



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**

**DESEAR EL FUTURO:
LA REPRESENTACIÓN DEL EROTISMO EN CUENTOS DE ELENA
ALDUNATE**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA**

Emilia Solervicens Villarrubia

Profesora Guía:
Natalia Cisterna Jara

Santiago de Chile, año 2023

A mi abuelo, que extrañaré siempre y que no leía a mujeres

A mi familia, por la barbarosidad

A la gente que me mostró su cariño desconocido y precioso, que me inspira cada día: Paula, Ariana, Teito, Dirti, Liss, Kata, Feña y Panxi

Surrender to future

oh, how to capture all this love

and find a pathway for it

Body memory — Björk

ÍNDICE

I.	Introducción.....	5
II.	Capítulo 1: La Utopía del deseo.....	12
	Angélica y las posibilidades del erotismo.....	12
	Juana, el cyborg y el deseo de muerte.....	18
	Marea alta, la opción fantástica.....	28
III.	Capítulo 2: Mujeres imaginando el futuro.....	34
	Precisiones en torno a la ciencia ficción.....	34
	La bella durmiente: ciencia ficción femenina, mecanismos y críticas.....	39
IV.	Conclusiones.....	50
V.	Bibliografía.....	53

Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar cómo se representa el deseo sexual femenino y el erotismo en los cuentos de Elena Aldunate (1925-2005): “Juana y la cibernética”(1963), “Angélica y el delfín” (1975), “La bella durmiente” (1976) y “Marea alta” (1976). Elena Aldunate fue escritora de cuentos, novelas y además libretista de radio. Nació en el seno de una familia acomodada. Su padre, Arturo Aldunate Phillips, fue poeta e investigador científico, y obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1976. Elena Aldunate estudió danza y teatro en la Universidad de Chile y la Universidad Católica respectivamente. Comenzó a publicar obras de ficción desde la década de los cincuenta hasta finales de los noventa durante el siglo pasado.

La obra literaria de Elena Aldunate ha sido por mucho tiempo ignorada por la crítica. Esto en gran parte se debe a que ella cultivó la ciencia ficción, género que no ha concitado interés de parte de la crítica académica. Asimismo, la literatura de mujeres en Chile, por mucho tiempo careció de atención en el campo cultural. Un claro ejemplo de esto es la antología *Cuentos de la generación del 50*, de Enrique Lafourcade, en donde el autor seleccionó solamente a tres escritoras chilenas de un conjunto de veinticuatro cuentistas. Elena Aldunate fue una de las autoras que el escritor no consideró. Posteriormente, Raquel Olea la mencionará al hacer una nueva revisión crítica de la generación, en la que rescata la olvidada narrativa de las escritoras.

La generación de escritores del 50 fue descrita como antirrevolucionaria por Lafourcade, debido a su desilusión ante los movimientos políticos desde la posguerra. A diferencia de los narradores previos, esta sería una generación que no compartía una visión

optimista del futuro de la sociedad. Las posibilidades de cambios radicales se les presentaban inciertas y los movimientos sociales parecían no brindarles oportunidades transformadoras.

Respecto a las mujeres, Julieta Kirkwood observa un descenso en el entusiasmo político de este sector, lo que dio lugar a una paulatina desarticulación de los movimientos de mujeres. A esta etapa la autora llamó *silencio feminista* (159- 181), periodo que sucedió a la obtención del voto femenino. Raquel Olea señalará que esta desactivación de la vida política de las mujeres tuvo impacto en las escritoras, las que se volcaron de lo público a lo privado. Según Olea, eso no les impidió seguir criticando el orden socio-histórico y poniendo en relieve problemáticas de género. Esta crítica fue realizada a partir de la concepción de que “lo personal es político”; en otras palabras, las autoras entendieron que el espacio privado, es decir, el del hogar y la familia, está determinado por factores culturales, por tanto, en esta esfera se despliegan mecanismos de poder que excluyen y limitan el desarrollo de las mujeres.

Las escritoras de la generación del 50, señala Olea, se desligaron de la tradición literaria, la familia castradora, la ideología burguesa y los determinantes socioculturales. Su influencia mayor vino desde el existencialismo beauvoriano. Las narradoras de esta generación se centraron en la intimidad de sus personajes, a través de la cual lograron interrogar el régimen de lo femenino. Relataron temas tabú como el embarazo por fuera del matrimonio, el rechazo a la maternidad, el adulterio y el aborto, De esta forma, llamaron la atención al género femenino al hablar desde el cuerpo. Olea afirma que mediante la ruptura de las protagonistas con la familia tradicional, se aventuran hacia una “utopía vaga aún in formulable" (114). Si bien la autora no propone la obra de Aldunate como ejemplo al caracterizar esta generación, sí es posible observar en su narrativa elementos comunes con las obras de las escritoras de este periodo: un interés por el intimismo en sus personajes

femeninos, la enunciación de temas tabú y la preocupación sobre temas sociales y de género. Cabe destacar que desde esta propuesta crítica de Olea, no han habido mayores investigaciones sobre este grupo de escritoras.

Desde la década del 1970, Elena Aldunate incursionó en la ciencia ficción (CF), convirtiéndose en una de las pocas y primeras escritoras en cultivar este género en Chile. A raíz de esto se ganó el apodo de la “dama de la ciencia ficción” durante la época en que esta tuvo su llamada “Edad de oro” en nuestro país (1959-1973). Por lo mismo, se podría decir que se sirvió de los recursos propios del género para intentar formular la *utopía vaga* de la que hablaba Olea. Los escritores de CF contemporáneos a Aldunate, junto con explorar los motivos y temas propios del género, también problematizaron las transformaciones socioculturales de su época, y se focalizaron en el mundo interno de sus personajes, integrando los saberes del psicoanálisis. Entre los autores de ciencia ficción en Chile, destacaron los nombres de Hugo Correa, Antonio Montero, Ilda Caviz y Armando Mendín. Estos identificaron como influencias principales a Ray Bradbury, H. G. Wells e Isaac Asimov. Estos autores debieron sortear los prejuicios de la crítica que percibía la ciencia ficción latinoamericana como un género menor, o como mera repetición de una fórmula extranjera y, por tanto, una literatura inauténtica (Pizarro Obaid 46).

La obra de Aldunate responde tanto a la narrativa de la generación del 50 como también al género de la ciencia ficción e incluso lo fantástico. Según Bárbara Loach, su producción “refleja doblemente los cambios en la literatura y la sociedad chilena en la segunda mitad del siglo veinte” (333). Aun en diferentes géneros, no deja de reconocerse su estilo propio, intimista y poético, como también su visión humanista y pacifista. Al respecto, es notable su acercamiento particular a la ciencia ficción, tal como expresa en *Del cosmos las quieren vírgenes*: “¿porqué los escritores de ciencia ficción siempre tienen que aterrorizar a

sus lectores con relatos de horribles y malignos monstruos extraterrestres, de guerras interplanetarias, explosiones nucleares donde perecen generaciones enteras, de inteligencias perversas que solo quieren la muerte y exterminación de sus dominios?” (58). Contrario a esto, los escenarios clásicos de la CF, tales como los encuentros con otros mundos, con otros seres o tecnologías, se abordan en la narrativa de Aldunate como una oportunidad potencialmente positiva para ambas partes del encuentro. Ella declaró que de sus temas favoritos a tratar fueron: “la perfección de la raza humana al amar, conocer y aceptar: ‘aceptar a la gente como es, no tratar de cambiarla’” (Loach 333). Esta preocupación se ve muy claramente en sus escenarios de CF, en donde se hace posible esa perfección de la especie a través del encuentro con otra.

En relación al erotismo, es posible observar en sus textos cómo este aspecto cobra relevancia a partir de una narración que explora la experiencia más personal y sensorial de sus personajes. El deseo sexual es muchas veces el motor de la historia o bien la razón que motiva el actuar de uno o más personajes. No deja de llamar la atención la importancia que tiene lo erótico en la experiencia de las protagonistas en las ficciones de Aldunate, considerando que la mujer como sujeto deseante en la cultural patriarcal dominante era una clara contradicción. Si bien las autoras de la generación del 50 denunciaron la necesidad de derechos reproductivos, como describe Raquel Olea, el erotismo femenino no estuvo tan presente en la literatura de mujeres. Ana María Baeza afirma que en esta época se estaba dando una resignificación del “signo mujer”, que culturalmente tuvo relación con lo sexual sólo en la medida de lo reproductivo; la mujer sólo podía ser madre o esposa. La contraparte de su sexualidad, es decir el deseo, quedaba totalmente anulado culturalmente, o bien era asociado con el vicio y el descontrol, salvo contadas y notables excepciones, como lo es *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal.

Según describe Raquel Gutiérrez Estupiñán, el erotismo femenino tiene un componente subversivo, ya que las mujeres tratan de encontrar su propia expresión a partir de la exploración del deseo erótico (114). La experiencia erótica formaría parte de las zonas-tabú las que son

Propiciadas tanto por los modelos masculinos como por el discurso convencionalmente impuesto a la mujer. El pudor y el eufemismo son así mecanismos que han impedido la exploración y representación artísticas del propio cuerpo automutilándolo y despojándolo de esa corporeidad que le da, en esencia, su calidad diferenciadora concreta de lo masculino. (Guerra-Cunningham 18)

Respecto a esto, es importante lo que plantea Carole Vance: “No basta con alejar a las mujeres del peligro y la opresión; es necesario moverse hacia algo: hacia el placer, la acción, la autodefinition” (48). Con ello Vance aboga por modelos culturales de la sexualidad que problematicen y desafíen los códigos sexo-género tradicionales.

Georges Bataille define el erotismo como la búsqueda de la continuidad por parte de seres discontinuos, por medio de la violencia, que permitiría establecer dicha continuidad. Así, cada acto sexual tiene la pulsión de la muerte dentro de sí. Ana María Baeza realiza objeciones a esta teoría, pues, en ella el sujeto deseante satisface su pulsión de muerte a través de una víctima, que es obligada a la pasividad y al silencio, para servir como sepulcro o matriz de este juego erótico (130). Los roles que Bataille describe en la relación sexual cumplen los estereotipos femeninos y masculinos. Hélène Cixous, por su parte, dirá que estos roles se basan en la desigualdad, en donde la parte femenina durante el encuentro sexual debe resistir, con tal de que el sujeto deseante sienta, a partir de dicha resistencia, su propia fuerza y deseo y, de esta forma, un retorno a sí mismo. En tal sentido, el sujeto femenino operaría en

las relaciones heterosexuales tradicionales como un medio que permite al otro masculino alcanzar placer.

En este trabajo me serviré principalmente del enfoque sobre lo erótico de Luce Irigaray. Ella expresa en *Ser dos* la necesidad de amar al otro como un todo. Para la autora, entre los amantes permanece siempre un velo, y aquel misterio entre ellos debe ser respetado, pues es lo que les permite ser dos y no uno. La idea es no reducir al otro a la imagen subjetiva que uno pueda formar de él. Ella expresa “Más allá del instinto, para aquel que renuncia al gesto depredador, sucede el intercambio. Pero pocos lo conciben así” (21). Así, refleja que lo importante en la relación sexual trasciende el goce momentáneo. Contrario a Bataille, para Irigaray el retorno a sí mismo ocurre a través de la mantención de esta distancia; “de dónde vendría la necesidad de apropiarnos, si el otro le concede a cada uno el volver al ser” (25). Agrega que “si me distingo de ti, me distingo a mí” (25), de esta forma, la identidad propia sería enriquecida en este intercambio.

