



Universidad de Chile
Facultad de filosofía y humanidades
Escuela de pregrado
Departamento de literatura

**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**

Bárbara Toro Franco

Tesis para optar al grado de licenciada en lingüística y literatura, con mención en literatura

Profesores guías:

Sergio Caruman y David Wallace

Santiago de Chile, 2022

Gracias a aquellos que soportaron mis quejas,

Mis comentarios,

Las horas de conversaciones,

Mis interminables dudas e inseguridades.

Gracias por el amor y apoyo incondicional,

L.O.N., P.C.T., K.C.P.

Y cómo no, gracias a mi madre,

Que es mi hogar,

Y no le gusta la ciencia ficción.

Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; pues la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella.

Tzvetan Todorov

ÍNDICE

I.	Introducción.....	5
	1. “La bella durmiente”.....	6
	2. “La campana”.....	7
	3. Hipótesis.....	7
II.	Marco teórico.....	8
III.	Capítulo 1	
	1. El futuro de la Tierra.....	14
	2. La telepatía: convergencia de lenguas.....	
	3. Desde el físico mutante hasta el insecto mitad metal.....	
	4. El tiempo y el espacio.....	
IV.	Capítulo 2	
	1. La gran explosión.....	
	2. La bella durmiente.....	
	2.1.El mito de Selene.....	
	2.2. <i>Frankenstein</i> de Mary Shelley.....	
	3. La campana.....	
	3.1.Invasión extraterrestre.....	
	3.2.Mundo postapocalíptico.....	
	4. <i>La máquina del tiempo</i> de H. G. Wells.....	
V.	Capítulo 3.....	
	1. Modelo actancial de Greimas.....	
	2. Personajes femeninos.....	
	3. Personajes masculinos.....	
VI.	Conclusión.....	
VII.	Obras citadas.....	

I. Introducción

La ciencia ficción ha sido un género aislado en la literatura chilena, no ha llamado la atención como lo han hecho la poesía o la literatura contemporánea (Pizarro 78); basta con buscar autores chilenos del género para darse cuenta de que existe poca información y reconocimiento, así como yo lo hice. Debido a este bajo interés, y mi gusto por los textos de ciencia ficción, he decidido trabajar con este género. Si bien mi juventud la he pasado leyendo a autores anglosajones, me pregunté cómo es la ciencia ficción chilena. Y entre búsqueda y búsqueda, di con algunas antologías de textos de ciencia ficción chilena: *Poliedro 6* (2019), *Imaginarias. Antología de mujeres en mundos peligrosos* (2019) (en ambos se recopila, además de textos de ciencia ficción, otros de fantasía y terror) y *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006). ¿Qué me sucedió al momento de leer los índices (a excepción de *Imaginarias*)? Figuraban solamente tres o cuatro mujeres entre aproximadamente diez hombres. ¿Tan mal escriben las mujeres que inscribieron a no más de cuatro, o será que muy pocas se atrevieron a escribir ciencia ficción? ¿Es acaso un género masculino?

Scholes y Rabkin (1982) realizan un recorrido por los orígenes de la ciencia ficción, destacando que el primer texto fue escrito por una mujer: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Pero se debe recordar que, como muchos otros, el texto no fue publicado con el nombre de la autora, sino que fue firmado anónimamente y asumieron que había sido escrito por su esposo. ¿Qué sucedió después? Los hombres comenzaron a instalarse en el género e implementando nuevas categorías: Jules Verne, quien incorpora prolijidad al momento de escribir sobre el instrumental de sus aventuras; Edward Bellamy representa una “dimensión de inquietud y compromiso social” aportando, también, un desarrollo importante en la cuarta dimensión: el tiempo (Scholes y Rabkin 20).

Gilbert y Gubar (1998) afirman que existe una concepción machista en cuanto quiénes pueden o no escribir, asignándosele al hombre esta facultad innata de escribir. A la mujer se le atribuye la escritura de diarios de vida, asociados a la sentimentalidad femenina. Estas distinciones se generan en base al sistema binario del patriarcado: lo masculino es la razón, lo femenino es lo sentimental. No lo pondré en discusión, pues se escapa de mis manos su origen. Pero a partir de estas características se establece una oposición entre escrituras. Las mujeres para expresarse recurrieron a una estrategia: imitar modelos estéticos masculinos

(Guerra-Cunningham 40). Entonces, ¿existe la escritura de mujeres? Y aún más específico, ¿existe la escritura de mujeres en la ciencia ficción? Algunos críticos concluyen que la literatura no tiene sexo y que es errado establecer una distinción entre escritura femenina y escritura masculina. En cambio, otros le atribuyen al texto las características que le otorga la ideología dominante a lo femenino (Guerra-Cunningham 41). Sin embargo, la mujer se vuelve sujeto activo y productora de un discurso propio, que pone énfasis en la identidad propia como respuesta a la narrativa masculina vigente. Pasa por una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo junto con la relación con los objetos del entorno inmediato (Masiello 808).

Ante este complejo acuerdo de si existe o no, he resuelto en trabajar con dos destacados autores dentro de la narrativa chilena de ciencia ficción: Hugo Correa y Elena Aldunate. Ambos autores son parte de una etapa en Chile a la que se le ha denominado “Edad de oro” en el contexto de la ciencia ficción entre los años 1959 y 1979 (Novoa 22). A Correa lo han nombrado el fundador de la ciencia ficción contemporánea, mientras que Aldunate se lleva el título de la dama de este género. Puesto que han sido de importancia en el género he decidido trabajar con un cuento de cada uno: “la bella durmiente” (1975) de Elena Aldunate y “la campana” (1971) de Hugo Correa. Con el fin de descubrir si efectivamente existe lo que son las escrituras femeninas y masculinas en el género.

1. “La bella durmiente” de Elena Aldunate

Este cuento, que sucede en la Tierra, tal como su título indica, trata sobre una mujer durmiente, quien fue inducida artificialmente a hibernar con la intención de despertar solamente veinte años después. Sin embargo, por razones que se desconocen, despierta cientos de años después de su letargo y no gracias a un beso, sino que estimulada por diversos artefactos tecnológicos que hacen que su cuerpo vaya cobrando vitalidad nuevamente. Quien la descubre y la despierta es un físico llamado Seleno (a la vez que Nohiónix). Este ser, un humano evolucionado del año 2980, va experimentando sentimientos, que ya han sido erradicados de la Tierra, por la mujer durmiente. Decide mantener oculto el descubrimiento de la mujer-fósil, porque sus sentimientos por ella no le permiten “compartirla”.

Finalmente, la mujer por el impacto que le ocasionó saber que se encontraba viva en una época totalmente lejana a la suya, fallece, y es recién en esta instancia que Seleno/Nohiónix se contacta con sus pares científicos para descubrir el misterio de la mujer-fósil.

2. “La campana” de Hugo Correa

En “la campana” también estamos en presencia de un planeta Tierra del futuro, pero no con la tecnología de la cual se presume en el primer cuento. Es un planeta devastado bajo las ruinas y el polvo que ha dejado la humanidad. Ahora la Tierra es habitada por unos seres mitad insecto y mitad metal, llamados Ormios. Un día, tras una misión que llevó milenios, el comandante Asenjo junto a su tripulación vuelven al planeta, pues se han quedado sin combustible en la, inferida, nave espacial. Los humanos piden un espacio limitado de tierra para poder vivir, sin embargo, los Ormios les declaran que no los dejarán vivir en paz sin antes haber pasado la prueba que los últimos humanos que habitaron el planeta les dejaron a ellos en caso de que volvieran: la prueba de la campana. Nada se sabe sobre la prueba, hasta que el comandante Asenjo se encamina hacia ésta siendo el último de la tripulación y, por consiguiente, el último humano. Antes de él, uno tras otro los hombres se adentraron a la prueba sin éxito, el que se reflejaba en el absoluto silencio de la campana; si perdían, la campana doblaba. Finalmente, creyendo que la campana era una especie de máquina del tiempo, el comandante Asenjo hace sonarla provocándose la muerte.

Ninguno de los dos cuentos escogidos son homónimos de los libros de cuentos a los que corresponden, y tampoco los considero una sinécdoque de la escritura de los autores, sino que los trabajo de manera independiente, para enfocarme neta y completamente en sus similitudes y disimilitudes.

3. Hipótesis

Considerando que los cuentos se están movilizand dentro de un género considerado masculino, el cuento “la bella durmiente” desarrolla personajes que sus acciones son motivadas por sentimientos, una característica que se le es adjudicada a la mujer, como también temas relacionados con las emociones que estaría fuera de lo típico en el género, confirmando que sí existe una escritura femenina en un canon masculino. Mientras que el cuento “la campana” no presenta mayores cambios en sus personajes y tampoco en temas,

sino que mantiene la tradición masculina corroborando así que la escritura de hombres es lo tradicional en la ciencia ficción.

II. Marco teórico

Para un correcto y estructurado análisis que me permita comparar correctamente mis dos objetos correspondientes a escritura femenina y masculina, y dada la naturaleza de éstos, el género de ciencia ficción, se me hace esencial guiarme en base al libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981) de Tzvetan Todorov, en el cual se clasifica a la ciencia ficción como un subgénero de la fantasía. Junto con el artículo de Luis Vaisman A., “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico” (1985). Ambos autores hablan que para diferenciar este género de otros se deben cumplir tres condiciones que están directamente relacionadas con los niveles semántico, sintáctico y pragmático.

