 190) dominado por el Acechante.

Esta maquinaria de dominación que denuncia Correa en *Los altísimos* y *El merodea en la lluvia*, continuará su desarrollo —con *Los títeres* y *El nido de las furias*—, y en sus próximas etapas la distopía reflejará una sociedad marcada por la decepción y desesperanza. En efecto, en *Los títeres* se muestra una sociedad alienada con la aparición del sosia, que al final del relato toma el control total de la humanidad sin que a nadie le interese. Mientras que en *El nido de las furias*, la caída del dictador deja al país ácefaló, sin ideología y sin que aparentemente nadie los dirija. Con la caída del mito del progreso y el desmantelamiento de las ideologías, la humanidad pasará a ser esclava del consumo y las tecnologías, el universo distópico se oscurece cada vez más, al punto que la esperanza se desvanece, proyectando el futuro de la humanidad como un lugar sombrío, incierto o vacío. En esta destrucción de la posibilidad de una sociedad mejor, radica el verdadero mensaje de Correa: un llamado a la resignación, una invitación a dejar de pensar o soñar otro mundo que no sea el que tenemos, porque no existe otra forma de ordenamiento social más allá de la maquinaria de dominación.

Nuestra libertad se localiza hoy día en la esfera del consumo y la autorrenovación, pero ha perdido conexión con lo más importante; esto es, con creer que podemos cambiar el mundo. Esa creencia era común a todos los grandes profetas, ideólogos y escritores de la modernidad. En la actualidad, todas las grandes utopías se han desvanecido. Vivimos en un periodo de sombrías novelas de advertencia y de distopías, aunque incluso estas últimas se conviertan pronto en objetos de consumo fácil y sin complicaciones. (Bauman y Donskis, 2019, p. 23)

6. Consideraciones Finales

Al analizar la obra completa de Hugo Correa, nos damos cuenta de que configuró su proyecto narrativo de ciencia ficción no como un ejercicio aislado e inconexo, sino como una totalidad en la que cada elemento cumple un rol crucial. En efecto, tanto las características sociopolíticas como los elementos religiosos van estructurando los rasgos centrales de su poética del género y, a su vez, aportan las ideas que dominaran sus narraciones.

Considerando en los años en que Hugo Correa desarrolló su narrativa, en los que existían muy pocos escritores del género con una propuesta definida, antes bien, eran años de experimentación, en los que ciertos autores coqueteaban con la ciencia ficción, la propuesta del autor resulta todo una proeza que hace mérito al rótulo de padre de la ciencia ficción chilena.

No obstante, el análisis de su obra sigue siendo insuficiente en relación a sus méritos, más aún, la invisibilidad en la que todavía se encuentra no hace justicia a su propuesta narrativa, puesto que si bien es reconocido y nombrado como un autor importante del género en un determinado periodo, no hay un estudio acabado de su obra, ni menos de su influencia en la literatura de ciencia ficción chilena posterior. En este aspecto, el trabajo realizado en esta tesis, pretende ser una primera aproximación a la obra de este autor, una mirada panorámica que rescata su proyecto literario en sus rasgos más sustanciales. Aún quedan muchos temas y problemas por analizar en sus novelas y cuentos, quizá uno de los más relevantes por su recurrencia y transversalidad es la mirada patriarcal y conservadora en relación a la figura femenina y masculina, que presentan múltiples aristas y contradicciones, y que unido a los diferentes mitos y leyendas tratados es sus relatos, nos puede revelar un

completo panorama de la representación de los roles de género presente en sus obras. Si bien en este trabajo se aborda de manera sucinta el tema de las construcciones de lo masculino y femenino dentro del modelo patriarcal, aún falta un análisis más profundo, que contemple las disidencias y contradicciones internas que se van presentando en los diferentes relatos en relación a este tema.

Así mismo, la propuesta literaria de Correa, al dialogar con el panorama sociopolítico de la región, nos revela la visión del autor respecto de la modernidad y sus múltiples caras: una percepción desalentadora, excéptica y fatalista frente a los proyectos modernizadores. Quizá esta sea la razón por la que vuelve una y otra vez al discurso patriarcal, al discurso religioso, a las costumbres y el folclore chileno, para evadir el siniestro futuro, como si se tratara del conjuro de las doce palabras redobladas que se dicen para contrarestar el mal y al demonio.