Alma Aldana García afirma, desde el punto de vista de la sociología y la psicología, que lo erótico: “en psicoanálisis concierne a una designación precisa de los fenómenos ligados a ciertos modos de satisfacción de la pulsión sexual, la vida y la forma de vivirla” (31), mientras que el deseo es un proceso de conocimiento “de uno mismo que está en la conformación del aprendizaje en la sociedad a la que se pertenece (33). De forma similar, Estupiñán señala que lo erótico en la escritura femenina guarda relación con la identidad. En otras palabras, sería un punto de partida de todo proceso de autoconciencia (114). A partir de esto, se extrapola que lo erótico no radica en la necesidad de concretar el acto sexual, sino en el propio ser que explora su deseo en un proceso de autoconocimiento.

En los cuentos que analizo de Elena Aldunate, el deseo no se concibe desde la individualidad, sino que de manera más amplia, al punto en que es un aspecto clave de la configuración social. Es por esto que tiene una connotación política y a través de él es posible la transformación de lo colectivo. El sexo, por consiguiente, en sus textos se mira como una parte integral de la vida, y su función está entonces, en su capacidad constructora de la sociedad, más allá del placer inmediato.

Para llevar a cabo este análisis, en el primer capítulo, “La utopía del deseo”, abordaré la representación de lo erótico en la obra de Aldunate a partir de los cuentos “Angélica y el delfín”, “Juana y la cibernética” y “Marea alta” con los enfoques teóricos sobre el erotismo de Luce Irigaray y el concepto de *cyborg* de Donna Haraway. En el segundo capítulo: “Mujeres imaginando el futuro”, utilizando el cuento “La bella durmiente”, evidenciaré cómo la narrativa de CF de esta autora subvierte las convenciones del género, para esto, primero haré algunas precisiones sobre el género de la ciencia ficción, usando como principales teóricos a Fernando Ángel Moreno y a Jane Donawerth, cuyos enfoques explicaré en este capítulo.

Capítulo 1: La Utopía del deseo

Angélica y las posibilidades del erotismo

El inicio del cuento “Angélica y el delfín” escenifica a Angélica teniendo un encuentro sexual con Juan, durante el cual los sentimientos que predominan en su mente son la vergüenza y “unas ganas terribles e idiotas de llorar a gritos” (18). Ante el desencanto que le produce este encuentro, recuerda los inicios de su relación con la sexualidad

No es que ella tenga nada contra el sexo; por el contrario, desde muy niña, cuando sólo la teoría y el misterio llenábanla de curiosidad, había imaginado, para comprobarlo después, que entregarse a otro ser en forma tan íntima, tan vital, debía ser un ritual mágico de integración mutua y definitiva, confirmado por una telepatía profunda y visceral. Nada de eso le ha sucedido. Su experiencia se nutre de tantos y prematuros juegos, de frustración y tiranía. (18-19)

El interés inicial por explorar su sexualidad dio lugar a la decepción. Sin embargo, las expectativas que alguna vez tuvo las concretará con Isspa, el delfín. Dado que estas ilusiones infantiles concuerdan muy fielmente con lo que experimentará con el delfín, es evidente que este corresponde a un encuentro sexual o simplemente erótico, aunque no sea narrado así explícitamente.

La telepatía que ella esperaba tener con su pareja se cumple con este ser, que puede literalmente percibir lo que ella siente: “sus ondas aceleradas transmiten temor y desconfianza; yace inmóvil temblando en la superficie espumosa, y rechazo, sólo rechazo emana su ser entero” (26-27). Es importante destacar que Isspa no sólo percibe, sino que también respeta sus sentimientos con tal de hacerla sentir en confianza: “Frente a ella el

enorme pez se mantiene inmóvil, se diría que no quiere asustarla” (27). El delfín despierta en ella sensaciones placenteras: “ella sin sombra de temor, maravillada” (28). Todo lo anterior contrasta con la relación que la protagonista tuvo con Juan. A diferencia de Isspa, Juan parece indiferente a los sentimientos de Angélica, ignorándolos con el fin de beneficiarse a sí mismo.

La integración definitiva que ella ansiaba con un otro se concretará literalmente en la fusión de las dos especies (ella y el delfín), que también corresponde con el cumplimiento de la profecía: En un principio, los delfines eran humanos que debido a un incendio en la tierra debieron buscar refugio en el mar, por ende sus cuerpos acabaron mutando para poder sobrevivir allí. Su cultura conserva la profecía de que ambas especies volverán a ser una: “llegaron AL y ELA, la primera pareja, desde donde vendrá ELA otra vez para gestar una raza invencible contra el mal, un hombre–delfín, un delfín humano” (25).

Para Luce Irigaray, el erotismo no se sostiene a partir de lógicas de apropiación¹, sino, por el contrario, a partir de la integración del otro. En esta dinámica, las diferencias de cada integrante de la pareja sexual deben ser respetadas e incluso animadas. En el cuento de Aldunate podemos observar el funcionamiento de esta concepción del erotismo. El fomento de sus diferencias se observa en las formas particulares en que cada uno siente el mundo, partiendo desde su cuerpo. Un ejemplo de esto es la forma en que los protagonistas perciben el agua: mientras él ve “oxigenadas burbujas que al trasluz verdoso hierven luminosas a cada lado de su cuerpo al adaptarse a los cauces marinos” (Aldunate 21), ella debe adaptarse al

¹ En el prólogo de *Ser dos* escritos en prosa poética, Irigaray dice “entre nosotros, existen el mundo y el verbo, el universo y la palabra. Uno nos es en parte común, *el otro sigue siendo propio a cada uno(a)*. Eres para mí un misterio a través de tu cuerpo y tu lenguaje, y nuestra alianza comportará siempre un misterio” (21) el énfasis es mío.

agua y su temperatura: “la piel se le eriza y le duele, tensa por el sol y los aceites. El agua está helada y la sangre le hierve joven” (19)

Para Irigaray el juego erótico conlleva un reconocimiento del *yo* a través de la relación con el *otro*: “Reconocerme me da medida. El hecho de que tú seas, me impone límites (...) si me distingo de ti, me distingo a mí” (24). Así, a diferencia de Bataille, que sostiene que lo erótico entre dos seres proviene de la posibilidad de poner fin a su discontinuidad con el mundo, aquí esta discontinuidad individual nunca sería rota. Acercarse al otro permitiéndole ser *otro* posibilita que el retorno a sí mismo ocurra por medio del límite que se marca entre ellos. El hecho de “distinguirse a uno mismo” al que refiere la autora, implica que este proceso brindaría a cada ser autoconocimiento. De acuerdo a la teórica, la posible unión tendría el poder de hacer a uno devenir, transformarse, crecer, como también cultivar lo que nace en la mutua compañía que se brindan, lo cual es incluso sagrado para Irigaray. Por esto llama en un momento a los amantes “co-creadores” (37), es decir, su encuentro es productivo. En el cuento, la sensación con la que Angélica abandona a Isspa hace eco de este proceso:

Llora, pero este llanto es distinto al de todos esos anteaños, cuando ellos se fueron, los Juanes de su inmadurez, pero que entonces no sintió la enorme e inamovible certeza que la comunicación de aquel ser acuático y encantador desencadenara en ella. Ahora allí, a la orilla de su mundo, comprende que la trasfusión es efectiva, que la mutación ha comenzado, que nunca más será como fue; que la espuma, línea sinuosa entre la arena y el agua, marca su frontera; que para siempre será suya la nostalgia de comprender un pertenecerle aquí, ella y ahora. (29)

Luego de su encuentro, ella ha cambiado para siempre, se ha nutrido de este acontecimiento que *los dos* han creado. Lo que desencadena “la certeza” mencionada en la cita es la comunicación con Isspa, no Isspa en sí mismo.

Siguiendo a Irigaray, en “La boda entre el cuerpo y la palabra”, ella propone la *caricia* como el gesto fundamental de un querer proveniente de lo femenino, y preocupado por la intersubjetividad. La caricia es, ante todo, intencionada y consentida. La interacción entre los protagonistas de este cuento se manifiesta de esta forma, al nadar, ellos: “Se rozan, se saludan, cantan girando uno en torno del otro” (27). El saludo funciona como reconocimiento del otro, el roce como caricia, sin necesidad de penetrar, sino de sólo conocer por medio del contacto. El giro en torno al otro, como un baile, indica el acto sexual sin necesidad de unión total.

A pesar de no haber un lenguaje común entre ellos, existe disposición para dialogar. Lo que prima en sus actos es la intención de establecer comunicación y entenderse, a pesar de los obstáculos. Incluso el habla entre ellos podría considerarse como un tipo de caricia, en términos de Irigaray. La intersubjetividad es esencial dentro de este modelo erótico, por lo que el lenguaje es parte clave la conexión que la pareja realiza. La teórica lo lleva al punto de expresar “somos tejidos de cuerpo y de palabras” (Irigaray 39), como también afirma que entregar consentimiento indica dar acceso al cuerpo, la sensibilidad, los pensamientos “y a mi lenguaje más íntimos” (Irigaray 38).

Por esto mismo, a pesar de que Isspa y Angélica no utilizan palabras, entre ellos se despliega permanentemente un lenguaje: “Hay circuitos, corrientes de sonidos que forman palabras, conceptos puentes” (27), “amalgamando sus dos soledades, se transmiten recuerdos, se prometen esperanzas, tejen leyendas” (28). El encuentro entre ambos posibilita la

producción de significados. Así, las memorias compartidas y las narrativas tejidas por ellos se despliegan como una cultura en común.

Gilles Deleuze, en *Proust y los signos*, expresa que “enamorar es individualizar a alguien por los signos que causa o emite. Es sensibilizarse frente a estos signos, hacer de ellos un aprendizaje” (15). Esta idea del amor como un proceso de reconocimiento e interpretación del lenguaje particular del amado/a se puede observar en el relato de Aldunate. En efecto, la pareja de este cuento logra superar la barrera del idioma al ser capaces de prestar la atención correspondiente a cada signo que el otro entrega. Cuando Isspa le dice a Angélica el saludo de su gente “Hermana, bienvenida a mi territorio” (26), ella lo escucha sólo como una “risita”, pero elige buscar un significado más allá: “A través de su miedo, la niña comprende que no es un sonido de ataque, sino algo así como un saludo, una pregunta una alegre invitación. La muchacha se calma entregándose a la aventura” (27). Cuando él le entrega unas algas ella piensa; “Isspa viene de vueltas con una ...¿Flor azul? ¿Una medusa entre las fauces? ¿O es una estrella de mar? Es linda y es para ella.” (27-28). Decide ir más allá de los pormenores con tal de leer el gesto que él intenta enviarle, su intención.

Esta concepción del erotismo regida por parámetros de empatía y respeto hacia el otro causan un fenómeno que pretendo dilucidar a partir de este cuento, y que reconozco como característico de la narrativa de Aldunate en general: existe una necesidad de elevar a aquel que se desea al nivel de sujeto, es decir, convertirlo en una “igual” en términos de poder, buscando que las relaciones sean simétricas. Esto es especialmente notable cuando, en reiteradas ocasiones, los sujetos a los que se desea son seres no-humanos.