En esta investigación no es mi objetivo profundizar en lo que es un género, por lo tanto, comenzaré desde la admisión de que la fantasía y, por lo tanto, la ciencia ficción, son géneros históricos. Con esto, busco también aclarar que, aunque Todorov habla en su mayoría y generalidad sobre la fantasía, sus caracterizaciones las considero complementarias a las postuladas por Vaisman, quien se refiere exclusivamente al género de mi estudio.

La fantasía es, en resumidas cuentas, la vacilación entre una explicación con causas naturales o sobrenaturales. Y constituido bajo este mismo criterio, en la ciencia ficción “lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce” (Todorov 42). Es decir, la vacilación está entre aceptar o no las nuevas leyes introducidas por el texto de ciencia ficción.

Y para hablar propiamente tal de fantasía, Todorov identifica tres condiciones, que son las siguientes: a) El texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y vacilar entre una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos; b) Esta vacilación del lector puede ser sentida también por un personaje, convirtiéndose la vacilación en uno de los temas de la obra; por último, c) el lector debe adoptar una determinada actitud frente al texto, es decir, no debe quedar indiferente, sino que debe tomar una decisión con respecto a esa vacilación. Éstas están directamente relacionadas con los niveles semántico, sintáctico y pragmático. Los dos primeros niveles están sintetizados en la condición (b):

por una parte, se relaciona con el aspecto sintáctico, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación (Todorov 25).

Mientras que el pragmático se relaciona con la (a) y (c). Y son precisamente estas últimas condiciones las esenciales al momento de hablar de fantasía.

Vaisman diferencia cada uno de estos aspectos en temática, estructura de la intriga y en efecto en el destinatario, correspondiendo a los niveles semántico, sintáctico y pragmático respectivamente (6). Por lo tanto, lo esperado es encontrar en cada uno de ellos rasgos caracterizadores de la ciencia ficción que permitan establecer puntos de semejanzas y diferencias entre “la bella durmiente” y “la campana”.

Pese a que deben cumplir estas condiciones, desde el aspecto pragmático me considero a mi como la lectora de estos cuentos en este preciso momento, por lo tanto, no postularé un lector ideal, sino más bien aclarar que, en general, para que los hechos se consideren verosímiles el lector, yo, debe hacer un pacto de lectura que consiste en la fictivización del papel del receptor separando al receptor real y al fictivo (Schmidt 204). Lo que igualmente conlleva un problema, pues Vaisman declara que la ciencia ficción puede presentarse al lector como “Historia probable del futuro” “porque el hombre contemporáneo percibe el devenir histórico fuertemente condicionado por la ciencia y la tecnología, y ve en ellas el principal origen no sólo de los cambios técnicos, físicos, biológicos y hasta psicológicos, sino también de los cambios políticos y sociales que darán su fisonomía al mundo del mañana” (21). Es decir, se requiere de una experiencia previa del lector, no podemos separar totalmente al receptor real del fictivo. Por lo tanto, el análisis que aquí se hará es de carácter textual en el que el nivel pragmático está representado por mí. Esto me lleva a enfocarme más en los niveles semántico y sintáctico, los cuales analizaré en su conjunto.

Tenemos en una primera instancia el tema. Existen diversas fuentes que definen este concepto, una de ellas es el diccionario de Estébanez Calderón (2016): el tema en la tradición clásica es considerado como la idea central en torno a la que gira un poema, relato u obra

dramática; en la literatura comparada se aplica para designar determinados mitos, ideas o motivos que reaparecen en diversas culturas; para los formalistas es la unidad significativa mínima, reiterada a lo largo de la obra, y constituye un sistema global.

En el diccionario de Marchese y Forradella (2013), se define tema como contenidos de la obra literaria, el centro de organización de aquella. El tema es precisamente el motivo fundamental de una obra que puede ser definido por una descripción del contenido (del “fondo”).

Si bien, los diccionarios realizan definiciones históricas resumidas, es Segre quien se preocupa de explicar en profundidad el concepto en *Principios de análisis del texto literario* (1985). Llega a la conclusión de que los temas “son aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él” (358). A la vez se entiende como grupos de motivos. “Entre tema y motivo parece, por tanto, subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario”, donde tema corresponde al organismo y los motivos a sus células que tienden a ser recursivas (348).

Los motivos son recursivos no sólo en el mismo texto, sino que, en otros, pudiendo reconocer entre cada uno distintos motivos a los que llamaremos intertextos. Kristeva leyendo a Bajtín define la intertextualidad como un mosaico de citas y que “la “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva 2). Y en este contexto, el que más interesa es el diálogo entre la tradición de ciencia ficción.

Dado que los motivos “serían, por lo tanto, elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal de que sean capaces de caracterizar un texto” (Segre 350). ¿Qué podemos decir sobre los personajes y sus acciones? De ellos ya veremos. Sin embargo, teóricamente, de sus acciones podemos establecer la estructura actancial.

Greimas en *Semántica estructural* (1987) describe el modelo actancial, partiendo con la explicación de que un actante es quien realiza una acción, un personaje es la representación de un actante. Se identifican tres clasificaciones de actantes y funciones, dos realizadas por

Propp y Souriau, las cuales van en paralelo con las realizadas por Greimas. Sin embargo, debido a lo impreciso que resulta la clasificación de los actantes de Propp, no lo consideraré. Pues no existe una precisión entre sus actantes con los propuestos por Greimas. Así que me quedaré con el esquema de Greimas y las funciones de Souriau.

Se establecen tres categorías de doble actantes: 1) Sujeto vs. Objeto; 2) Destinador vs. Destinatario; y 3) Adyuvante vs. Oponente. Mientras que Souriau nombra seis funciones: 1) La fuerza temática orientada; 2) El representante del bien deseado; 3) El obtenedor virtual de ese bien; 4) El oponente; 5) El árbitro, atribuidor del bien; 6) El auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes. Entre los actantes y las funciones podemos establecer algunas relaciones, a la vez que eliminamos algunos debido a su ineficiencia en el esquema.

El sujeto es movido a través de una fuerza temática orientada hacia el objeto, que implica un investimento sémico de “deseo” que se transforma en la “búsqueda” (Greimas 277). Souriau identifica diversas fuerzas temáticas que se pueden utilizar al momento de entablar una relación entre el sujeto y el objeto, entre las cuales están el amor, el odio, curiosidad, entre otros.

En la categoría de adyuvante vs. Oponente las funciones corresponden a la 4 y 6, respectivamente, “Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto” (Greimas 273).

En la categoría destinador vs destinatario, el primero es quien realiza una acción, mientras el segundo es hacia quien va dirigida la acción. Las categorías sujeto vs objeto y destinador vs destinatario no son excluyentes, es decir, se puede dar que el sujeto sea destinador y el objeto destinatario. Por lo mismo, y por el riesgo de cerrar el esquema, destinador y destinatario serán reemplazados, de acuerdo al inventario de Souriau, por: el árbitro, dispensador del bien y el obtenedor virtual de ese bien, es decir, quien permite adquirir el objeto deseado y a lo que beneficia adquirir el bien. Por lo tanto, y para tener un modelo más completo, es necesario introducir las especificaciones que realiza Bremond en “La lógica de los posibles narrativos” (1970) con respecto al bien deseado, que puede mejorar o degradar el estado del sujeto.

Como identifica Bremond, a partir del inventario de funciones determinadas por Propp, los acontecimientos, definidos como sucesión de acciones realizadas por actantes (personajes), pueden clasificarse en dos tipos fundamentales: mejoramiento a obtener y degradación previsible. Estos tipos se posicionarán junto al bien deseado, luego de haber obtenido, o no, el objeto deseado por parte del sujeto. Por lo tanto, es el resultado de las acciones realizadas por los actantes que recaen directamente en el sujeto.

Re-enfocando el concepto hacia la ciencia ficción, Vaisman menciona dos rasgos que caracterizarán al género “desde el punto de vista semántico: 1) presencia de hechos científicos, y 2) presencia de visiones proféticas acerca del porvenir” (10). Es decir, no basta con nombrar temas y motivos que tienen cierta afinidad con el género, sino que deben responder a estos dos rasgos. Y al ser mis objetos cuentos, éstos sólo tienen un hecho que se conecta con un contexto más grande, por lo tanto, es necesario saber bien cuál es el tema, por lo que utilizaré la estructura del cuento corto de Petrovskij, donde el núcleo argumental es el hecho mismo: tema; se conecta con el prólogo y el epílogo argumentales, y se divide en complicación, nudo argumental y resolución desde el punto de vista de la disposición, entendida como la secuencia temporal de los hechos.

Y con respecto al segundo rasgo, el que implica una visión profética del futuro, determina Vaisman que compromete todos los niveles mencionados: semántico, sintáctico y pragmático.