En este contexto, las advertencias propias de las novelas de ciencia ficción, que tienen el propósito de señalar lo que sucederá si la sociedad sigue por tal o cual rumbo, quedan sin efecto, pues todos los caminos parecen converger en el mismo punto. Entonces, más que una advertencia, Correa muestra un destino, uno que no tiene alternativas, que sin importar las variantes, siempre llega al mismo resultado.

Esta visión es comparada en forma y fondo con sus pares latinoamericanos y se manifiesta en los rasgos comunes que presentan sus obras. Estos elementos seguirán presente, con algunas variaciones, en las generaciones posteriores de narradores de ciencia ficción, convirtiéndose en las bases de la actual forma del género en Latinoamérica. En efecto, la ciencia ficción de la era posmoderna nos muestra un mundo poblado de desesperanza y

muchas veces sin un atisbo de humanidad, donde seres parecidos a los humanos, caminan sin rumbo por lugares desolado sin nada más que hacer.

Precisamente, el mérito de Hugo Correa fue mantenerse vigente durante 4 décadas escribiendo ciencia ficción en Chile, dicha perseverancia le permitió vivir los vaivenes de modernidad y vislumbrar la era posmoderna, carente de toda esperanza. Además, gracias a esa tenacidad podemos trazar la evolución del género en nuestro país, analizar la recurrencia temática y los problemas tratados en este tipo de relatos.

7. Referencias bibliográficas

- Álvarez, R. (2003). Significado tradicional de la sexualidad masculina. La virilidad y la homofobia. *Avances en Ciencia Sociales 1*, 96-106. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/avances_sociales/2003_n01/a9.pdf
- Agudelo, P. (2011). (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *Uni-Pluri/Versidad*, *11*(3), 1-18. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/issue/curret>
- Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- Arcaya, M. (2015). Cuando “las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje.” “Juana y la cibernética” de Elena Aldunate y la memoria de los signos. *Itinerarios*, *21*, 221-232.
- Areco, M. (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago, Chile: CEIBO.
- (2020). Otras ciudades, otro Chile: ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe del 73 (1877-1973). En T. López -Pelliza y S.G. Kurlat Ares (eds.). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (pp. 157-186). Madrid: Iberoamericana Vervuret.
- Arella, D. (2015). *Relatos pioneros de la ciencia ficción latinoamericana*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.

- Aristóteles, (2018). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Madrid.
- Astorga, M. (1984, enero 02). La literatura fantástica chilena y Hugo Correa. *El Diario Austral*, p. 2. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-199885.html>.
- A.S. (1972, agosto 30). Los misterios de Hugo Correa. *Ercilla*, p. 41. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80042.html>.
- Badinter, E. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid. Alianza editorial.
- Baeza, M. (2003). *Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- (2011). Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales. En J. Coca, J. Valero, F. Randazzo y J. Pintos (Coord.). *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales* (pp. 31-42). Badajoz: Colección Tremn-Ceasga.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. y Donskis, L. (2019). *Maldad líquida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barceló, M. (2008). *La ciencia ficción*. Barcelona: UOC.
- (2015). *Ciencia ficción: nueva guía de lectura*. Barcelona: Nova.
- Bell, A. y Hassón, M. (1998). Prelude to the Golden Age: Chilean Science fiction, 1900-1959. *Science Fiction Studies*, (25)2, 285-299.

- Bell, A y Molina-Gavilán, Y. (2003). *Cosmos Latinos. An anthology of science fiction from Latin America and Spain*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Borotto, I. (2007). *Estudio de la identidad cyberpunk en tres personajes de la novela Ygdrasil de Jorge Baradit*. Tesis de Magíster. Universidad de Chile, Santiago. Recuperado de http://www.tauzero.org/files/pdf/borotto_i.pdf.
- Borges, J.L. (2009). Prólogos, con un prólogo de prólogos. *Obras completas IV* (2ª edic., pp. 13-188). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1993). Prólogo. En A. Bioy Casares, *La invención de Morel* (pp. 9-11). Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
- Cano, L. (2006). *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Contreras, F. (1927). *El pueblo maravilloso*. Paris: Agencia Mundial de Librería. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7997.html> . Accedido en 7/11/2018.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets Editores.
- Cordero, M. (2016). Del anhelo utópico a la utopía política. En N. Benach, M. Hermi y M. Vasconcelos (eds.). *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/xiv-coloquio-portada.htm>.

Correa, H. (1980). *El nido de las furias*. Barcelona, España: Editorial Pomaire.

----- (2015). *Los Altísimos*. Santiago, Chile: Alfaguara.

----- *El valle de Luzbel*. Santiago, Chile: Alfaguara.