Así sucede con el delfín, pues la narrativa reitera la idea de que los delfines son una cultura diferente pero aún así, iguales a los seres humanos, esto lo enfatizan sus saludos: “Tu

y yo somos de la misma especie” (29), “Tu y yo somos hermanos” (24). Al describir Angélica a Isspa, se presentan caracterizaciones tales como: “¿Un tritón? ¿Un habitante de Atlanta? ¿Un hombre pez? Espera y de pronto está allí enfrente, vertical y enorme. Es un delfín. Un delfín sonriente y curioso como ella” (27). Ante la disyuntiva al nombrarlo o caracterizarlo, finalmente se elige reiterar lo que tienen en común ambos.

Parecería que aquello que propongo se contradice con el planteamiento de Irigaray sobre rescatar las diferencias entre los amantes, pero estas no se eliminan, solo que se prefiere poner a ambos individuos al nivel de sujeto. La autora elige a estos seres no-humanos con el fin de desjerarquizar el deseo. La igualdad entre ellos vendrá no desde ser realmente iguales, sino de su relación simétrica.

Este fenómeno ocurre nuevamente con la máquina de la fábrica en el cuento “Juana y la cibernética”: Juana comienza a “personificarla”, o bien, otorgarle voluntad. Se pregunta qué pasaría si pusiera su mano al filo de la máquina, quizás esta “se negara a hacerle daño, se negara a continuar?” (76). Luego se cuestiona: “¿Tendrán ojos las máquinas? ¿Tendrán boca? ¿Se asemejarán en algo a la imagen de su creador, el hombre?” (77). Progresivamente, comienza a sentir más cercanía con la máquina por el hecho de que ambas comparten la condición de trabajadoras, están sometidas a los mismos ritmos laborales de producción. Antes de comenzar el juego sexual con el objeto, se narra “La máquina la conforta, es el único familiar en su abandono”(84). Empieza a homologar los fluidos de ambas, sobre el aceite piensa que: “No es malo: sabe a sangre, a sangre oscura y gruesa, saliva, savia” (85). Pero el texto no quiere igualarla a una pareja masculina *humana*, la quiere mantener máquina. Se evidencia esto cuando la máquina se pone “celosa” cuando Juana piensa en otros: “¿Acaso la máquina, celosa por sus recuerdos, ha acelerado el ritmo? No; ¡qué estupideces se le

ocurren!” (90-91) Es decir, no se quiere homologar a la máquina con los hombres de las ensoñaciones de Juana.

En “Marea alta”, la protagonista imagina a un hombre perfecto para ella en la orilla de la playa, que resulta ser un montón de huiros. A pesar de estar imaginando a un ser idealizado, no lo imagina como un humano, sino como una criatura animalesca, “Tiene los párpados de un oro claro y en la cabeza un pelaje leonado como el de algunos felinos. Corto, tupido y brillante. (...) Que a lo mejor era como si fuera un hombre, pero... ¿Un hombre? Era suyo”(48). Nuevamente, prevalece la afirmación de aquel ser como suficiente, valioso, a pesar de todo. De esta forma en su narrativa es posible observar con frecuencia estas dinámicas deseantes entre parejas compuestas por seres completamente diferentes, cuyas relaciones son regidas por la equidad y, a su vez, el respeto por la diferencia entre ellos.

Juana, el cyborg y el deseo de muerte

En contraste con el cuento anterior, en “Juana y la cibernética” la aproximación entre la protagonista y la máquina es explícitamente sexual. El cuento trata sobre una obrera que queda encerrada en la fábrica donde trabaja, en la víspera de año nuevo, por lo que deberá pasar sola tres días. Allí acaba teniendo lo que ella cree es sexo con una de las máquinas del lugar, suicidándose en el proceso. Este cuento puede ser leído como una crítica a la alienación

que sufre la trabajadora². Por otro lado, Daniela Páez Rueda propone una lectura basada en los planteamientos de Donna Haraway sobre el *cyborg*:

Se presenta, por una parte, como este ente artificial que no distingue, constituye ni encierra un género. Es un producto del imaginario, un constructo social, político y cultural, un dispositivo híbrido, orgánico y maquínico. Así, la fusión se convierte en una forma de disolver el binarismo ficcional hombre/ mujer, naturaleza/máquina, pues el *cyborg* no conoce límites, leyes y dominaciones, sino que intenta romper con las estructuras de poder. Se caracteriza además, paradójicamente, por la ausencia de identidad, es decir, rechaza la unificación identitaria de orden simbólico y desestabiliza la mirada biológica, bidireccional, psicoanalítica, institucional y religiosa del sujeto/objeto. En otras palabras, transgrede con el discurso sistemático, patriarcal y falocéntrico. (Páez Rueda 43)

En conjunto, lo *cyborg* se caracteriza por la hibridez, es humano, máquina y animal. No distingue entre lo racional e instintivo, situándose en la neutralidad (44). A partir de ello, Páez Rueda reconoce en los personajes de Aldunate una especie de *cyborg* latinoamericano. Ella argumenta que:

Los cuentos de Elena Aldunate resultan transgresores en la medida en que las mujeres y las voces narrativas que conforman el universo ficcional no responden a estereotipos

² Así lo lee Marcos Arcaya: “hay por lo menos dos recorridos interpretativos (...) : uno de ellos es la denuncia de la condición de la clase obrera y, dentro de ella, de las condiciones que afectan a las mujeres obreras; el otro habla de un cariz pesimista, conservador, al simbolizar la muerte de la mujer obrera en tanto locus, pero también en tanto personificación de lo nacional y de la nación como proyecto” (229-230). En su interpretación, el acto de Juana es la epítome de lo grotesco, pero lo grotesco primero se halla en el proyecto modernizador, el modelo de familia que se quiere impulsar por parte de la nación, y el imaginario folletínico que alienta cierto estándar de vida femenina.

de género vinculados a la maternidad y el matrimonio. Tanto el deseo como el goce participan en la construcción de los personajes, un deseo que se articula desde el hambre y la sed, no solo como necesidades primarias, sino un hambre/sed escritural, una necesidad de saciedad prosaica, una pulsión escritural. (51)

Me parece útil el uso que hace Páez Rueda del cyborg como herramienta teórica. Este cuento en particular oscila entre oposiciones binarias y una de las más reconocibles es la identificación de la protagonista con lo humano y lo animal. Durante su solitaria estadía en la fábrica, se halla condicionada a sus instintos corporales: “Pasan horas, y todo comienza de nuevo: la soledad, el aburrimiento, el pasearse, el discurrir y el hambre. Y viene el sueño” (79). Ella pasa de querer “dormir y que el tiempo pase...” (79) a preferir la vigilia: “pero no puede conciliar el sueño. No puedo dormir. ¿Por qué tendría que dormir? Esa es una costumbre adquirida: “En la noche se debe dormir”. “En la mañana se trabaja, se limpia la casa. Almuerzo a las doce. Hay que tener hambre ... ¿Hambre?” (82-83). Luego, cuando reflexiona sobre tomar o no sus tranquilizantes para dormir, piensa: “Son las últimas pastillas y aún faltan un día y una noche, una noche y un día. ¡Qué estúpido sería que se le fueran durmiendo!” (88) y seguido continúa: “No tiene sueño. Nunca más tendrá sueño. El sueño es para los de afuera... Tiene mucho que vivir. Mucho que aprender” (88).

La vigilia se asocia más a la máquina y a sus “ojos” sempiternamente alertas, sumado a su inagotable ritmo de producción ajeno a las necesidades y límites del cuerpo de un ser vivo. En muchas ocasiones el sueño funciona como antesala de lo erótico. Mientras se baña, se contempla en el espejo desnuda y disfruta del caer del agua sobre su cuerpo de una forma autoerótica. Allí, se nos dice que “una adormecida coquetería la envuelve” (80), o que “sonámbula, se pasea desnuda y empapada por la sala” (81). En múltiples ocasiones en que ella no está durmiendo, pero sí pensando en su vida sexo-afectiva, se nos dice que “sueña”.

La confusión de los límites entre el binarismo máquina-animal está también presente cuando ella tiende a identificarse con la máquina; las dos son obreras, de alguna forma trabajan juntas: “Sus pasos, movidos por la rutina diaria, la conducen hasta su puesto de trabajo. Hasta ‘su máquina’. La mira con cariño. Hace dos años que trabaja con ella; la conoce, sabe sus movimientos, sabe de sus engranajes. Esta tarde la siente viva, compadeciéndola” (74). Ella y su herramienta de trabajo están en la misma situación, tienen el mismo estatus.

A través de la consumación de su acto sexual, Juana elige unirse con la máquina. En este proceso deseante la máquina es resignificada y pasa de ser una herramienta de explotación a constituirse en un objeto de recreación y goce. Esta trasgresión es muy propia del *cyborg*; según Haraway el *cyborg* es hijo bastardo del capitalismo patriarcal, “pero los bastardos son infieles a sus orígenes” (257). En el cuento, la condición de Juana viene de la misma procedencia, al ser ella una trabajadora industrial. Esta condición confunde los límites entre lo humano y lo animal, pero ella eligirá transgredirlos de formas productivas. Juana supera su origen para encontrar un nuevo posicionamiento desde el placer, al fin y al cabo, lo *cyborg* es un canto al placer en la confusión de fronteras (254), y se empeñarán en producir acoplamientos que son a su vez inquietantes y placenteros (257), tal como es este acoplamiento de Juana con la máquina a través de lo erótico. Así, la máquina deja de ser funcional al modelo de producción capitalista, la protagonista la hace suya, la convierte en una máquina de deseo.

La metáfora del cuerpo como máquina data desde los comienzos del capitalismo, como explica Silvia Federicci, pues en aquel momento inicial, la burguesía intentó formar a un nuevo individuo, por lo que instauró una batalla contra el cuerpo: “El capitalismo intenta superar nuestro ‘estado natural’ al romper las barreras de la naturaleza y al extender el día de

trabajo más allá de los límites definidos por la luz solar, los ciclos estacionales y el cuerpo mismo tal y como estaba establecido en la sociedad pre-industrial” (204). Similarmente, según Irigaray, La caricia, que como mencionamos antes, corresponde a parte estructural de su percepción del acto íntimo, “es un despertar de la vida de mi cuerpo, a su piel, sus sentidos, sus músculos, nervios, órganos a menudo inhibidos, sometidos, dormidos, o sojuzgados en la actividad cotidiana, el universo de necesidades, el mundo del trabajo, los imperativos y restricciones necesarias para la vida comunitaria” (37). Cuando las condiciones de trabajo inhiben al cuerpo y regulan sus sensibilidades, disfrutar a través de él es subversivo.

Por otro lado, la subordinación del cuerpo a los instintos la asemeja a lo animal, entre las que se suceden las pulsiones del hambre, la sed, el sueño y el deseo. La falta de satisfacción de estos deseos ocupa gran parte de sus pensamientos en sus días de encierro. Cuando ella realiza el acto sexual imaginario con la máquina, desaparecen sus otras pulsiones, predomina la libido, que se homologa con la vitalidad y el poder de decisión. Ante todo, su actuar acaba siendo dictaminado por el placer: “¿Hambre? ¡Ya lo creo que tiene hambre! un hambre atroz, adormilante, una necesidad ya casi olvidada; un vacío, un permanente dolor. Sin embargo, no piensa ya en comer ni en qué le gustaría comer. No; esa es un hambre prosaica; tiene hambre de vida, de poder, de redención” (85).

Paez Rueda lee esto como la voz de la narradora infiltrando el texto, recalando la hibridez e ironía que caracteriza al *cyborg*. Según ella, el hambre al que se refiere es de poder-saber. No apoyo esta tesis del todo, considero que a través de su acto sexual con la máquina, Juana consume su ser *cyborg*, consolidando la hibridez de sus dos pulsiones: la máquina y la animal. Mientras que el hambre que expresa es de goce, lo que refiere como un

“deseo tiránico se apodera de ella. Quiere sentir; no importa qué, pero sentir violentamente” (91).