Y como la visión profética desplegada a partir de unos hechos científicos compromete tanto la estructura secuencial como el investimento temático de la estructura actancial del mundo del relato –el 'espectáculo del mundo', según Greimas–, por el hecho que la profecía debe entenderse como una previsión acerca de las posibilidades del mundo real del lector empírico estas cualidades sintácticas y semánticas definitorias sacarán a luz un nuevo rasgo, ahora de orden pragmático, y que estaba nada más que implícito creo yo- en la formulación original de Gernsback (11)

De inmediato los tres niveles se van contagiando uno con otro permitiendo una lectura completa de los textos, pues finalmente todos estos elementos permitirán profundizar en los aspectos involucrados para declarar o no una escritura femenina y una masculina.

III. Capítulo 1

1. El futuro de la Tierra: ¿hiper-tecnologizada o devastada?

Y realmente sucederá esto, advertía, si los hombres no piensan un poco en el futuro y tratan de planificarlo

(Scholes y Rabkin, *La ciencia ficción*)

El planeta Tierra en un futuro lejano afectado por guerras, habitado por seres desconocidos para el ojo humano, que conlleva la muerte de la humanidad tal como la conocemos hoy. Esos motivos fueron la razón por la que he escogido para comparar los cuentos “la bella durmiente” y “la campana”. Ya que, a una primera lectura han coincidido, estableciendo someramente puntos de similitudes. Claramente no me quedaré aquí, sino que continuaré profundizando en los motivos y temas, pues hartos se ha discutido sobre ellos en el género.

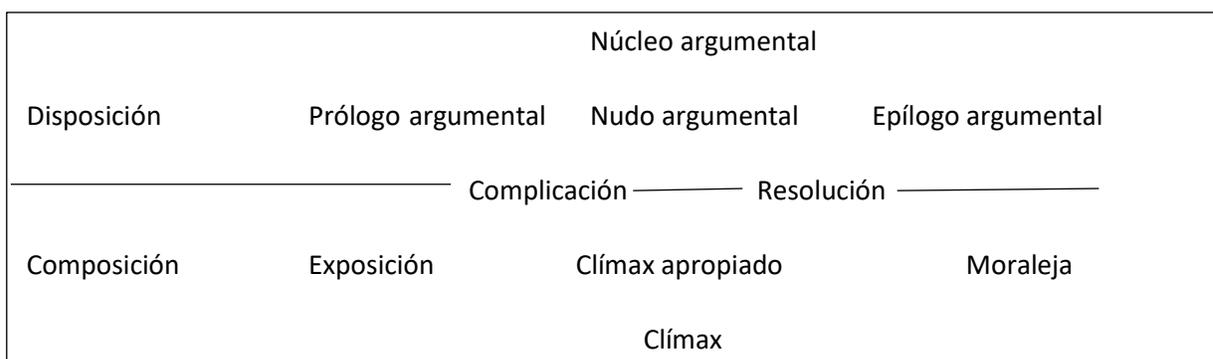
Para hablar de un texto de ciencia ficción este debe presentar ciertos rasgos que lo harán diferenciarse de otros. Estos han sido establecidos por el “padre” de la “cientificación”, primer nombre que recibió el género, Hugo Gernsback: 1) La presencia de hechos científicos y 2) La presencia de visiones proféticas acerca del porvenir (Vaisman 10). Si bien analizaré estos aspectos desde la semántica principalmente, se hace imposible dejar de lado la sintaxis y la pragmática, ya que, como explica Vaisman:

Este elemento semántico –los hechos científicos– debe cumplir dos condiciones para poder constituirse en rasgo propiamente definitorio del género; una de orden pragmático: no contrariar –so pena de poner en riesgo el efecto de realidad– la aceptabilidad científica real actual; la otra de orden sintáctico: ser origen de una mutación importante del sistema de coordenadas físicas y/o biológicas y/o psicológicas y/o sociológicas que estructuran el mundo real tal como hasta ahora lo hemos conocido (17).

Con respecto a las visiones proféticas, están directamente dependiendo de una estructura secuencial de las consecuencias lógicas de los hechos científicos, comprometiendo esta estructura secuencial al igual que el investimento temático del esquema actancial (capítulo 2), “por el hecho que la profecía debe entenderse como una previsión acerca de las posibilidades del mundo real del lector empírico” (Vaisman 11), es decir, habrán nuevos

rasgos a partir de un orden pragmático, que de todos modos está presente constantemente en cuanto yo soy una lectora estableciendo estructuras de dos cuentos.

Siguiendo las presentes explicaciones, el propósito de este capítulo es identificar, analizar y comparar los temas y motivos presentes en cada cuento, partiendo por comprender el hecho científico como el tema, entendido como base y origen del relato. Por eso, resumiré los cuentos basándome en la estructura del cuento corto de Petrovskij, donde el tema corresponde al núcleo argumental:



Me estaré movilizando principalmente dentro de la disposición, la secuencia temporal de los hechos. Por lo tanto, comenzando con el cuento de Aldunate, identifico tres momentos claves que van a corresponder al prólogo, nudo y epílogo. El primero de ellos es cuando se da a conocer el pasado- presente de la mujer, de la que no contamos con un nombre propio.

“Sería una prueba de amor para ese hombre casi un niño, que la había hecho renacer, creer, encontrar una razón para seguir viviendo, después de aquel trágico accidente que la dejara sola. Sin familiares ni pertenencias, sumida en un letargo sin esperanzas” (182). Esta cita corresponde al pasado de la mujer, un accidente del cual ella perdió todo excepto la vida. Es un pasado fragmentado del cual no se tiene más registros, pero es el comienzo de la historia, porque después de que este hombre casi niño la hiciera revivir, ella motivada por el amor tomó la decisión de hibernar.

Fue una larga lucha hasta la decisión final. No tenía nada que perder. La idea ya había nacido en su complejo de mujer madura, ayudante del médico jefe del pabellón de hibernación.

Era la maravillosa curación de la época. Se hibernaría y así pasarían los 20 años que la separaban generacionalmente de él (182).

En el pasado de la mujer, ella es ayudante en el desarrollo de esta nueva tecnología que ayudaría a sanar: la hibernación. Es el comienzo de un hecho científico que promete modificar el sistema de coordenadas biológicas y físicas al afirmar que aquella mujer despertaría 20 años después con la misma edad que tenía en aquel entonces. Además, no tenemos ninguna declaración de años o siglos que nos permitan cuestionarnos las probabilidades de este hecho posicionándonos en nuestro siglo, aunque hoy en día no está muy lejos de la realidad. Por lo tanto, esto corresponde al prólogo argumental.

Luego de que la mujer entrara en estado de hibernación no se sabe nada más allá de que hubo una “gran explosión que fue el trágico final de las guerras fratricidas” (176). Y entiendo también que no se refiere a alguna de las Guerras Mundiales que efectivamente han ocurrido, porque con esta gran explosión desapareció igualmente una lengua, que puede ser la nuestra: “Imaginando que esos sonidos guturales –los de la mujer que hibernó– quieren decirle, en un lenguaje que debió desaparecer hace miles de años en la evolución y que ya nadie podría descifrar” (176). Ya que de esto no se especifica, la disposición se salta inmediatamente hasta el momento en el que la mujer fue descubierta y llevada a un edificio experimental por un físico llamado Seleno:

ese extraño ser–animal, que fue encontrado así, en primitivo estado de hibernación, en los antiguos y abandonados subterráneos, después de profundas excavaciones en la zona muerta. Inmediatamente “aquello” se trasladó a la esfera hermética, desde el lugar de su descubrimiento hasta el interior del edificio experimental (174).

En este momento se realiza un choque entre avances científicos de distintas épocas, por una parte, la hibernación era el gran progreso en el área de salud, en cuanto se hablaba de una herramienta para la curación. Y por la otra, este sistema es considerado primitivo, pues en ese futuro se han alcanzado mayores y mejores hitos en el área científica. Y estamos hablando de un futuro lejano a tal punto que no saben al comienzo qué es aquel ser–animal.

Entre el prólogo y el nudo argumental se encuentra la complicación, que es compartida tanto por la disposición como por la composición. En esta, tal como la palabra anuncia, es el momento donde todo se complica: la mujer despierta cientos de años después en lugar de 20

años. Lo que viene luego es el nudo, el momento de mayor tensión, su equivalente en la composición es el clímax. Es este momento crucial en la historia, sobre todo en consideración de los personajes, pues la mujer pasa a ser un sujeto pasivo, y es Seleno quien comienza a ser sujeto de acción. Esto quiere decir que llevamos el foco hacia este personaje. ¿Y qué sucede con él? “Dentro de su mente controlada, nuevas y absurdas sensaciones lo invaden. Aquel fósil, viviente, está tomando en su vida un lugar que no acepta” (174). Se enamora de aquel ser. Pero para él no es tan simple.

La expresión vigente le niega esa necesidad sublimada. Y riéndose de sí mismo ante la sensación muda, vuelve a afirmarse en los conceptos de su enseñanza: Para él y sus contemporáneos, el desear otro ser es como agredirlo, asaltarlo en su integridad, profanar su confianza orgánica (176).