----- (2016a). *Dos novelas*. Santiago, Chile: Alfaguara.

----- (2016b). *Cuentos reunidos*. Santiago, Chile: Alfaguara.

Correa, H. (1973, junio 28). Hugo Correa a la ciencia-ficción a través de Satanás. *Qué Pasa*, 115, pp. 37-39. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80009.html>.

_____. (1975, mayo 26). A veces es bueno hablar del demonio. *La Tercera*, p. 5.

Darío, R. (2011). *Cuentos fantásticos. Selección y prólogo de José Olivio Jiménez*. Madrid: Alianza Editorial.

De Rosso, E. (2021). El continuo de Nervo y el cansancio de la razón. Una hipótesis sobre la forma de la ciencia ficción latinoamericana. En S. G. Kurlat Ares y E. De Rosso (eds.). *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (pp. 19-33). New York: Peter Lang.

Dittus, R; Basulto, O. y Riffo, I. (2017) La investigación en Chile sobre imaginarios y representaciones sociales. *Cinta moebio* 58, 103-115.

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.

- Eco, U. (2012). Los mundos de la ciencia ficción. *De los espejos y otros ensayos* (1ª edic., pp. 220- 228). Barcelona: Debolsillo.
- Fernández, M. (1992). “Más allá de lo imaginado: la antología que hizo historia”, *Ciencia ficción mexicana*. En: <http://www.ciencia-ficción.com.mx>
- Freud, S. (1984). *Obras completas. Volumen 19 (1923-25). El yo y el ello y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Debolsillo.
- Gattégno J. (1985). *La ciencia ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Girolá, L. (2020). Imaginarios y representaciones sociales: reflexiones conceptuales y una aproximación a los imaginarios contrapuestos. *Revista de Psicología*, 23, 107- 125.
- Goic, C. (1960). La novela chilena actual. Tendencias y generaciones. *Anales de la Universidad de Chile*, 119, 250-258.
- Goorden, B. y Van Vogt, A.E. (1986). *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Barcelona: Orbis.
- González, M. (2021). Hecho en casa. Sobre algunos modos y usos del género (1960-1990). En S. G. Kurlat Ares y E. De Rosso (eds.). *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (pp. 159-171). New York: Peter Lang.

- Hanh, O. (1998). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago: Andrés bello.
- Hassón, M. (2010). *Biblioteca junto al mar*. Disponible en <http://bibliotecajuntoalmar.blogspot.cl/search?q=revista+bravo>.
- Hassón, M. (2003). "Introducción a la literatura de ciencia ficción en Chile". *Alfa Eridiani. Revista de Ciencia Ficción*, II(7), 36-47.
- Jameson, F. (2009). *Arqueología del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Kurlat, S. G: y De Rosso, E. (2021). *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. New York: Peter Lang.
- Laplanche, J. y Bertrand, J.. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Marín Alarcón, N. (2010). La representación del Diablo en el Pentecostalismo: Un estudio de caso en Santiago de Chile. *Revista Cultura y Religión*, IV(2), 225-240.
- Martínez Bonati, F. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y ontológica*. Santiago: LOM
- Martínez, S. (1972). Chile y la Ciencia Ficción. En *Nueva Dimensión 33. Ciencia ficción y fantasía. Número dedicado a Hugo Correa*. Barcelona: Dronte.
- Millet, K. (1975). Teoría de la política sexual. En *Política sexual* (pp. 31-78). México: Aguilar.

- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Molina-Gavilán, Y., Fernández-Delgado, M., Bell, A., Pestarini, L. & Toledano, J. (2000). Cronología de la CF latinoamericana 1775-1999. *Chasqui*, 29(2), 43-72.
- Montecinos, S. & Acuña, M. (1996). *Dialogos sobre el género masculino en Chile*. Santiago. Bravo y Allende editores.
- Montes, H. (1968, octubre 06). Un Selenita en Chile. *El Sur*. Concepción, Chile. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-219907.html>
- Moreno, F. A. (2008). La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de ciencia ficción. En T. López y F. A. Moreno (eds.). *Ensayos sobre la ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 65-93). Madrid: Asociación cultural Xantafi y Universidad Carlos III de Madrid [Libro en versión digital].
- Moreno, F. A. (2010). *Teorías de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Victoria: Portal Editions.
- Muñoz, L. y Oelker, D. (1993). *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- Novoa, M. (2011). Elena Aldunate, una visionaria galáctica enclaustrada en el Chile de hace un siglo. En M. Cortés y J. Jaque (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción* (pp. 39-52). Santiago: Cuarto Propio.