En suma, Juana se constituye de manera híbrida con la máquina, en el marco de un juego erótico que rechaza los ritmos y lógicas de producción capitalistas, y lo resignifica a través del goce. Este acto corresponde a una liberación, que rompe con el monótono y aprisionante ritmo que ha llevado su vida anteriormente. Este ritmo se pone en duda al estar en una situación de vida o muerte, la que da lugar a un proceso de reflexión sobre su existencia. Así, la disyuntiva entre vida o muerte hace aparecer al deseo. En efecto, Juana comienza a darse cuenta de que nunca antes ha sido deseada, ni ha vivido su deseo como le gustaría. Al referirse a su hogar, habla de lo poco que parece un hogar “aquella pieza pequeña atiborrada de objetos diversos atesorados tontamente en el transcurso de una vida monótona y descolorida!”. Se pregunta, por qué le tuvo que pasar eso “a ella, a la que vivía sola. A ella que en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor..., al hombre” (70). Se define como: “Pospuesta, mal vestida, al margen de la existencia, de los sinsabores y de las alegrías de los demás. Para colmo, tímida” (71). Nuevamente se recalca los fatigosos ritmos que rigen su vida: “Siempre trabajando, siempre viviendo, siempre en calidad de allegada donde la tía Lucha” (71). Dentro de esta cadencia no tiene momentos de intimidad, lo cual se evidencia cuando al saber que está encerrada entiende que “Por fin tendrá tiempo para darse un baño largo y perezoso con el que ha soñado tantas veces” (79). En este contexto, agregado a su nula actividad sexual como también afectiva, el ejercicio de su propio deseo se materializa como un proceso de autoafirmación: un “yo soy” que implica poder y autodeterminación, que hace frente a una forma de vida lacerada por las obligaciones sociales y laborales. Luego de contemplar su vida, la protagonista decide dejar de seguir la cadencia que la sociedad dictamina:

Luego se retorna al trabajo y a las seis se va al cine; a las ocho hay que tener una cita o leer un libro, o morir de pena. No; en los días que le quedan, ella no seguirá esa corriente; ella romperá estas leyes e impondrá las suyas, satisfará sus deseos postergados. Irá al cine ¿Por qué no? (83)

Finalmente, este proceso de liberación del yo da lugar a su renuncia a la vida después de intimar con la máquina, es decir, decide morir gracias a este acto:

Juana comprende que no podrá volver, que no quiere seguir su vida opaca. No más días vacíos. Esta es su aventura, ¡la única!, las tantas veces ansiada. ¡Y está sucediendo! (...) no más horas perdidas contemplando el vivir ajeno. Ahora, ella también podrá contar... la escucharán, ella tendrá recuerdos. Recuerdos de cosas prohibidas, ocultas. (92)

Aquí, la conexión entre el deseo y la muerte es clara. Muchos otros teóricos que han analizado el erotismo, asimilan el deseo sexual con la pulsión de muerte, consumir el deseo conlleva que esta pulsión sea satisfecha³. La conexión entre la muerte y la sexualidad es reiterada en varios cuentos de Elena Aldunate.

En “La bella durmiente”, Seleno asimila su despertar sexual con el deseo de morir: “una imperiosa necesidad de morir con ella” (82). Este cuento acontece en una sociedad ambientada en el futuro en donde tanto las enfermedades como la sensualidad del acto reproductivo y las relaciones han sido erradicadas. Ahondaré más adelante en este cuento y las implicancias del vínculo entre sexualidad y enfermedad, pero, por el momento, es claro que hay una conexión soslayada entre la vitalidad, el deseo y la muerte.

³ La idea es notoriamente planteada por Bataille, pero también se afirma esta relación en los planteamientos de Octavio Paz. En otras áreas, sostuvieron aquel vínculo Freud y Foucault. No necesariamente considero que los planteamientos generales de estos autores apliquen a la obra de esta autora.

Como hemos visto, en “Juana y la cibernética” hay una fuerte conexión con la muerte, y el acto sexual es explícito y mucho más violento que en “Angélica y el delfín”. Aun así, considero que se mantienen muchas similitudes con los planteamientos de Irigaray. Como antes señalé, el gesto de la caricia tiene un sentido desestabilizador con el modelo de producción, en el sentido que ésta invierte la lógica capitalista. A través de la caricia, la protagonista actúa desde otras pulsiones a las impuestas por las dinámicas del trabajo asalariado. La atención que Juana decide darle a la máquina en su encierro también tiene una intención de brindar reconocimiento al aparato que luego será su objeto de deseo: “¡Es la suya, es su máquina! Con alegría infantil, la observa por primera vez con curiosidad. Ya no con esa distraída dedicación que su peligroso oficio requiere: poner y sacar las delgadas placas de zinc. No, ahora la observa con interés” (75). Igualmente, en el cuento el contacto íntimo realizado con atención y respeto por el otro involucra un aprendizaje, tal como explicamos en el cuento anterior. Una vez iniciado el juego sensual con la máquina, ella no quiere perder el tiempo que le queda encerrada durmiendo, puesto que: “Tiene mucho que vivir. Mucho que aprender” (88). Como ya ilustré, el juego erótico entre ambos entrega a Juana vitalidad y poder, la decisión que Juana realiza está anclada en las pulsiones del goce y la autodeterminación, y aquello es producto del impulso que el acto sexual con esta máquina le ha entregado, el cual causa una transformación, una evolución.

El juego es parte importante de la dinámica que se gesta entre ambos. A pesar de ser una interacción explícitamente sexual, no se involucran genitales, si no tomamos en cuenta el émbolo de la máquina que se describe como simulando un órgano masculino: “Aferrada a ese ser tibio, duro, firme y viscoso, dominante, quiere más” (85). No obstante, lo central no es el acto en sí sino la cadencia de este, el vaivén que genera en su mecánica actividad. Lo que prevalece más allá de la genitalidad es la oposición de fuerzas.

Sus manos trémulas aprisionan violentamente el émbolo, y, con el esfuerzo de todos sus músculos, trata de detenerlo. El impulso la arrastra hacia abajo, hacia arriba, derecha, izquierda.... Perfora, quema. el suelo vibra, la banca vibra, Juana siente la caricia contenida y adormecedora de esa vibración. (88-89)

El deseo intenso que siente de parte de la máquina hacia ella también la motiva, imagina que la máquina la llama: “‘Juana... Juana... Juana...’ Nadie la ha llamado jamás con esa suavidad, con esa insistencia” (86). El erotismo que construye la narración proviene también de que el deseo de Juana por la máquina sea correspondido: “Desnudadno el rechazo, la castidad, desde el fondo desquiciado de su experiencia célibe, la mujer entiende que ese ser la desea, la necesita, y que la expresión es quemante, lacerante” (93-92). Ella no desea ejercer su pulsión solipsista sobre el otro, desea la intersubjetividad. Aunque la máquina es la que penetra: “algo que quiere entrar y golpea. Golpea, quiere entrar... ¡y entra!” (93), Juana es bastante activa, es ella quien inicia los contactos, algo que es destacable para un personaje femenino en aquella época. Su “pasividad” ante la máquina incluso delata una entrega que es activa en sí misma.

Por otro lado, cabe destacar que Juana también ve afectada su concepción de sí misma al no haber sido deseada por el sexo opuesto a lo largo de su vida. En un momento se describen sus hombros como “huérfanos de dedos masculinos” y sus caderas son “yermas”(80), maldice la recurrente pregunta por su estado civil “‘Soltera, señorita, obrera...’ Sin pertenecer a nadie, sin destino, sin destinatario” (90). La falta de afecto masculino deja su propia trayectoria como inútil, sin rumbo. Esto también afectará su decisión de morir al consumir el acto sexual recíproco, pues este hace que su vida haya valido la pena. En los cuentos de Aldunate los sentimientos de deseo y erotismo van comúnmente unidos al aspecto romántico. En “Juana” esto se expresa por la preocupación por las citas: “¿Qué perdí con

estar ahí encerrada? ¿Alguna cita? Solo había tenido dos citas en su vida. Menos todavía, porque una de esas fue un error. ¿Una broma tal vez?” (71). De cierta forma, Juana “fetichiza” la figura masculina. Hay una clara influencia en ella de los romances de folletín protagonizados por la figura de un galán y una heroína, figuras que ella reproduce en sus alucinaciones: “ve como el galán, inclinado sobre la heroína, besa sus cabellos perfectamente ordenados y peinados; la respiración de él es anhelante, acelerada, ronca, La de ella, alerta, trémula, entregada... y Las horas pasan” (83). Aquella vida de romance contrasta con su realidad de trabajadora. Como explica Barbara Loach, “el ámbito de la mujer era, principalmente el espacio del hogar; su realización vital se hallaba en el amor y en el hombre como núcleo de referencia” (333). Aquello choca con las posibilidades que emergen para ellas al incorporarse al mundo laboral. Por oposiciones como estas, Loach dice que las protagonistas de Aldunate se encuentran “entre el umbral de la casa y la realidad de un mundo en transición” (336-337).

Las preconcepciones de Juana respecto a la sexualidad y el romance se nos narran desde su primera infancia. Al igual que con Angélica, ella también pasa de una especie de curiosidad morbosa y misteriosa, a crearse una especie de fantasía ideal, que acabará por ser desmantelada:

El hombre y la mujer... Siempre el hombre y la mujer. Más adelante supo que eso no tenía nada de maligno ni de prohibido ni de angustioso, pero lo supo a través de un raciocinio, de novelas baratas, de confidencias hechas entre risas forzadas que la dejaron molesta, curiosa, intranquila. Pero su experiencia no vino, No papreciaba que eso, el sexo, hubiera sido muy importante en su vida. Solo curiosidad, pena, desazón.
(89)

Se evidencia, entonces, que estas ideas de amor romántico interfieren con su desarrollo a futuro y menoscaban las experiencias reales, que probarán ser una desilusión sean consumadas o no (Isspa es una excepción, dado que al ser un ser que no existe, el cual proviene de una cultura avanzada cuyas relaciones interpersonales son distintas a las humanas, es una especie de solución mágica al problema de estas protagonistas). En cualquier caso, la unión entre motivos románticos y sexuales prevalece en los cuentos, y muchas de sus protagonistas prefieren una muerte producto del deseo que una vida sin deseo.

Marea alta, la opción fantástica

Como he establecido anteriormente, el erotismo manifestado en la narrativa de Aldunate se aleja del erotismo instaurado por la mirada patriarcal. Existe en él, además, una necesidad de elevar al objeto de deseo al mismo nivel que la protagonista para involucrarse en una relación sexual de carácter simétrico. Junto con esto, sucede varias veces en su narrativa que la representación de la pareja amorosa se concibe con seres inusuales, en el afán de la autora por desjerarquizar el deseo. Este gesto provoca que la pareja de la protagonista sea rara vez un hombre común y corriente. Así, la figura masculina suele estar relegada al margen. Propongo que aquel desplazamiento corresponde a la búsqueda de alternativas amorosas.

Es notable que el hombre como tal casi no es representado. Cuando sí lo es, funciona como contraste para el verdadero sujeto de interés romántico (por ejemplo, Juan de “Angélica”). Este silencio en torno a la figura del hombre contemporáneo significa que no es una opción para la utopía que Elena Aldunate construye en su literatura, a menos que cambie.