El nudo argumental corresponde a la lucha contra él mismo y sus principios, entre aceptar el deseo o respetar la integridad del ser. Esto no corresponde exactamente a un hecho científico, pero sí se puede considerar la consecuencia de una larga tradición de avances en la tecnología, pues a partir del re-descubrimiento de los sentimientos en el clímax de la composición se hace algunas menciones a estos:

Tras la larga fila de aspirantes que esperaban su turno frente a las cámaras regeneradoras, tuvo aquel extraño diálogo con aquella mujer pálida, tan pálida como la que frente a ella duerme. Indudablemente ésa se había pasado en su tiempo de renovación. Sin embargo, dudaba si se sometía al maravilloso tratamiento obligatorio. Hablaba a gritos de 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 (178).

Hay tres aspectos notables en esta sola frase que resume el futuro fictivo del cuento, los que son: cámaras regeneradoras, haciendo mención de un aparato científico, quizás la cámara de hibernación de aquella época; la pérdida del yo primitivo entendiéndose como la pérdida de los sentimientos y las emociones, además de desafiar el curso normal de la vida; y en consecuencia de esto último, la automatización que lleva a una anestesia.

Este problema lleva a una resolución, la cual puede ser un mejoramiento o una degradación, como desarrolla Bremond en “La lógica de los posibles narrativos” (1970). En resumen, la solución es la muerte de la mujer, que conlleva a una degradación de Seleno:

Entonces, como un torrente cálido, hirviente, aquel dolor comienza a subir, a desbordar, a quemar desgarrando sus bien transplantados órganos, sus perfectos centros vitales, su soma sereno y lógico. Doblado sobre la ingrávida camilla, el hombre se estremece por los sollozos, inequívocos síntomas de aquella remota enfermedad que ella le contagiara y para la cual ya no había antídotos en su mundo... (187).

Es paradójico cómo una sociedad ha creado máquinas que rejuvenecen impidiendo así las enfermedades patológicas y la muerte, pero no tiene un “antídoto” para lo que padece Seleno, que en esta última instancia es nombrado como un hombre, pues al contagiarse se ha vuelto un ser primitivo que padece los dolores del corazón.

Por último, el epílogo argumental, el cual su par composicional es la moraleja, y podríamos comprenderlo como la crítica que se hace a nuestra realidad, que los humanos van cada vez más perdiendo su lado sentimental para dar completo paso a la razón.

Ahora resulta más claro cuál es el núcleo argumental de la historia, y es que un humano evolucionado se enamora de una mujer-fósil. El tema general es el amor entre seres distintos, que está rodeado de motivos, como los son: el mismo motivo de la bella durmiente, el viaje en el tiempo, guerras, la pérdida de la sensibilidad debido a la tecnología, una sociedad hipertecnologizada, y la utopía (que está definida desde distintas aristas: desde el tiempo, la estructura social y desde el tema). Sin embargo, este tema resulta demasiado general para considerarlo un hecho científico, pero está rodeado de ellos, y como menciona Steiner, a pesar de ser sólo un hecho, está conectado con un contexto mayor (78). Por lo tanto, lo que rodea al hecho es la hibernación de la mujer, el ser humano evolucionado y el mundo tecnologizado y libre del imperio biológico (Cabrera-Pommiez y Caruman 50).

Ahora es el turno de que “la campana” sea estudiada a partir de esta estructura del cuento corto. Manteniendo la metodología de hacerlo desde la disposición y no desde la composición.

Entonces, se establece, al igual que en “la bella durmiente” un prólogo vago, fragmentado: “Cinco mil años había durado la expedición de Asenjo, enviado a buscar, dentro de los cientos de soles de la Vía Láctea, un planeta cuyas condiciones permitieran al hombre abandonar el suyo, gastado y contaminado por incesantes guerras” (160). Este prólogo arroja nula información personal sobre el comandante Asenjo; se limita a definir cómo eran las condiciones en las que estaba el planeta Tierra: planeta en guerra y casi inhabitable. También se deduce que en aquella época existían los viajes espaciales a través de la galaxia y que estos implicaban la dilatación del tiempo, pues la expedición ha durado cinco mil años y no hay mención sobre las consecuencias que hay en un cuerpo de más de cinco mil años, o las causas de que estos cuerpos se mantengan vivos.

Lo que prosigue después del inicio de la misión es la extinción del ser humano:

¿Hubo tal vez un último conflicto que precipitó la desaparición de los seres humanos? Los ormios nada decían, fingiendo o pareciendo ignorar la verdad. Se limitaban a mostrar los efectos de la torturada civilización humana: un planeta árido, sin agua ni rastros de vida orgánica, con una atmósfera enrarecida, aunque todavía utilizable mediante filtros, en una palabra, en algo menos que un cementerio: ni siquiera las tumbas de los antiguos moradores del planeta eran visibles en parte alguna (160).

Hay duda, no se sabe qué sucedió exactamente con los humanos y tampoco lo sabremos. Lo único que queda de ellos son ruinas y la campana. Que “fue construida por los últimos hombres, y dejada aquí como un mensaje para los futuros pobladores del planeta, es decir, los ormios (...) Los humanos que por cualquier motivo vuelven a la Tierra cuando el ormio impere, están obligados a someterse al juicio de la campana” (160).

La complicación corresponde al momento en el que la tripulación vuelve a la Tierra porque se han quedado sin combustible y aparentemente han fracasado en la misión de encontrar un nuevo planeta. Esta instancia es el comienzo del fin de la humanidad. Y ante la petición de un acuerdo para una convivencia pacífica entre ormios y hombres, estos últimos fueron obligados a pasar la prueba de la campana, convirtiéndose esta instancia en el nudo argumental.

-¿Y hay alguna manera de enterarse anticipadamente del buen éxito de la prueba?

-Evidentemente: si la campana redobla, significa que el hombre ha muerto. El resultado feliz se traduce, entonces, en el silencio de la campana, lo cual aún no ha ocurrido (161)

Se podría pensar que en esta oportunidad sí habría un resultado feliz, pero no es el caso, pues en el transcurso de una semana toda la tripulación, a excepción del comandante Asenjo, desapareció y sin rastro de sus cuerpos. Él era el último que pasaría por la prueba, y tras escuchar noche tras noche los ecos de la campana señalando la muerte de sus compañeros, ya no deseaba sobrevivir.

Finalmente, la resolución viene con la misma resolución de la prueba de la campana. Asenjo es sometido a esta y descubre cómo es que los hombres han muerto: “Comprendió el proceso: las víctimas se balanceaban en lo alto obligadas por alguna secreta trampa” (162), y el sonido estridente de la campana les provocaba la muerte. Hasta el momento la figura de la campana no representa nada más allá de ser un objeto creado por el hombre. No hay nada en ella que indique un avance científico de la humanidad. Hasta que Asenjo abre los ojos quebrantando la primera de las condiciones. Descubre al estar dentro de la campana, en la altura, que al interior de esta hay un mensaje, una leyenda estampada:

MENSAJE A LOS ÚLTIMOS REPRESENTANTES DE LA ESPECIE HUMANA.

Esta campana, la obra maestra de la técnica e ingeniería humanas, salvará a los últimos descendientes de nuestra raza cuando, al fin de los tiempos, aquellos que regresen a la Tierra la encuentren destruida por guerras o cualquiera catástrofe similar. Basta columpiarse y que el badajo golpee el metal: las ondas sonoras transportarán al hombre a las primeras épocas de la Tierra, para comenzar de nuevo nuestra historia (164).

Una máquina del tiempo había sido creada por los últimos humanos. Esto efectivamente representa un hecho científico que rompe las barreras de la física. Sin embargo, el “disfraz” que han utilizado no coincide mucho con lo que el lector se puede imaginar con una máquina del tiempo, ya que la campana tiene un uso antiguo y está muy asociada con su simbolismo religioso: espantar demonios y espíritus malignos, además de anunciar la muerte.

De todos modos, Asenjo se creyó que la campana era una máquina del tiempo, incluso había fórmulas y cifras que demostraban que efectivamente funcionaba. Pero entre la teoría

y la práctica hay un largo camino. Finalmente, Asenjo se provoca la muerte por querer viajar al pasado y salvar a la humanidad de su extinción.

Y son los ormos quienes nos entregan el epílogo argumental: “Fueron sin duda muy hábiles, especialmente para matarse” (164).

Concluyendo con la estructura de “la campana”, se establece que el tema que moviliza el cuento es la prueba. Es un tema muy específico en cuanto quizás no haya otro texto que contenga la prueba de la campana, pero sí los hay aquellos en los que los personajes deben pasar por diversas pruebas. Además, no hay que olvidar que el tema es un concepto totalizador, y es la campana la que unifica las partes del cuento, y también corresponde a un hecho científico, por muy frustrado que haya sido, pues no sabemos realmente si es que fue intencional o no. ¿Habrán querido los humanos salvar a sus últimos hombres o habrán tomado conciencia del mal que hacían y decidieron engañarlos provocándoles la muerte? Encontramos motivos como: mundo postapocalíptico, guerras, autodestrucción del ser humano, viaje en el tiempo y la invasión extraterrestre.