- Novoa, M. (2006). *Años Luz. Mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape.
- Núñez, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de estudios políticos*, 44, 47-80.
- Otto, Rudolf. (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pauwels, L. y Bergier, J. (1967). *El retorno de los brujos. Una introducción al realismo fantástico*. Madrid: Plaza y Janés.
- Pizarro, F. (2018). Ciencia ficción chilena y saberes psi: el problema del doble en la obra *Los títeres* de Hugo Correa. *Atenea*, 518, pp. 25- 40.
- (2019). Ovnis y extraterrestres en la ciencia ficción de Hugo Correa: problema teórico y recurso literario. *Acta Literaria*, 58, pp. 113-128.
- (2019). Ciencia ficción chilena: Recepción, circulación e internacionalización de las tempranas obras de Hugo Correa. *Anales de la literatura chilena*, 32, pp. 76-96.
- Pizarro, F. y Honorato, M. (2020). Presencia y función de los *saberes psi* en la “Edad de oro” de la literatura de Ciencia Ficción chilena. *Estudios Filológicos*, 65, pp. 45-63.
- Plinio el Viejo. (1986). Hugo Correa. *La Tercera*, p.15.
- Promis, J. (1973). Hugo Correa, *Los Altísimos*. *Taller de letras*, 3, 129-131.

----- (1977). *La novela chilena actual. Orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Real Academia Española. (2018). Utopía. En *Diccionario de la Real Academia Española* (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=bCnqw2G>.

Reina Varela (1969). <https://www.biblia.es/biblia-buscar-palabras.php>

Remi-Maure. (1984). Science Fiction in Chile. *Science Fiction Studies*, 11(2), 181-189.

Retamal, C. (2016) “Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin”. En N. Benach, M. Hermi y M. Vasconcelos (eds.) *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/xiv-coloquio->

Roas, D. (ed.), (2001). La amenaza de lo fantástico. *Teorías de lo fantástico* (pp. 7- 44). Madrid: Arco Libros.

Rojas, J. (2005). La utopía y su posibilidad en el “Principio Esperanza” de Ernst Bloch. *Polisemia*, 1, 111- 122.

Romero, G. (1977). Hugo Correa y Antonio Montero profetas chilenos del apocalipsis. *Bravo*, 6(5), 9. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80002.html> .

- Saavedra, W. (1985, noviembre 22). La presencia del demonio. *La Nación*, Santiago, Chile, pp. 6-7. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80008.html>.
- Salas, P. (2020). Ciencia ficción conservadora: *Los Altísimos de Hugo Correa*. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 22, pp. 141-159.
- Sánchez Capdequí, C. (2011). Dialéctica de lo social. El imaginario del iniciar y el iniciar de lo imaginario. En J. Coca, J. Valero, F. Randazzo y J. Pintos (Coord.). *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales* (pp. 15-30). Badajoz: Colección Tremn-Ceasga.
- Sargent, L. T. (1967). The Three Faces of Utopianism. *Minnesota Review*, 7(3), 222-230.
- (1975). Utopia – The problem of Definition. *Extrapolation*, 16(2), 137- 148.
- (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20719246>.
- Steimberg, A. (2013). Literaturas de la certeza y la duda ontológica. Propuesta clasificadora para la ficción distanciada. *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, I(1), 115-134.
- (2010). *La realidad bajo ataque. La resurrección de lo fantástico en la ciencia ficción ontológica de Philip K. Dick*. (Tesis Doctoral). Universidad de Extremadura,

Departamento de Lenguas Modernas y Literatura Comparada. Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3884/TDUEX_2016_Steimberg.pdf?sequence=4

Sullivan, J. (2021). La ciencia ficción en Chile (1973-2019). En T. López -Pelliza y S. G. Kurlat Ares (eds.). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la postmodernidad* (pp. 161-196). Madrid: Iberoamericana Vervuret.

Suvin, D. (1977). *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal. Presses de l'Université du Québec.

----- (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Federico Patán López, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1979).

Szurmuk, M y Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionarios de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.

Vaisman A., L. (2016). En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico. *Revista Chilena de Literatura*, 25, 5-27.

V.I. (1970, julio 10). Los títeres espaciales. *Eva*, 1315, pp. 65-66. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80026.html>.

Vega, O. (2006). *En la luna: un bosquejo de la ciencia ficción chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9713.html>.

Victoriano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política. *Argumentos (México, D.F.)*, 23(64), 175-193.