Los pocos personajes que son excepciones para esta regla⁴ son caracterizados como “compasivos y dispuestos a adaptarse” (Loach 334), de igual manera, el énfasis subyace en un cambio necesario en los modelos de masculinidad.

El no-lugar al que se relega al hombre de la época podría deberse a que existe inconformidad hacia lo que él representa. Según Loach, las veces en las que Aldunate caracteriza de machista y abusador a un personaje masculino, se atribuye a la negativa influencia de la vida contemporánea, la vida urbana, o los estereotipos impuestos sobre ambos sexos por la sociedad tradicional (334). Por ende a través de la figura del hombre en la literatura de Aldunate, se expresa un descontento con la estructura social patriarcal, en donde las lógicas del deseo funcionan de forma jerárquica.

Es posible observar este descontento también en la narrativa de otras narradoras del 50. La idea de la relación con un hombre va unida a la institución del matrimonio, la cual ellas representaron en su literatura como un cautiverio (Olea 111), en donde la sexualidad es regulada. Continuamente, los romances en las obras de estas autoras se despliegan a través de infidelidades de parte de las protagonistas, las que se experimentan como momentos de libertad que rompen con la prisión matrimonial. Si la sexualidad para la mujer de la época supone un panorama monótono y desolador, la ampliación de sus posibilidades de realización sexo-afectiva deben ser acompañadas por un nuevo sujeto de interés romántico, que hasta el momento solo se encuentra en la fantasía.

Raquel Olea sostiene sobre la narrativa de las autoras del 50:

⁴ Al respecto cabe destacar al personaje de Luis Fernando, el esposo de Teresa en *Del cosmos las quieren vírgenes*, y Andrés, el esposo de Francisca en *Francisca y el otro*.

Podría decirse que si las protagonistas no logran -del todo- construir su propio deseo, el espacio se ha abierto en el interrogante favorecido por la escritura que al ser enunciada desde una sujeto mujer no sólo relata existencias menores, resta de lo masculino, sino que las identificaciones entre las voces del texto conducen a otro espacio, aunque este aún se mantenga en el registro de lo secreto. (111)

Aquel deseo aún secreto, que varias narradoras no logran construir, está expresado en Aldunate mediante la ciencia ficción y la fantasía. El hecho de que el hombre ficticio reemplace al hombre contemporáneo en sus cuentos es parte de su crítica contra la estructura patriarcal. Así, se evidencia que su narrativa sigue la misma línea de denuncia que sus contemporáneas, pero la respuesta no viene por parte de la representación cruda de esta realidad, sino de la visualización de una alternativa.

Raquel Olea retrata el momento en que estas autoras escribían como “un período de incertidumbre social que enfatiza la pugna entre las posiciones laicas, representantes de la igualdad y la justicia social y el pensamiento católico y conservador, representante de las viejas estructuras y los privilegios de clase” (106). La inestabilidad política delataba una amenaza “para la permanencia de las tradiciones y sus formas de organización de la vida y las relaciones sociales, bajo el signo de las jerarquías de clase y género” (106). Es decir un periodo de disputa de identidades y creencias. Además, el espíritu de la posguerra y lo que Julieta Kirkwood denomina el “silencio feminista”, que sucedió a la obtención del voto femenino, causaron desconfianza en la efectividad que tenían los movimientos políticos para producir cambios significativos. Asimismo, hay que considerar la creciente industrialización del país que provocó un importante aumento de mujeres en el mercado laboral. Todas estas circunstancias crearon un contexto agobiante para la sociedad chilena de aquellos tiempos. Se oyen ecos de esta sociedad en los cuentos. En “Juana y la cibernética” se refleja claramente

debido a la explotación de la protagonista. En “Angélica y el delfín”: “Angélica olvida la angustia de otro año difícil, de una vida tensa, de una tensa juventud tolerando el gesto duro de una madre divorciada; estudia, trabaja, esperando una esperanza” (20).

Estas inquietudes se podrán ver especialmente en “Marea alta”, por ejemplo, en la forma cómo se describe el paisaje: “esa arena en que millones de sofocados veraneantes han dejado sus huellas por última vez y se han ido a la ciudad” (46). Igualmente se observan en su hastío con el trabajo:

Recuerda cuando por primera vez llegaron allá arriba; llegaron todas tan alegres y la llenaron de flores, de caracoles y de sol. Para luego terminar en lo mismo; para que año tras año pasara lo mismo. Menos mal era el último y mañana volvían a la ciudad. Sigue recordando el día en que todas se unieron para pedirle a la señora Clarita que trabajaran solo en las tardes. Ellas también tenían derecho a vacaciones en la playa. (46)

Y por sobre todo, se evidencia su inquietud frente a la población masculina: “ ‘¡que se vaya al infierno!’ —. Grita. — ‘¡que se lo lleven todos los demonios de una vez a ése y a todos los demás!’ ” (45); “esa casa de allá arriba se llena de hombres; a veces bajos, otros corpulentos, o rubios. (...) Pero son todos estúpidos, desesperadamente estúpidos los que van allá arriba”(46)

Las autoras de la generación del 50 tuvieron interés por nombrar lo no nombrado. Así, trazarán trayectorias de mujeres que rompen con el núcleo familiar y las normas sociales, y participan en comportamientos que la sociedad condenaba como la “preñez sin marido, rechazo a la maternidad y la virginidad, aborto, adulterio” (Olea 112). Por ejemplo, “Marea alta” tiene como protagonista a una prostituta. La voz narrativa no la juzga, sino que se pone

en su lugar, recalcando su estatus de trabajadora por sobre todo. Se nos revela que tuvo en un pasado un hijo fuera del matrimonio que falleció: “Ella estará ahí, esperando ya sin esperar, a ese, ese que era el definitivo y se equivocó. Y después el niño, ‘el pobre niño’, como decía su madre. Al no preocuparse ella de él, duró tan poco. Por suerte, o quién sabe... Y la salida de su casa y la misma historia” (47). Una gran decepción para ella será que sus opciones amorosas son escasas: “Ya se quedará soltera y será vieja, una vieja prostituta ajada y pobre como ésas. Sin embargo ella era distinta. Quería seguir esperando, seguir creyendo que algún día alcanzaría un hombre tan diferente como ella; uno al que no le importaría todo lo que había pasado para convertirla en lo que era ahora” (47). Esta falta originará la desesperación que siente al observar al hombre a la orilla de la playa. La solución a este problema, tal como planteo, no se encuentra en la realidad, así que se opta por un final agridulce en la fantasía, con la deseada amorosa muerte, que se narra como una experiencia grata para la protagonista:

Aquella cosa se hunde en la ola y con una y otra mano, con uno y otro dedo de abrazo largo, coge a la mujer y a la va envolviendo, acunándola, desnudándola mar adentro; más y más profundo. Angélica, sumergida en las olas verdes, coronada de estrellas diminutas, se entrega en esos brazos que la aprisionan, a un millón de besos que la poseen más y más adentro con profundidad de terciopelo espeso... (50)

Cabe destacar que en este cuento en particular, el problema de la protagonista no va acompañado del cambio social a gran escala, como sí sucede en “Angélica” (y cómo más adelante explicaré, sucede también en *Del cosmos las quieren vírgenes*). Al igual que en “Juana”, la única solución individual que se concibe es la muerte de la protagonista. De esta forma, a través de “Marea Alta”, intento dar cuenta de cómo el silencio en torno a la figura masculina, y la elección de la criatura fantástica, junto con la muerte, corresponden a una denuncia. El reverso de esta denuncia es la utopía en donde la sexualidad y el erotismo,

basados en el deseo y reconocimiento del otro, son centrales. El deseo de realización sexo-afectiva en la mujer es un derecho que tiene como sujeto, y para que este se ejerza debe existir un cambio en la cultura a nivel general. La realización de esta utopía se lleva a cabo gracias a las facilidades que otorga la fantasía y la ciencia ficción.

Capítulo 2: Mujeres imaginando el futuro

Precisiones en torno a la ciencia ficción

El término ciencia ficción surgió en 1920 gracias a Hugo Gernsback, editor de revistas “pulp”, un tipo de revistas baratas de baja calidad de impresión y contenido que se popularizaron en los Estados Unidos desde 1898 hasta fines de 1950. El editor buscaba relatos de “cientificción”, lo cual definió como “historias del tipo de las que escribía Julio Verne, Herbert George Wells, Edgar Allan Poe, es decir, historias en que el interés de la fabulación esté entremezclado con hechos científicos y con visiones proféticas del porvenir” (citado por Vaisman 9). Luego de que el género tomase forma y se teorizara en torno a él, se identificaron precursores del mismo, como sería *La república* de Platón (315 a.C.), el *Poema de Gilgamesh* (2500-2000 a. C) o *Viaje a la Luna* (1657) de Cyrano de Bergerac (Moreno 68), más, existe un consenso en que la primera novela que puede identificarse dentro de los parámetros del género de la CF es *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

Desde 1959 hasta 1973, los autores que escribieron durante la “Edad de oro” de la CF en Chile tuvieron como referentes a Ray Bradbury, H G Wells e Isaac Asimov. Hugo Correa llegó a establecer contacto con Bradbury y Asimov durante su estadía en el Writers Program de la Universidad de Iowa. Correa fue el escritor con más reconocimiento del grupo, puesto que ganó el premio del Concurso Nacional del Cuento del diario *El Sur* por su novela *Alguien mora en el viento*. Además, es el único latinoamericano que aparece en *The Encyclopedia of Science Fiction*. Posterior a este periodo, se funda el Club Chileno de Ciencia Ficción (1975), del cual Elena Aldunate fue vicepresidenta junto a Ilda Cádiz .

Los reconocimientos que llegaron a tener no estuvieron exentos de dificultades. Como detalla Pizarro Obaid, tuvieron escasa acogida editorial y crítica. Esto debido a muchos factores culturales y políticos. En el plano literario, una de las razones que impidió que a los escritores de este género se le abriera más puertas fue que en Chile, la Generación del Cincuenta era el grupo predominante. Los autores de esta generación intentaban superar al *criollismo*, abordando dilemas contemporáneos y renovando los métodos narrativos tradicionales. A nivel regional, el *realismo mágico* exploraba desde nuevos lenguajes en la realidad social y cultural latinoamericana, en contraste “la ciencia ficción aparecía como un discurso ajeno a la realidad literaria, social y política que vivía Latinoamérica y como un género “extranjero e inauténtico” (Pizarro Obaid, “Presencia y función de los saberes psi” 46). En este contexto la CF se situó como una manifestación literaria accesoria y marginal, una literatura juvenil o, simplemente, como un conjunto de historias elaboradas para complacer el apetito insensato de las masas” (Pizarro Obaid, “María Elena Aldunate” 150).