Entonces, ¿cómo en ambos cuentos se desarrolla la visión profética? Como Vaisman aclaraba, no es un aspecto semántico, sino que es pragmático, puesto que se considera el futuro a partir de las posibilidades del mundo real del lector. “Su verosímil no es tampoco el de lo posible, determinado autónomamente por la lógica interna del relato, sino el de lo probable, medido por las condiciones de factibilidad futuras tal como ella existen en el sistema de expectativas del lector acerca de su propio mundo real” (Vaisman 14-15). Dado esto, Schmidt aclara lo que es la regla F, la cual implica que el receptor –lector– se compromete con los datos entregados por el texto, entra “en un debate con las concepciones que concretiza en el mundo textual” (206). Es decir, el lector, en este preciso momento yo, acepto como probable lo que se narra en los cuentos desde los conocimientos y experiencia que tengo de mi realidad, y esto va a variar de un momento a otro y de un lector a otro. Por lo tanto, yo puedo concluir que son totalmente probables los futuros propuestos en los dos cuentos por más que sean diferentes entre ellos.

Puedo declarar, sin embargo, que los dos futuros conllevan una degradación del humano. Y que la resolución podría significar un proceso de mejoramiento. Me explico, los dos cuentos representan, como Scholes y Rabkin aluden, una preocupación de la realidad de

producción. Estas preocupaciones están directamente relacionadas con los hechos científicos presentes en los cuentos.

La bella durmiente: tiene como hechos científicos la regeneración y la solución a las enfermedades y la muerte, y la preocupación es la pérdida del yo primitivo sintiente.

La campana: su hecho científico es la búsqueda de nuevos planetas para habitar y la máquina del tiempo, y la preocupación corresponde a la destrucción que deja el ser humano en su planeta.

Pero, claramente, puede haber alguien que en lugar de ver un proceso de mejoramiento vea totalmente la degradación producida en el contagio de Seleno y la muerte de Asenjo.

2. La telepatía: convergencia entre lenguas

De todos modos, no es necesario quedarnos simplemente con los avances científicos considerando máquinas u otros objetos correspondientes a las ciencias físicas. Vaisman, con sus exigencias sintácticas, donde debe existir una mutación del sistema de coordenadas en diversas ciencias, va muy acorde con lo que destaca Eco en “Los mundos de la ciencia ficción” (1985), que “Naturalmente, lo que hay que entender en sentido lato es el propio término de «ciencia»: es decir, que no sólo debemos pensar en conjeturas relativas a las ciencias físicas, sino también a las ciencias humanas, como la sociología o la historia o la lingüística” (143). Por esto, le dedicaré su propio apartado a una ciencia humana: la lingüística, porque he identificado que en ambos textos hay confluencia de lenguas, y de formas de expresarlas, me refiero a la telepatía como una nueva manera de comunicación entre especies.

Esta vez comenzaré describiendo cómo se desarrolla la telepatía en “la campana”. Como consideración, se infiere que, al igual que los humanos, los ormios cuentan con su propia lengua que va a ser distinta a la de los humanos. Y dado que la tripulación no había tenido contacto previo con estos seres, “se comprende la completa ignorancia de los humanos sobre los ormios” (159), no existe forma que los humanos comprendan su idioma. Pero sí cabe una probabilidad que los ormios conozcan la lengua humana, pues también se desprende que estos seres ya estaban en la Tierra, habiendo establecido algún contacto con los últimos humanos, dado que tienen conciencia y comprensión de la última voluntad de la humanidad:

“Nosotros, como respetuosos herederos del hombre, hacemos cumplir su voluntad final” (160).

Sin embargo, esta consideración no desecha completamente el postulado de que los ormios pueden adecuar su habilidad de comunicación a la lengua que se requiera. Es decir, si los ormios no hubiesen estado en contacto previo con los humanos, aun habría alguna posibilidad que a través de la telepatía pudiesen comunicarse, ya que esta es una habilidad no desarrollada en nuestra actualidad, por lo que se puede jugar con este motivo en la literatura. “Su lenguaje parecía llegar a la mente de los hombres por un proceso telepático camuflado de voces aparentemente audibles” (159). La telepatía ormiana es muy similar a lo que sería una conversación en voz alta, les llega a todos los receptores simultáneamente como si fuese una voz, lo que indica que los ormios transmiten una especie de ondas sonoras a los cerebros, pero esto sólo queda como una posible teoría.

Lo que se aborda también en “la campana” es el posible carácter pragmático del lenguaje ormiano. “¿Había un oculto sarcasmo en estas palabras?” (159). Quizás el lenguaje de los ormios sea en rigor solo denotativo, no hay más significado del que se proponen comunicar directamente. Pero esta mera mención al sarcasmo da que pensar, pues si la telepatía está dotada de voz y un significado “extraño”, pues agradecen que los humanos les hayan heredado un planeta moribundo, activa en el hombre la consideración que sea sarcasmo, el cual debe ser percibido por un receptor para poder existir.

En el cuento “la bella durmiente” la telepatía parece ser una habilidad que viene integrada en la evolución: “El evolucionado cerebro de Seleno, físico supremo de la cámara experimental, telepáticamente recibe el mensaje difuso y aterrorizado de aquel ser que yace en la camilla suspendida” (174). También X Adelantada 279 pareciera tener la capacidad de establecer conexiones cerebrales con la mujer: “haciendo un esfuerzo mental, penetra en el mundo onírico de la durmiente” (178). Por lo tanto, esta telepatía es gracias a la tecnología que permitió la evolución obligada de los humanos. Y dado que no es algo natural, los personajes se esfuerzan por ingresar a la mente de la mujer, X Adelantada hace un esfuerzo mental, al igual que Seleno: “concentrándose con violento esfuerzo, comienza su mudo mensaje” (184).

Al igual que en el cuento de Correa, aquí hay una confluencia de lenguas, está la primitiva y la evolucionada. La primera ha desaparecido completamente desde hace miles de años. Cuando la mujer-fósil intenta hablar, sólo emite sonidos guturales.

Se sorprende a veces en el elevado, imaginando lo que esos sonidos guturales quieren decirle, en un lenguaje que debió desaparecer hace miles de años en la evolución y que ya nadie podría descifrar. Idioma que quedó seguramente registrado en las cintas que se perdieron en la primera era cósmica (176).

Esto implica despojar a la mujer de su humanidad, pues el desarrollo del lenguaje consiste en la diferencia entre animales y humanos (animales con lenguaje). Lo que convierte directamente a la mujer en un ser-animal despojado de este lenguaje, pero no de la comunicación, que consiste en estos sonidos guturales, gruñidos.

Pero, finalmente recobra su humanidad, pues establece una conversación telepática con Seleno. Este, a diferencia de los ormios, no puede transmitir inmediatamente un mensaje telepático, y al comienzo de parte de la mujer sólo recibe emociones. “Seleno telepatiza el miedo, la inseguridad, que vuelven a aparecer en las conexiones cerebrales” (177). Es cuando la mujer llega a un punto de normalidad que Seleno decide enviar un mensaje, y no sólo recibir, a la mujer. “Los controles orgánicos y psíquicos prueban a Seleno que aquel ser biológicamente primitivo ha llegado a su normalidad total. Que tal vez pueda, sensorialmente, captar una respuesta telepática. Concentrándose con violento esfuerzo, comienza su mudo mensaje” (184). Aquí tenemos una telepatía que no se percibe por ondas sonoras, todo lo contrario, se indica que es un mensaje mudo que se “siente”. Y con respecto a la lengua, dado que el mensaje se siente, no hay una traducción sonora de este, la mujer siente en su primitiva lengua el mensaje que Seleno le está transmitiendo.

En este cuanto, la telepatía también traspasa los límites de la lingüística, pues se vuelve una actividad 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” (183-184). También X Adelantada penetra en los sueños de la mujer. Por lo tanto, la telepatía es utilizada en otras actividades además de la conversación, como por ejemplo el psicoanálisis. Sin embargo, no me adentraré en éste, pues no es mi especialidad el psicoanálisis.

Para ir concluyendo con este apartado, hay una variedad de diferencias y formas tan distintas de trabajar el mismo motivo. Si bien los cuentos coinciden en que los dos utilizan la telepatía para poder comunicarse, el cómo se transmite esta cambia, pues por una parte tuvimos una transmisión que se caracterizaba por emitir también vía telepáticas ondas sonoras, otorgándole voz a los ormos. En cambio, en el cuento de Aldunate, los mensajes se deben sentir, resolviendo así el problema de la diferencia de lengua.

Otra diferencia entre estos dos tipos de telepatía es que en “la campana”, al menos por lo demostrado, sólo se utiliza para la comunicación, es decir, es exclusivo de la lingüística. En cambio, en “la bella durmiente” es un método intrusivo que se utiliza para inspeccionar la mente tanto como para entablar conversaciones, no es un método propio de la lingüística.

3. Desde el físico-mutante hasta el insecto mitad metal

Continuando con algunas consideraciones temáticas, y con la finalidad de realizar la mayor cantidad de comparaciones y similitudes posible entre los cuentos, rescato una clasificación de temas realizada por Scholes y Rabkin en *La ciencia ficción* (1982), pues establecen que existen temas que sí se han vuelto propios del género. Estos provienen de dos orígenes, el primero de origen biológico y el segundo de origen físico, aunque, en este trabajo los consideraré solamente como motivos, pues no constituyen en mis objetos de estudio el contenido de estos. En este apartado me enfocaré en el primero, que se divide en: seres ahumanos, problemas de sexo y género. Y de estas subcategorías solamente analizaré a los seres ahumanos de los cuentos.