En lo que respecta a la definición de la CF, los parámetros de Hugo Gressback no se han mantenido, es más, la delimitación del género continúa en disputa. Fernando Moreno explica que esta dificultad proviene en parte desde el nombre “ciencia ficción”, pues genera la idea de que lo principal en estos relatos corresponde al aspecto científico, cuando no sucede así en la práctica. Se ha intentado plantear el término “ficción prospectiva” para sortear esta confusión. El mismo Hugo Correa fue crítico del término, afirmando:

La *ciencia ficción* debía ser considerada como “la literatura del cambio, no de la ciencia”, argumentando que “instintivamente se tiende a asimilar la ciencia-ficción al ensayo científico. Pienso que es un género propio de nuestra época”; bajo esa perspectiva agregaba, más tarde, que el arte debía ser concebido como una “síntesis o

decantación de muchas inquietudes de la época. (Correa citado en Pizarro Obaid, “Ciencia ficción chilena” 81)

Moreno también recalca la variedad de subgéneros que caben dentro de la ciencia ficción, como son:

Ucronía (desarrollo de una sociedad actual diferente planteando que la historia hubiera sido de otro modo), utopía (desarrollo de una sociedad ideal), distopía (desarrollo de una sociedad alienante), relatos de robots, relatos de mutantes, apocalípticos, el hard (es muy curioso este tipo de ciencia ficción, porque se basa en la ciencia), el ciberpunk, la space opera, los relatos de viajes en el tiempo, el steampunk... Creo que me dejo un montón y podéis preguntar: «¿Todo esto es ciencia ficción». Sí, todo esto es ciencia ficción y ningún estudioso del género lo pone en duda. (69)

Aquella plasticidad hace más difícil crear una definición que se ajuste a todas estas variantes. Para efectos de este trabajo, no me interesa realizar una extensa delimitación de la CF, por lo que me quedaré con las precisiones de Moreno, quien descarta que el género deba ser definido exclusivamente a partir de la existencia del “novum”, es decir, de un adelanto humano, que puede ser tecnológico como social, político, o científico. También descarta que lo defina el hecho de constituirse en el futuro. En cambio, sostiene que la CF trata verdaderamente sobre la humanidad y la cultura. A través de los escenarios de ciencia ficción se ahonda en otros modos de ver la realidad mediante la exageración de alguno de los aspectos propios de ella, y con esto: “Lo que se problematiza es la lectura que hacemos de la realidad y todo lo que hemos construido a partir de dicha lectura errónea. La ciencia ficción pretende ir, por tanto, al fondo del problema cultural” (77).

Aquella preocupación con la cultura se puede ver en los cuentos ya analizados. En “Angelica y el delfín” gran parte del elemento ciencia-ficcional es la cultura de los delfines, que se contrapone radicalmente a la nuestra. Junto con esto, se anuncia un eventual cambio en nuestra cultura cuando se unan en el futuro las dos especies. Así, el cambio cultural está en el centro, unido con lo biológico. Un problema similar se plantea en *Del cosmos las quieren vírgenes*. En la novela una virgen da a luz por obra de “La Presencia”

En el comienzo, los enviados de “La Presencia” habían depositados en el espermatozoide del varón humano el germen de la enseñanza y de la divinidad, hoy, en el apocalipsis del tiempo transcurrido en los umbrales del año 2000, es la propia “Presencia”, con sus ejércitos azules, que vuelve para rectificar la ley. (Aldunate 48)

Con esto, la deidad extraterrestre elige a la mujer esta vez para “darle forma y vida a la primera rama del árbol del nuevo Génesis” (Aldunate 49). En este argumento se referencia el mito bíblico mientras se interrogan problemas culturales con un enfoque feminista⁵, y nuevamente se anticipa un cambio en la cultura patriarcal. En “Juana y la cibernética” se exploran los temas que conciernen a la industrialización y modernización, y la incorporación de las mujeres en estos procesos, al convertirse en trabajadoras asalariadas. Así, vemos como lo central en el género es su relación con la cultura contemporánea. En correspondencia con esto, surge otra característica de la CF, la exageración. La forma en que este género comentará problemas sociales y culturales propios de su contexto será la de *hiperbolizar* sus

⁵ Aldunate no se consideraba como feminista: “Como decía mi madre [el feminismo] es un mal necesario, pero lo que tú tienes que tratar es ser femenina. Yo soy partidaria de la mujer, pero de esa mujer. A la otra, la feminista, la considero muy valiente” (Citado en Pizarro Obaid, “María Elena Aldunate” 48). Barbara Loach afirma que Aldunate culpa al feminismo de la “renuncia a la unicidad femenina, sin embargo, también defiende la igualdad de los sexos basada en la capacidad intelectual de los individuos (Loach 333). No obstante, Aldunate aboga por los derechos de las mujeres en la mayoría, sino es que en todos sus textos, y expresa críticas y posturas afines con lo que hoy en día llamaríamos feminismo.

aspectos problemáticos; en vez de plantear una metáfora para simbolizar estos, los lleva a un extremo (Moreno 76).

Las problemáticas socioculturales exploradas en la CF comprenden también la sexualidad y el género. Luis Vaisman en “¿Tendría usted sexo con un delfín?” enuncia distintos textos que plantean sexualidades alternativas mediante la ciencia ficción, demostrando cómo este género ha servido para desmontar ideas culturales e invitarnos a imaginar nuevas formas de desarrollar sexualidades, sin barreras de género, orientación, o cultura. Similar a esto, como ya he señalado, Aldunate plantea reiteradas veces su ciencia ficción desde la problemática del deseo sexual, siendo este un elemento crucial dentro de la autonomía de la persona, en este caso, la de la mujer, y con aquello se defiende su derecho al placer. Esto se representa como una demanda inscrita en lo social, es decir, que debe considerarse dentro del proyecto utópico que ella escribe.

Similarmente, Jane Donawerth afirma que la CF entrega libertad a las mujeres escritoras para “imagine an alternative world where the sex/gender system is different, or even none existent” (xvii). Ella identifica, en base a obras de CF escritas por mujeres, cómo estas difieren de las escritas por hombres. Este es un género que ha sido percibido popularmente como masculino, lo cual podría deberse a la percepción de que la ciencia es un tema de hombres. Dona Haraway hace hincapié en este sesgo propio de la ciencia, que ella concibe como un *relato* que ha sido contado exclusivamente desde la voz masculina, y aquella interpretación se ha inscrito como verdad⁶. Las autoras que escriben ciencia ficción

⁶ Esta visión se puede evidenciar en citas como las siguientes: “la biología cuenta historias sobre los

orígenes, sobre la génesis, sobre la naturaleza. Más aún, las feministas modernas han heredado nuestra historia a través de una voz patriarcal” (114), “La ciencia y el humanismo han sido siempre compañeros de cama. Sus discusiones son la pelea de los dos, convertidos en una sola carne. Sujeto y objeto se necesitan entre sí. De su unión nace la voz patriarcal del creador” (120), “Los hechos están cargados de teoría; los valores están cargados de historia” (125)

no son ajenas a esta concepción y la debaten en sus propios escritos, como ilustra Donawerth en *Frankenstein's Daughters: Women writing science fiction*. En su libro, Donawerth identifica a Mary Shelley como precursora, pues a partir de los mecanismos que ella utiliza en su novela surgirán las estrategias usadas por las autoras de CF que la sucedieron. Los mecanismos que Donawerth describe son: *Utopian science*, es decir, las autoras proponen una visión utópica de la ciencia, que dista de la contemporánea y sus sesgos patriarcales. Hablar con la voz del alien, en donde se utilizan revisiones de los estereotipos masculinos que plantean a la mujer como un alien, con tal de confrontarlos; *Cross-dressing as male narrator* (Travestirse como el narrador masculino), técnica a través de la cual se subvierte la narración dominada por lo masculino, ya sea parodiando la voz del hombre, haciendo atravesar al narrador varón por experiencias femeninas, explorando la androginia o desacomodando las categorías de género dentro de las narraciones. Ahondaré más en estos mecanismos conforme los identifiquemos en el cuento. Con estas precisiones en mente, expondré la manera en que estas problemáticas encuentran exteriorización en la literatura de Aldunate, y en los métodos por los cuales se construyen sus escenarios de ciencia ficción.

La bella durmiente: ciencia ficción femenina, mecanismos y críticas

Como expuse en el capítulo anterior, la razón por la que Juana intima con su máquina es para resignificar la herramienta de su opresión. Similarmente, en “La bella durmiente” se extreman aquellas relaciones de poder que son establecidas a través de la tecnología. Anteriormente, mencioné como Haraway considera que la tecnología y la ciencia son cimentadas en interpretaciones subjetivas que se sostienen como verdades, por lo cual albergan dentro de sí una violencia estructural, ya que sostienen un relato único masculino y capitalista. Por esto mismo, tal como Jane Donawerth ilustra, las narraciones de CF creadas

por mujeres suelen incorporar la visión utópica de la ciencia y sus respectivas tecnologías. La división entre naturaleza y civilización, o bien naturaleza y razón, está creada por el hombre, por el contrario, la mujer busca una realidad en donde estas funcionen en conjunto, puntualiza Donawerth: “a conception of humans relation to nature as partnership and not domination, and an ideal of science as subjective, relational, holistic, and complex” (2)

Opuesto a las imágenes de la CF hiper-tecnologizadas, en *Del cosmos las quieren Vírgenes*, “La Presencia” se manifiesta como millones de mariposas azules con pintas doradas. Aquella entidad alienígena tiene una perfección casi mecánica, como también la hija que depositan en Teresa, pero aquello no evita que ella sufra conflictos internos. Por su condición “sobrehumana”, le cuesta entender el mundo a su alrededor y se acompleja porque se siente distinta. La representación de su sentir imperfecto es una forma de humanizar procesos y personas que en otros relatos de CF funcionarían de manera artificial y mecánica. Esto se logra mediante un enfoque de la ciencia que incorpora la empatía.

Por el contrario, en “La bella durmiente” se incorpora el mecanismo del *utopian science* al realizar una crítica hacia los principios de la ciencia patriarcal. Este cuento es una nueva versión del clásico por el que está nombrado. Aquí, el sueño de la bella es causado por su hibernación en una cámara de congelamiento criogénico, cuya duración por accidente, se extiende hasta millones de años en el futuro. La sociedad que recibe a esta bella durmiente ha evolucionado al punto que las personas ya no tienen uñas ni pelo, como tampoco envejecen ni se enferman. Se comunican telepáticamente. No tienen relaciones familiares ni románticas. Carecen de cualquier emoción que “altere el soma”:

La auxiliar vuelve a introducirse o sin temor en el sueño de la mujer-fósil (...) lo que percibe son hechos que perturban las funciones del soma del paciente: miedo, alegría,

una emoción desconcertante ante otros seres como ella, que al parecer se le presentan en sueños. De pronto una violenta “angustia”, enfermedad que, según los físicos adolecía la antigua humanidad. (74)

Desde la infancia les enseñan a evitar el amor y la lujuria, para esto existen:

Cámaras que reproducían todas las gamas de la bárbara conducta en el apareamiento primitivo de los humanos, a la que en la pubertad se sometían voluntariamente los jóvenes estudiantes de su época, para sentir en sus propios organismos, como una cura de advertencia, aquellas descastadas reacciones del instinto superado. (69)

El deseo incluso se concibe como un ataque

Para él y sus contemporáneos, el desear otro ser es como agredirlo, asaltarlo en su integridad, profanar su confianza orgánica. Sólo las cosas se desean; los hechos, las ideas, los momentos de realización. Los seres, no. Todo ente humano es hermético y respetable en su yo inconsciente. (70)

Las reproducciones de la especie son premeditadas, calculadas y calificadas “ha pasado sus épocas de apareamiento cumpliendo su misión biológica. Siete matraces-hembras llevaban su germen. Su descendencia había sido perfecta; grado uno en la tabla evolutiva” (67-68). Las personas se introducen en cápsulas de regeneración cada treinta años para mantenerse jóvenes y renovar sus órganos. La enfermedad, la muerte, los sentimientos y la sexualidad han sido erradicados, lo cual produce una sociedad eficiente pero vacía de sentido. Según Donawerth, en la CF femenina es común que se exprese una necesidad de preservación de los ciclos propios de la naturaleza, desde esta idea se desprende la recurrente imagen de la “red de la naturaleza” (*web of nature*) (8). En la misma línea yace la crítica a la sociedad aquí representada, pues al infringir el orden natural, los humanos intentan no formar

parte de la naturaleza. Esto lo realizan por medio de una ciencia y tecnología cuyo paradigma es la eficiencia, a costa de la interrupción de los ciclos naturales. Aquella ciencia escinde la razón de los sentimientos y privilegia lo primero, dado que no ve uso para lo segundo. Estas condiciones, en esta realidad extrapolada, se traducen en deshumanización. En el cuento, se asocia al hombre futurista que ejerce el poder con la tecnología y la deshumanización de su sociedad. Se le opone la mujer fósil asociada al pasado, lo natural, el deseo, la enfermedad y la muerte.