Los seres ahumanos pueden ser de dos naturalezas: artificial, donde entran en esta clasificación robots, androides o golems; y productos de una evolución, entendida como una forma natural de engendrar alienígenas. Y estos han sido puestos en la historia con la finalidad de escenificar diversas inquietudes (Scholes y Rabkin 198). En el cuento de Aldunate, como ya he venido destacando, hay un salto evolutivo del ser humano, sin embargo, inducido artificialmente, lo que implica una unión de las dos naturalezas, rompiendo la clasificación realizada por los autores. Estos humanos ya no tienen uñas en sus manos ni cabello y tampoco dientes, o es al menos la apariencia que por deducción se concluye: “Había estudiado procesos y descubrimientos de la edad atómica, en que los hombres llevaban como aquel ser, el cabello largo, uñas en las extremidades de los dedos y

mandíbulas con dientes y sus mismos órganos gastados de origen” (175). Es por la apariencia que se infiere que tiene Seleno que se puede inscribir el cuento de Aldunate en este motivo de los seres ahumanos. Y además de su apariencia, es la insensibilidad que se va demostrando en la sociedad futura, pues nosotros, los humanos, somos seres sintientes, y al no serlos ya, ¿seguimos siendo humanos sólo por nuestra apariencia? Pues en el cuento absolutamente todo cambia.

Pero no es sólo a los humanos evolucionados a quienes se pueden considerar ahumanos, también podría ser la mujer-fósil, siempre y cuando tomemos de referencia los humanos del futuro como estereotipo de un humano. Ella impide la evolución de forma artificial, pues es mantenida por alguna cámara de hibernación. Para Seleno la mujer pasa por una transición de ser algo, luego un animal, y finalmente una mujer. Paso a paso la mujer se va normalizando ante los ojos del físico. Lo que conlleva también estar en el límite entre ser humana y ahumana.

Cambiado de cuento, en “la campana” no hay una evolución del ser humano, a pesar de que la misión ha durado cinco mil años –un aspecto que queda en el aire, pues como ya expuse en el primer apartado, no hay explicación alguna, y yo he propuesto que los viajes espaciales alteran el tiempo. Sin embargo, hay seres que sí podrían entrar claramente en la categoría de evolución extraterrestre: Los ormios. Pero ¿los catalogamos ahí porque son alienígenas? A mi parecer ya no podemos usar la expresión de extraterrestres con ellos, pues ahora viven en la Tierra. Tampoco puedo definir si su evolución se da de forma natural o artificial, porque al describir al ormio que habla se detecta que es “un interlocutor a medias insecto, a medias metal” (159). ¿Su parte metal tendrá fines estéticos, prácticos para proteger su cuerpo insecto o está relacionado con alguna necesidad biológica? Es algo que nunca sabremos, porque tampoco se sabe algo sobre la sociedad de los ormios. “Si a ello se agregan sus hábitos nocturnos (de día jamás se dejaron ver, ni tampoco quedaban rastros de su presencia), se comprenderá la completa ignorancia de los humanos sobre los ormios” (159). No sólo no se dejan ver de día, sino que no hay rastros de su sociedad, pero se insinúa que tienen una, pues agradecen (o tal vez no) lo que les dejaron los humanos para comenzar su “historia desde un peldaño superior” (159). Por lo tanto, se desconoce absolutamente todo sobre estos seres, excepto su apariencia y su forma de comunicación. Pero de ser la parte

metal un artefacto de orden biológico para ellos, nuevamente se rompe la clasificación de Scholes y Rabkin, ya que serían en los dos cuentos seres que han evolucionado de forma artificial, son seres vivos que no entran en el grupo de los robots o androides.

4. El tiempo y el espacio

La clasificación de origen físico corresponde a lo que es el tiempo y el espacio. Scholes y Rabkin no desarrollan profundamente estos conceptos, sino que lo resumen y simplifican en el motivo del viaje a través del tiempo, atribuyéndole su origen a *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. Por lo tanto, en este apartado, utilizaré algunas nociones para referirme a espacio, como el marco, explicado por Van Dijk en *Texto y contratexto* (1980). Además de la organización que realiza Moreno en *Teoría de la literatura de ciencia ficción* (2010).

Como ya había identificado en la estructura del cuento corto, en “la campana” el prólogo corresponde a un indicador de tiempo: “Cinco mil años había durado la expedición de Asenjo, enviado a buscar, dentro de los cientos de soles de la Vía Láctea, un planeta cuyas condiciones permitieran al hombre abandonar el suyo” (160). Y, por otra parte, en “la bella durmiente”, el indicador de tiempo es el milenio en el que ha despertado la mujer: “Has despertado en el milenio dos mil novecientos ochenta de tu calendario” (184). Esas son las únicas marcas que nos indican que estamos en presencia del futuro y/o de un salto temporal. En ninguno de los dos cuentos se indica una fecha o siglo base, para saber cuánto tiempo realmente ha pasado en el cuento de Aldunate, o en qué fecha Asenjo comenzó su expedición. En la organización de Moreno se identifican distintos tipos de Tiempo (T), de los cuales sólo me sirve uno: T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del Texto, podemos identificar que corresponden a un futuro lejano porque conllevan adelantos tecnológicos no presentes en nuestra actualidad.

Una peculiaridad de este tiempo es que conlleva inmediatamente un espacio: la Tierra. En la organización espacial que hace Moreno este espacio es el primero que identifica: E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra. Por lo tanto, ambos cuentos se inscriben en el T.2 y el E.1.

Especificando más en el tiempo, el T.2 se puede dividir en:

T.2.1: Extrapolación social de un problema

T.2.2: humanidad post-apocalíptica.

T.2.3: Utopía.

Con respecto al T.2.1, podríamos considerar que corresponde al tiempo de “la campana” si tan sólo supiéramos algo sobre las guerras que conllevaron la muerte de la humanidad, y por lo mismo, es más acorde el T.2.2, humanidad post-apocalíptica. Moreno identifica que los relatos que se desarrollan en este tiempo suelen “partir de la desaparición de la cultura humana y sus consecuencias” (269). Es común que sea debido a la Tercera Guerra Mundial, a epidemias, el cambio climático o una invasión alienígena (o que directamente no se sepa las razones). En “la campana” podemos inferir que se da un efecto cadena, el cual comienza con las guerras, luego o durante con el calentamiento global, ignoramos si es que hubo alguna epidemia y, finalmente, la invasión (todo indica que pacífica) de los ormos.

En “la bella durmiente” también hubo guerras que llevaron a la evolución de la humanidad y su cultura como la conocemos ahora, pero la humanidad que se presenta, aquella hiper-tecnologizada, no equivale a lo que se entiende por sociedad postapocalíptica, pues este futuro es posterior al desastre que causaron las guerras fratricidas al igual que la gran explosión que acabó con estas. Por eso, el T.2.3. Utopía es el tiempo adecuado en el cuento de Aldunate, entendiendo utopía como lo hace el mismo Moreno: sociedad ideal basada en la superación de los problemas culturales de nuestra sociedad marco. Pero el mundo ideal no es siempre para todos, por eso podemos ver en la historia cómo algunos personajes van sufriendo en este mundo pacífico y estable:

Dudaba si se sometía al maravilloso tratamiento obligatorio. Hablaba a gritos de pérdida de un yo primitivo, de agotamiento sensorial (...) Quería volver atrás para no haberse regenerado nunca. Haber transcurrido con la misma piel gastada por el uso y el roce, con los órganos y las mismas células de su nacimiento (178).

En ese futuro donde ha sido resuelto el “problema” de la muerte, comienzan a surgir aquellos individuos que descubren verdaderamente lo que provoca la eternidad.

Moreno identifica luego otro tipo de tiempo: T.4: Viaje en el tiempo. Ya había yo nombrado el viaje en el tiempo como un motivo desarrollado en los dos cuentos, donde la

hibernación y la campana son los instrumentos para lograr el viaje. Este tiempo a su vez se divide en:

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.

T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3 Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo

En “la campana” el viaje en el tiempo está presente dos momentos: el primero es cuando se nos da a conocer que la tripulación ha estado en la misión desde hace cinco mil años sin afectar aparentemente en el ciclo de la vida de los individuos. La segunda vez es cuando Asenjo encuentra el mensaje de los creadores de la campana. En esta instancia, se tiene la intención de interferir con la línea del tiempo viajando al pasado y trayendo a la vida nuevamente al ser humano lo que manifestaría una derivación del T.4, el T.4.2, pues se quiere viajar al pasado para solucionar los problemas que se dieron en el presente y las consecuencias del futuro, aunque al final Asenjo no logra viajar al pasado, ¿era una trampa? Pues cada uno de los tripulantes hizo sonar la campana, y en lugar de viajar al pasado cayeron muertos sin afectar ninguna coordenada temporal.