Además, esta tecnología mantiene dentro de su entramado la estructura patriarcal, en donde el hombre es el sujeto de la ciencia y la mujer el objeto de la misma. Esto se ve a través del personaje de Nohiónix o Seleno, que descubre a la mujer fósil, y la relación de ambos evidentemente reproduce esta dinámica de sujeto-objeto. Mientras ella está recostada por su frágil condición, él controla sus reacciones por medio de líquidos que introduce en su cuerpo, mientras se infiltra en sus pensamientos para estudiarla.

A pesar de solo haberla descubierto, se adjudica el hecho de haberla “materializado” (81). En relación a esto, Bárbara Toro lo compara a Victor Frankenstein, quien se adjudica el papel de dios por haber dado vida al monstruo (37). El doctor Frankenstein es la imagen original de la ciencia patriarcal que intenta trascender las leyes de la naturaleza, al mismo tiempo que concibe la naturaleza como femenina y pasiva a ser estudiada como un objeto por un sujeto masculino científico, como un acto de dominación. El hecho de penetrar en la naturaleza es incluso concebido como un acto erótico en la novela de Shelley—según Carolyn Merchant, violación (citada en Donawerth XX). Aquello es extremado en este cuento, puesto que, como señala Toro, la relación se invierte; el científico desea a su monstruo y este lo rechaza.

Nohiónix oculta a la mujer de la comunidad científica, puesto que se siente atraído hacia ella, y si anunciara su descubrimiento, la apartarían de él para estudiarla. Elige a una mujer, es decir a X Adelantada, entre otras cuatro mujeres, para que sea su asistente en esta tarea con tal de no compartir a la bella durmiente con otros hombres (Toro 48). Su decisión llama a cuestionar si considera a X Adelantada como parte de la comunidad científica, pues ¿acaso ella, como parte de esta, no puede delatar su descubrimiento también? Esta incoherencia sugiere que él aún considera que el sujeto activo de la ciencia corresponde a uno masculino. Con ello, revela que ve a la mujer como un opuesto, no como un igual, contradiciendo su propia frase: “La mujer era para él un valor intelectual que contrastaba con su masculinidad, una réplica de su yo somático, un desdoblamiento estético de su espíritu” (68).

El deseo que Seleno siente por la mujer-fósil no es de amor, es de posesión. Ella reconoce que él la quiere pero sin ternura, “se parece a al otro, en veces en su desearla, pero sin ternura, sin entrega” (81). En cada iteración del relato de “la bella durmiente”, la cualidad por la que el príncipe quiere a la princesa, es gracias a que es bella y durmiente (Cabrera-Pommiez y Caruman 52), en definitiva, un ser pasivo. La telepatía, en este relato —en contraste con la telepatía que utilizó Isspa— pareciera escrutación intrusiva. “La incursión telepática de Seleno perturba su mente, haciéndola comprender que no está sola en su intimidad, que la vigilan en sus pensamientos ocultos” (80). Aún accediendo a su mente, no logra comprender el rechazo que ella tiene hacia él, pero sí lo podrá comprender X Adelantada. La asistente en un comienzo es reticente hacia la mujer fósil, le recuerda a otra mujer que no quiso regenerarse:

Hablaba a gritos de la pérdida de un yo primitivo, de agotamiento sensorial al recorrer las mismas cintas transportadoras, los mismos elevados, las mismas caras perfectas de

los seres, las ciudades, las playas y los festivales. Quería volver atrás para no haberse regenerado nunca. Haber transcurrido en la misma piel gastada por el uso y roce, con los mismos órganos y las mismas células de su nacimiento. Usaba una palabra prohibida, absurda para sus cortos años. Decía que quería morir, enfermarse y morir. (...) Era un peligro para la comunidad y así se lo dijo a la encargada cuando le tocó el turno. Todavía gritaba la mujer allá afuera, mientras ella, penetrado en la cámara silente, comenzaba a sentir el cálido ritar de sus células cansadas(...) repitiendo una y otra vez el código de las altas esferas comunitarias: “Somos un todo individual, siempre renovado y perfecto. (72)

Nótese que, nuevamente, es una voz femenina la que expresa el descontento ante el orden social de este futuro, que es representado a través de una única voz masculina, Nohiónix. X Adelantada fue cómplice de aquel orden, como se muestra en este fragmento, por eso se opone a la bella durmiente al inicio, más luego siente empatía por ella, encuentra continuidades en sus reacciones y sentires:

Es una mirada [la de la mujer-fósil] que acusa una incómoda sensación de vulnerabilidad; una mirada que no se puede sostener sin vértigo, sin que la vergüenza que a veces asalta su yo íntimo, cuando se siente propuesta en su ficha-control o demasiado vigilada por los visores de la sala–descanso. Es una mirada que atrae y atemoriza, como una visión que produce el mar o el cielo o la lluvia tras los cristales de su elevado en la costa. (78-79)

Ambas mujeres comparten la sensación de ser vigiladas. Esto las convierte en imágenes, en oposición a los observadores masculinos del cuento. La oposición binaria de las categorías imagen-mirada como equivalentes a femenina-masculina es clásica y sostiene las

de objeto-sujeto subyacentes en el cuento. Continuando con este, una vez habiendo incursionado en su mente, X Adelantada siente empatía por la mujer: “Su temor es tan lógico, tan de acuerdo con su primitiva ignorancia, que no sabe porqué se confunde tanto con el físico de ella, está sola en un tiempo que no es su tiempo. Eso es todo” (80).

Otro mecanismo identificado por Donawerth que Aldunate utiliza es el travestirse como narrador masculino. Jane Donawerth explica que, en un principio, el uso de un narrador ficcional masculino entregaba poder a las autoras de CF para realizar, mediante la imaginación, las hazañas de la ciencia y exploración que no les eran permitidas en su tiempo (112). Pero hoy en día, las autoras continúan haciendo uso de esta técnica cuando poseen más libertades dentro de ese terreno. Para esto, la autora reconoce varios propósitos: hacer al sujeto masculino sufrir una experiencia femenina; explorar la androginia; parodiar la voz masculina; y mezclar múltiples puntos de vista (masculino, femenino y alien), para que construyan juntos la historia, y con esto perturbar las categorías rígidas del género. Considero que en esta historia se utilizan estos dos últimos, el primero utilizando la voz de Seleno/Nohiónix, y el segundo a través de la narración conjunta de Seleno, la mujer fósil, y X Adelantada.

Primeramente, la voz de Seleno parodia la del patriarcado. Su “enamoramiento” con la mujer, para la audiencia, es claramente superficial puesto que no la conoce. Se hace evidente que su percepción de amor y deseo equivale a posesión. También se parodia la soberbia del científico varón cuando Nohiónix afirma que él la ha materializado. Además, se ironiza su identificación con el príncipe que salva a la princesa:

Hubo una leyenda de edades aún más antiguas que la tuya. Una leyenda en la que una princesa bárbara durmió cien años de la primera edad media en el calendario zodiacal.

Cien años encerrada entre las paredes graníticas de una torre cavernaria, cubierta de hiriente y mortal vegetación agreste. Ingenua leyenda mítica de los primeros tiempos del hombre y su historia. Hoy en la era del gran cambio, en el segundo cielo de los Guturnes, en este mundo que no fue tu mundo, eres esa bella durmiente y vendrán príncipes de todos los lugares de la tierra sólo para verte, para oír lo que puedan captar de tu siglo y de tu origen. (81)

Al hacer alusión a este cuento, romantiza la figura de los científicos como príncipes, incluyéndose. También romantiza la figura de la mujer fósil como princesa. Él ignora, pero perpetúa, los roles de género dañinos que subyacen en aquel cuento. Gracias a que nosotros los reconocemos, sabemos que la princesa del cuento no está en una posición ideal. La mujer-fósil tampoco está en una posición favorable, ya que si acepta el destino que le propone Seleno, no tendrá vida propia pues estará condenada a ser objeto de estudio. Las dos mujeres de este cuento se percatan de la horrible situación en la que ella está, haciendo que la ironía en la comparación que hace Seleno sea evidente.

Sin embargo, el rol patriarcal de Seleno no es absoluto, puesto que es también feminizado por el texto. En la narración se alternan los nombres para el científico entre Seleno y Nohiónix, sin explicación aparente. Cabrera-Pommiez y Caruman ya han planteado que esto se debe a que hace referencia al mito de Selene.

Ella es la diosa de la luna –hermana del dios sol, Helios– y, según el mito, se enamora del pastor Endimión. Desesperada, pues no quiere perder a su amante algún día, dado que este era un mortal y ella, una diosa inmortal, Selene recurre a Zeus, quien le da la siguiente solución: haría que Endimión durmiera eternamente y solo despertaría de noche para encontrarse con su amada. (52)

Entonces, Seleno lleva su nombre por una figura femenina, la cual es al mismo tiempo la enamorada. Cuando habla de sus sentimientos hacia la mujer fósil es Seleno, y cuando es su versión fría, racional y científica es Nohiónix. Esto feminizaría parcialmente al personaje. Según Cabrera-Pommiez y Caruman, este recurso permite a la autora invertir las cargas de género que tiene la estructura original de este cuento. Aquello coincide con la función que Donawerth confiere a este mecanismo, tal como expliqué anteriormente. Esta inversión también aplica para la mujer, como explican Cabrera-Pommiez y Caruman, pues los términos por los cuales se le nombra evolucionan a lo largo del cuento:

Al inicio, se refiere a ella en género masculino, primero es “aquel ser” (24) o “fósil” (24), luego aparece la forma compuesta “mujer-fósil” (27). En la mitad del cuento se lee: “Allá arriba, en la sala- descanso, el visor le ha indicado que la MUJER acaba de despertar . . .” (30). En las páginas finales, se la menciona repetidamente como “la mujer” o “la paciente”, hasta que, muerta, Seleno y X Adelantada “se mueven en torno a la camilla para mantener la precaria existencia de aquel animal humano” (37). El paso de “aquel ser” a “la mujer” constituye un recurso para ilustrar cómo, en el sentir de Seleno, hay un camino hacia la feminización de la persona a la que se acercó por un afán científico y con quien terminó involucrándose emocionalmente, en primer lugar, y sentimentalmente, luego. Una vez muerta, retoma su carácter de objeto de estudio para la ciencia. (Cabrera-Pommiez y Caruman 51-52)

Gracias a esta categorización, la mujer transita entre ser humana e inhumana. Con esto se cumple la última estrategia que indica Donawerth: Hablar con la voz del alien. En la tradición de la CF masculina, las mujeres han mantenido una posición marginal dentro de las historias. Generalmente, para los autores varones, la mujer-alien simboliza “the eroite victim of masculine dominance who is a threat to reason and order” (Russ citada en Donawert 42).