En “la bella durmiente” el viaje del tiempo se hace a través de la hibernación con la intención de alterar el futuro: el envejecimiento de la mujer enamorada de alguien más joven: “Se hibernaría y así pasarían los 20 años que la separaban generacionalmente de él” (182). Aquí la acción fue realizada, no con el éxito que se esperaba, pero de todos modos se alteró una de las coordenadas en conflicto por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto (T.4.1). Al entrar en hibernación se altera el futuro que se vuelve presente, a la vez que se altera el presente que se vuelve pasado; el futuro y el pasado son las coordenadas que se mantienen en conflicto, y es la mujer durmiente la que altera las dos.

Continuando con el espacio, utilizo el concepto de marco, el cual equivale al “conjunto de proposiciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma (actividad, transcurso de sucesos, estado)” (Van Dijk 157). Las proposiciones implican un orden de los hechos a partir de causa-consecuencia, general-particular o todo-la parte. La relevancia que tiene este concepto para establecer el espacio es que el marco une conceptos de una categoría general, y esta puede ser del lugar en el que se está, y también así se genera coherencia en el texto.

He decidido escoger tres grandes enunciados donde se muestre claramente los marcos del cuento de Aldunate.

El evolucionado cerebro de Seleno, físico supremo de la cámara experimental, telepáticamente recibe el mensaje difuso aterrorizado de aquel ser que yace en la camilla suspendida. Esa mente primitiva está bloqueada por las preguntas: preguntas que Seleno no puede contestar. Y conectando el escudriñador en la garganta de aquel ser, siente una vibración sensorial que no puede descifrar (174).

Lo que identifiqué en este primer enunciado son: evolucionado cerebro, físico, cámara experimental, camilla suspendida y escudriñador como elementos del marco de LABORATORIO. Incluso “mente primitiva” podría ser parte de este marco, pues como los laboratorios son lugares donde se realizan experimentos y descubrimientos, es totalmente posible que haya un ser primitivo en un espacio tal.

Posee un pequeño departamento autoacondicionado, con ojo –visor y doméstica– electrónica. Conduce un short – car hacia su elevado en la costa. Percibe una entrada fija con su cuota de supervivencia. Tiene bonos para la casa del olvido en su madurez y una salud increíble (178).

En este segundo enunciado encontramos otros marcos, el de CIUDAD: departamento, short-car, elevado; y el de PLAYA: costa.

Luego haciendo un esfuerzo mental, penetra en el mundo onírico de la durmiente para sumergirse en un tiempo inquietante y agreste... Dentro de su evolucionada mente, la auxiliar trata de descifrar objetos, de reconocer lugares, de adquirir sensaciones. Pero aquel ser sólo sueña sueños imposibles... (178-179).

Es sin duda esta cita la que más me interesa, pues plantea una particularidad en el espacio, el marco de PSIQUIS. Este no es el único ejemplo que hay de la intrusión mental, pues constantemente los personajes ingresan telepáticamente a la mente de la mujer: “telepáticamente recibe el mensaje difuso y aterrorizado de aquel ser que yace en la camilla suspendida. Esa mente primitiva está bloqueada por las preguntas: preguntas que Seleno no puede contestar” (174). El marco de LABORATORIO se mezcla con el de PSIQUIS, en el que se encuentra el mundo onírico de la mujer, al igual que los mensajes telepáticos, las emociones y sensaciones. Así que en “la bella durmiente” no sólo hay un espacio material, sino también uno donde los hechos transcurren en la mente de los personajes.

En el caso de “la campana” tenemos un espacio más reducido.

Los ormios nada decían, fingiendo o pareciendo ignorar la verdad. Se limitaban a mostrar los efectos de la torturada civilización humana: un planeta árido, sin agua ni rastros de vida orgánica, con una atmósfera enrarecida, aunque todavía utilizable mediante filtros, en una palabra, en algo menos que un cementerio: ni siquiera las tumbas de los antiguos moradores del planeta eran visibles en parte alguna (160).

El marco que predomina es el de ATMÓSFERA: planeta árido, sin agua, vida orgánica, atmósfera. Un problema ocurre con “cementerio”, porque podría integrarlo al marco de CIUDAD, si tan sólo hubiese una ciudad, pues hace mención a que ni cementerio alcanza a ser el planeta. Pero podríamos integrar el marco de MUERTE: cementerio y tumbas.

Era obligatorio que cada hombre acudiese solo a la campana: y por cierto, existía la prohibición de visitar previamente su lugar de emplazamiento con el pretexto de estudiarla (161)

Las campanas suelen estar en iglesias o mezquitas, edificios de carácter religioso que están asentados en ciudades, pero dado que no hay ninguna ciudad, lo clasifico en el marco de RELIGIÓN o también puede ser en el de Muerte, gracias a uno de los propósitos de la campana, que es anunciar la muerte de alguien.

Una tenue niebla gris envolvía el paisaje, la cual, desde el arribo de los hombres, nunca se disipó, de día ni de noche; la faz de la tierra permanecía oculta tras ese velo hasta donde la memoria del ormio recordaba. El espectáculo del cielo estrellado, o de un radiante sol estival, eran desconocidos para los nuevos señores del planeta (161)

Nuevamente el marco de ATMÓSFERA: niebla, día, noche, cielo, sol. Es este marco el que más se repite, y es porque los hechos ocurren en la Tierra, la cual está enrarecida, por lo tanto, se describe harto está la Tierra ahora en comparación con antes.

Moreno reconoce que “el espacio más importante en toda novela prospectiva es la ciudad, como centro social de relaciones y prejuicios y convenciones culturales. En particular, las calles. Muestran relaciones de todo tipo: personales, sociales, económicas, con la naturaleza, culturales” (Moreno 283). Podemos identificar solamente en el cuento de Aldunate la existencia de una ciudad, ya que en “la campana” todo lo que existió está destruido. Sin embargo, en el caso del cuento de Aldunate, no corresponde a un centro social, todo lo contrario. El cuento ha demostrado ser introspectivo en cuanto a sus espacios; si bien contamos con el marco de LABORATORIO y el marco de CIUDAD, ambos son espacios solitarios y se encierran en sus individualidades. Las interacciones sociales suceden en el marco de PSIQUIS, e implican ser más profundas, pues se reconoce inmediatamente lo que piensa y siente el otro, Y “como resultado de esta visión intimista, se desdibujan los parámetros espaciotemporales del mundo narrado y se vuelven imprecisos” (Cabrerá-Pommiez y Caruman 46), lo que explicaría la poca información sobre el marco de CIUDAD, por ejemplo, o el transcurso del tiempo, pues todo está en el interior, y cada quien percibe distinto.

IV. Capítulo 2

Una nueva especie me bendeciría como su origen y creador

(Shelley, *Frankenstein*)

1. La gran explosión

Quisiera comenzar este nuevo capítulo con dos citas de los cuentos estudiados. Por una parte, de “la bella durmiente”: “Idioma que quedó seguramente registrado en las cintas que se perdieron en la primera era cósmica, con la gran *explosión* que fue el trágico final de las guerras fratricidas” (176). Aquella gran explosión significó el comienzo del fin de la humanidad como la conocemos hoy. Por otra parte, la cita de “la campana”: “El primer campanazo le produjo el efecto de una *explosión*” (164). En este caso, la explosión simboliza en el fin definitivo de la humanidad.

¿Por qué he decidido comenzar con estas dos citas? Porque este capítulo está dedicado a la intertextualidad. “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva 3). Permite establecer puentes de conexiones donde antes posiblemente no los había. Por eso, instauro “la campana” como intertexto de “la bella durmiente”, pues para ambos la humanidad acaba con una explosión.

La intertextualidad está muy vinculada con la historia, porque “es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella” (Navarro xii). Esta historia no sólo se refiere a la tradición de la ciencia ficción, sino también desde otros géneros, como de hecho se demostrará en el intertexto del cuento de Aldunate.

2. La bella durmiente

Juzgar un libro por su portada es modificado en este caso por juzgar un libro por su título. Es inevitable no pensar en el cuento de hadas al momento de leer el título de “la bella durmiente” de Aldunate. De hecho, el paratexto “es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (Genette 7), y dentro del paratexto se incluye tanto el título como el autor. Por lo tanto, los paratextos inmediatamente

condicionan al lector y sus horizontes de expectativas por el conocimiento que se tiene de la tradición de los cuentos de hadas.

En breves palabras, el cuento de Aldunate es construido bajo la estructura de la bella durmiente realizando sus propias modificaciones, sobre todo en relación con el final. Esta estructura consta de cuatro partes (Fernández 20):

- I. The wished-for child
- II. The fairies' gifts
- III. The enchanted princess
- IV. The disenchantment

Y también se distinguen seis motivos:

1. El motivo de la bella durmiente
2. El hada que se venga por sentirse ofendida
3. Varias hadas presiden el nacimiento de un bebé, hacen profecías y le otorgan dones
4. El maleficio pronunciado por un hada es reducido, aunque no cancelado, por otra
5. Desencantamiento mediante un beso
6. Héroe encuentra doncella en un castillo

El cuento de Aldunate se salta los dos primeros puntos de la estructura típica del cuento de hadas, al igual que los tres motivos. La trama comienza desde el maleficio. Pero no sólo eso, se establecen dos paralelismos del mismo cuento, uno que es el pasado de la mujer y el otro cuando la despiertan de su hibernación.