En respuesta, las autoras desplazarán a la mujer-alien desde el margen al centro del texto, usualmente narrando desde su perspectiva. Al utilizar este mecanismo, confrontan las perspectivas masculinas. La mujer como alien es la epítome de la otredad que la feminidad representa, por lo cual, este arquetipo tiene variadas manifestaciones.

En este cuento identifiqué una de las variaciones de este arquetipo, la de la mujer como animal. Comúnmente, en la ciencia ficción escrita por hombres, ella representa la sexualidad, encarna miedos relacionados con el cuerpo, el placer y la reproducción (Donawerth 70). Estos miedos se ilustran en el cuento, y se podría afirmar que la carga femenina de Seleno es perpetuada gracias a esta relación: porque él es quien se infecta de la enfermedad “para la cual ya no había antídotos en su mundo” (85), que es el amor o bien el deseo. Como reconocen Gilbert y Gubar: “Para Swift la sexualidad femenina equivale a degeneración, enfermedad y muerte” (Gilbert y Gubar citadas Toro 51). Podemos identificar esta continuidad entre la sexualidad, enfermedad y feminidad en este cuento.

La animalización, además, continúa ligando a la mujer-fósil con la barbarie que proviene de su vínculo con lo natural (en contraste a Nohiónix que es lo artificial). Lo natural, como señalé anteriormente, según la ciencia debe ser dominado, por su propio bien y el de la humanidad (Donawerth 70), con esto, la deshumanización que sufre al convertirla en animal es otra forma de objetificarla y quitarle voluntad. Por otro lado, la conexión de Nohiónix con la tecnología y la máquina también es una inversión. La mujer-máquina en la CF masculina enfatiza la inferioridad femenina gracias a su cuerpo mecánico, mientras que la superioridad del hombre se resalta con su relación con la ciencia. En cambio, las mujeres retratan al hombre-máquina para: “represent negatively science as the power of reason and science as nonhuman” (Donawerth 59) y para representar al hombre-máquina como “alienated, mechanical, living without love or joy” (Donawerth 59).

Con todo esto, Aldunate utiliza los mecanismos que reconoce Donawerth para crear una ciencia ficción subversiva que cuestiona el rol del patriarcado, la tecnología, y el deseo. Encima de esta subversión, está la realizada al cuento original de “La bella durmiente”. Como adelanté anteriormente, es un cuento cargado de roles de género heteronormativos. En las primeras versiones de esta historia, la bella durmiente es violada por el príncipe mientras duerme. Se mantienen en la mayoría de las versiones el designio de las hadas, que causa que posteriormente, sus padres actúen para detener esta maldición. Después, cae en el sueño y es rescatada, años después, por el príncipe. En todas estas situaciones la bella es pasiva mientras los demás actúan en torno a ella. Los cambios de Aldunate logran que se elimine la pasividad en esta bella. Ella decide meterse en la cámara criogénica, para eliminar la diferencia de edad entre su novio menor y ella. Luego, rechazará el relato que Nohiónix crea, en donde ella es la bella durmiente. Elige suicidarse antes de vivir ese destino, así, radicalmente ejercita su propia voluntad de decisión. Una vez más, como en varios cuentos que revisamos anteriormente, la muerte es un ejercicio de voluntad para la protagonista

Conclusiones

En esta investigación me propuse analizar la representación del deseo sexual y el erotismo en la literatura de Elena Aldunate. Para esto primeramente analicé la presencia de elementos eróticos y sus características en base a los cuentos “Angélica y el delfín”, “Juana y la cibernética”, dilucidando el parecido entre la concepción del erotismo de Aldunate con los planteamientos de Irigaray, pues en ambos se distingue un erotismo concebido desde la feminidad, donde destacan el respeto y la intersubjetividad. Aquel prototipo desafía al modelo patriarcal tradicional. Al mismo tiempo, mediante las lecturas de estos cuentos, apareció el eje de la utopía implícita en la ciencia ficción de la autora, de la cual el deseo es pilar fundamental. Y el eje del *cyborg*, modelo mítico irónico de Haraway que cuestiona la autoridad científica y patriarcal. Estos son importantes para la siguiente parte del análisis, en donde exploré los alcances utópicos de la ciencia ficción y fantasía de Aldunate a través del cuento “Marea alta”.

Puse énfasis en las denuncias hechas hacia el panorama sexo-afectivo contemporáneo a Aldunate que subyacen en su literatura. La sexualidad aparece como regida por el patriarcado y su dinámica jerárquica. Encontré que estas críticas se hacían presentes a través del silencio en torno a la figura masculina, la cual no es presentada como alternativa amorosa, y es reemplazada por otros seres. Aquel gesto tiene el poder de poner en práctica el erotismo subversivo mencionado anteriormente, el cual tiene capacidad transformadora y creadora de comunidad entre seres disímiles; como también tiene el poder de señalar a la figura masculina mediante el silencio en torno a ella. Con este señalamiento, se denuncia un descontento ante los parámetros que rigen las relaciones con los hombres, como también se anuncia una necesidad de cambio. Estas críticas están presentes en todos los cuentos analizados, pero de

formas diferentes. En todas, el deseo sexual está presente, y conjunto con los rasgos ciencia ficcionales, se demarca que es central para la construcción de una sociedad futura. La función de este no será el placer inmediato, sino que el énfasis estará dentro de su posibilidad para la transformación comunitaria. De esta forma, queda demostrada mi hipótesis.

El deseo es parte de una autoafirmación fundamental para la mujer, que ha hallado su sexualidad controlada y reprimida por la cultura a lo largo de la historia, además de ser un medio de conocimiento personal, de construcción de la identidad. A la par, la representación de modelos subversivos de la sexualidad generan un cambio no sólo en el panorama sexual femenino, sino también en la sociedad en general, pues como ya expresé, lo personal es político, y en las relaciones íntimas inciden determinantes socioculturales. Por ende, este factor tiene un rol a gran escala para el cambio social a nivel general, y de tal forma lo representa Aldunate, que le otorga el rol integral y valor político que le corresponden. Donna Haraway resalta el placer como elemento regenerador en la figura del cyborg; es engendrado por el capitalismo neoliberal, el patriarcado y la tecnología militarizada, pero logra transformar y resignificar su origen de forma subversiva, y una de sus herramientas de transformación es el placer.

Similarmente, el valor que posee la sexualidad para determinar la cultura es recurrentemente recalado en la CF femenina, otras autoras de ciencia ficción han usado aquel género literario para imaginar una forma en que el sistema sexo-género es diferente (Donawerth xvii). En relación al género de la CF, para entender mejor las estrategias de Aldunate y cómo entran en juego a partir de la literatura de ciencia ficción femenina en contraposición a la masculina, utilicé los alcances de Donawerth en el segundo Capítulo, a partir del cuento “La bella durmiente”. Mediante estos, se ve cómo ella conversa con sus congéneres para subvertir los paradigmas masculinos del género. Consecuentemente, su

utopía no sólo queda demostrada a través de la representación de esta, sino también de la crítica: se critica a la ciencia; al sistema deshumanizante, a la reglamentación del deseo, y a la lógica de apropiación del deseo tradicionalmente masculino.

Esta investigación supone una profundización en el estudio de la ciencia ficción chilena, que en su tiempo no tuvo gran acogida crítica, y si bien últimamente ha cobrado más relevancia, sigue habiendo una falta de estudios exhaustivos. En especial dentro de la literatura de CF femenina, que como observamos, tiene sus propias características y por ende merece un estudio focalizado. En cuanto a Elena Aldunate, el sobrenombre de “la dama de la ciencia ficción” ha causado que sea revisitada recientemente, con el énfasis que va ganando la literatura de mujeres. Aldunate es de las cuatro mujeres que aparecen en la antología de Marcelo Novoa: *Años luz. Mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006), y posteriormente, el 2011, la editorial Cuarto propio lanzó una antología sobre ella exclusivamente titulada *La dama de la ciencia ficción*. Dicho esto, existen más autoras de ciencia ficción en Chile y Latinoamérica que también merecen sus respectivas investigaciones en sus obras.

Bibliografía

- Aldunate, Elena. "Angélica y el delfín" en *Angélica y el delfín*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1976.
- . "Marea alta" en *Angélica y el delfín*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1976.
- . "La bella durmiente" en *Angélica y el delfín*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1976.
- . *Del cosmos las quieren vírgenes*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1977.
- . "Juana y la cibernética" en *El Señor de las Mariposas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967.
- Bataille, Georges, Adriana Dell'Orto, y Paolo Caruso. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Baeza Carvallo, Ana. *No ser más la "Bella Muerta"*. Universidad de Santiago de Chile, 2022.
- Cabrera-Pommiez, Marcela, y Sergio Caruman. "'La bella durmiente' de Elena Aldunate: contratexto e inversión de roles." *Taller de Letras* 70 (2022): 45-58.
- Deleze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Donawerth, Jane. *Frankenstein's daughters: women writing science fiction*. New York: Syracuse University Press, 1997.

- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010
- García, Alma Aldana. "Psicología y sociología del erotismo." *Sexualidad humana* (2008): 31.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones." *Hispanamérica*, 1986: 3-19.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Escritura femenina y erotismo", 1998.
- Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. España, S. A: Ediciones Cátedra, 1995.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1986.
- Loach, Bárbara. "María Elena Aldunate" en *Escritoras chilenas: v. Novela y cuento*. Editora: Patricia Rubio de Lértora. Vol. 3. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Moreno, Fernando Ángel. "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción." (2009).
- Olea, Raquel. "Escritoras de la generación del cincuenta: claves para una lectura política." *Universum (Talca)* 25.2 (2010): 101-116.
- Paez Rueda, Daniela. "El cyborg latinoamericano: distopía, deseo y máquina en la selección de cuentos Juana y la cibernética de Elena Aldunate". *Mapocho*, n.º 89, 2021. ISSN: 0716-2510

Pizarro, Marcos Arcaya. "Cuando "las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje". "Juana y la cibernética" de Elena Aldunate y la memoria de los signos." *Itinerarios* 21 (2015): 221-232.

Pizarro Obaid , F. . "Ciencia ficción Chilena: Recepción, circulación E internacionalización De Las Tempranas Obras De Hugo Correa". *Anales De Literatura Chilena*, n.º 32, diciembre de 2019, pp. 77-96, doi:10.7764/ANALESLITCHI.32.04.

———. "MARÍA ELENA ALDUNATE." *Chasqui* 49.1 (2020): 148-163.

———. "Presencia y función de los saberes psi en la "Edad de oro" de la literatura de Ciencia Ficción chilena (1959-1973)." *Estudios filológicos* 65 (2020): 45-63

Toro Franco, Bárbara. "Una comparación entre textos de ciencia ficción femenina y masculina en los cuentos "La bella durmiente" de Elena Aldunate y" La campana" de Hugo Correa". Tesis para optar al grado de licenciada en lingüística y literatura, con mención en literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, 2022.

Vaisman, Luis. "En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico." *Revista chilena de literatura* (1985): 5-27.

Vaisman, Luis. "La última conferencia de Luis Vaisman: ¿Haría usted el amor con un delfín?: sexualidades alternativas en la ciencia ficción." *Revista chilena de literatura* 103 (2021): 699-732.

Vance, Carole. *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, 1989.