“Sería una prueba de amor para ese hombre casi un niño, que la había hecho renacer, creer, encontrar una razón para seguir viviendo, después de aquel trágico accidente que la dejara sola, sin familiares ni pertenencias, sumida en un letargo sin esperanzas” (182). El pasado de la mujer comienza con un accidente (maleficio), que la deja en un letargo sin ganas de vivir (the enchanted princess), hasta, por supuesto, que conoce a ese hombre casi un niño (héroe encuentra doncella en un castillo) y le devuelve las ganas de vivir (the disenchantment).

Pero luego del vivieron felices para siempre la historia continúa. En la versión de Perrault, luego de casarse en secreto, la princesa y el príncipe tienen dos hijos, y recién ante la muerte

del rey, los dos se van a vivir juntos al palacio. La reina madre es una ogresa que le gusta comer personas, y mientras el príncipe está ausente por la guerra, la reina pide de cena a sus propios nietos y luego a su nuera. Sin embargo, fue engañada y finalmente muere. En la versión de los hermanos Grimm la boda anuncia el felices para siempre. En la versión de Aldunate, luego que se rompiera el encantamiento, comenzó una nueva maldición: la diferencia generacional entre la mujer y el hombre. Lo que conlleva a que la mujer vuelva a dormir. “Se hibernaría y así pasarían los 20 años que la separaban generacionalmente de él” (182). Y como ya sabemos, pasan siglos hasta que por fin este nuevo encantamiento es roto por Seleno. No hay beso de amor verdadero de por medio, sino máquinas y líquidos.

En este contexto, Seleno le transmite el siguiente mensaje:

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 (184)

Y nuevamente no hay un final feliz, pues la bella durmiente muere y Seleno se “enferma”.

2.1.Mito de Selene

Cabrera-Pommiez y Caruman identificaron que el origen del nombre Seleno proviene de la mitología griega, directamente del mito de la diosa Selene, diosa de la luna, quien se enamora del pastor Endimión, un mortal. Dado que ella era inmortal y él un mortal, la diosa le pidió ayuda a Zeus para poder pasar más tiempo de su vida con aquel hombre. La solución fue hacer dormir a su amor durante el día y que sólo despertara en las noches para estar con ella.

Este intertexto implica una inversión del género de los personajes, Seleno es la diosa que pide tener más tiempo con su amado, y la mujer-fósil es el pastor que tarde o temprano morirá. Otorgándole a uno una carga femenina y a la otra una masculina.

Estos intertextos corresponden a un contratexto, entendido como “texto derivado de otro texto anterior al que en algún aspecto cuestiona o pone en crisis, ya sea en forma paródica, ya sea modificando o sustituyendo algunos de sus elementos estructurales” (Beristáin cit. En Cabrera-Pommiez y Caruman 53). El cuento modifica la estructura del cuento de hadas, en cuanto representa una repetición de la historia; y también la construcción de los personajes al invertir sus géneros (Cabrera-Pommiez y Caruman 55-56).

2.2. *Frankenstein* de Mary Shelley

Siguiendo la tradición de ciencia ficción, detecto el intertexto de *Frankenstein*, donde un científico, Víctor Frankenstein, crea y le otorga vida a un ser catalogado como monstruo.

Sus miembros eran proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos para él. ¡Hermosos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la obra de músculos y arterias que quedaba debajo; el cabello era negro, suelto y abundante; los dientes tenían la blancura de la perla; pero estos detalles no hacían sino contrastar espantosamente con unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blanzuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros (125).

Similar es lo que sucede con “la bella durmiente”, Seleno es el científico que en lugar de crear sólo trae nuevamente a la vida a la bella durmiente:

Los ojos cerrados, la sangre entibiándose lenta, muy lenta, pulsa por cavidades entumecidas por conductos cerebrales de abismo y somnolencia, atravesado por estallidos de pánico y de sombra, de ansiedad y desconcierto... Las manos, los pies ajenos, los cabellos, estopa antigua (...) Entonces en la conciencia vibrante del ser, el dolor urge los tejidos olvidados, muerde los tendones entumecidos, conmociona un sistema nervioso en sordina (173-174).

El cuento de Aldunate expone cómo las partes del cuerpo de la mujer van nutriéndose de vida de nuevo. Es un revivir doloroso, y sus partes parecen estar fragmentadas, sus manos y pies ajenos, hasta que la conciencia los une. Si bien no tenemos la percepción del monstruo cuando cobró vida, el científico fue describiendo el aspecto del monstruo, que al igual que la mujer desde el punto sensitivo, está fragmentado, porque es construido con diversas partes “hermosas”. La bella durmiente también resulta ser un cuerpo que impacta a primera vista,

pues es un espécimen extinto, antepasado de Seleno, un nuevo humano que no tiene cabello, uñas ni dientes, y tampoco sus órganos de origen. Si bien, para nosotros la representación del físico podría significar un monstruo, en la sociedad del futuro que postula Aldunate es normal, o al menos nunca se anuncia lo contrario, así que es el cuerpo que catalogamos normal el que genera extrañeza.

La relación que hay entre los científicos con las criaturas son muy distintas. El monstruo “abrió las mandíbulas y emitió un sonido inarticulado, mientras un rictus arrugaba sus mejillas. Quizá dijo algo, pero no le oí; extendió la mano, probablemente para detenerme; pero yo lo esquivé y eché a correr escaleras abajo” (127). Entre Frankenstein y su monstruo hay una relación motivada por el miedo, el científico le teme a su propia creación. En cambio, la relación de Seleno con la bella durmiente está motivado por el deseo que él siente por ella. A diferencia de Frankenstein, Seleno está constantemente pendiente de ella, le toma su mano para poder tranquilizarla y establecer alguna conexión con ella: “La puerta se abre y el hombre capta los pensamientos de X Adelantada. Asintiendo con la cabeza, silencioso se acerca a la camilla y toma la mano pálida pero tibia entre las suyas, desnuda ahora” (183). Es la mujer la que se asusta al ver por primera vez a Seleno: “Oprimiendo esa mano entre las suyas, el hombre telepáticamente le transmite ondas apacibles, modulación serena, una boca grande, la piel clara, lampiña, lisa, las facciones extrañas, herméticas, una cabeza calva, espantan el despertar de la mujer-fósil” (180). Se genera una relación inversa entre los personajes de los dos textos.

En *Frankenstein*, Víctor se regodea soñando que “una nueva especie me bendeciría como su origen y creador” (120), pues él descubre el misterio de la vida. Y dándose las de Dios creador de vida, nace el monstruo. En “la bella durmiente” la sociedad completa ya desafía los mandados de Dios, y la muerte ya no existe. Por lo tanto, al traer a la vida a la durmiente, Seleno (también llamado Nohiónix, como explicaré en el siguiente capítulo) se adjudica el papel de Dios: “Yo, Nohiónix, te he materializado...” (184). Gilbert y Gubar notan que las mujeres, y aquí me refiero a los personajes femeninos, “han sido sometidas a (y sujetos de) la autoridad masculina” (26). Constituye una tradición masculina que el hombre cree a la mujer a partir de expectativas y designios masculinos. Una tradición que proviene desde la mitología griega. Seleno lo que hace, es continuar con esa tradición al declarar que ha

materializado a la mujer, pues si hablamos de materia, él no la ha materializado, sólo la ha despertado, pues materia es el cuerpo mismo de la mujer.

Se ha reconocido a *Frankenstein* como el texto origen del género ciencia ficción. El comienzo de una extensa tradición que se tornó masculina. Por eso, al recurrir al intertexto de *Frankenstein*, “la bella durmiente” está estableciendo lazos con su origen, como dicen Gilbert y Gubar, se busca un modelo femenino, una especie de madre, una precursora de la cual aferrarse para sentirse validada.

3. La campana

Quién no ha escuchado el sonido de las campanas alguna vez, ya sea para indicar misa, hora o muerte. Las campanas son artefactos de metal que están muy relacionados con la religión. Marcos encontró la primera mención hacia las campanas o campanillas en el *Éxodo*, Aarón debe llevar en su vestimenta campanillas de oro: “Lo llevará Aarón al oficiar, de manera que se oiga en tintineo cuando entre en el santuario a la presencia de Jahvé y cuando salga de él, y así no muera” (cit. En Marcos 51). Junto a las campanillas debía llevar granadas, las que, debido a su color rojizo semejante a la sangre, simbolizaba la plenitud de la vida (Marcos 51). Esto no implica un intertexto sino más bien la simbolización de este artefacto, que de todos modos encontramos mención en un texto antecesor.

En “la campana” no sólo encontramos, por supuesto, la campana, sino también el color rojo vivo de las granadas. “Muy alto en el espacio, difumado en medio de la niebla, pero visible gracias a una vaga fosforescencia, divisó un objeto circular de gran tamaño, cuyo color rojo le daba el aspecto de una mancha sangrienta” (162). Desde lejos e incluso al entrar, la cúpula de la campana era grana. Tal como dice Marcos, este color simboliza la plenitud de la vida, y el redoblar de la campana protección ante la muerte, y también contra los demonios y espíritus malignos; entendiendo que la campana es una máquina del tiempo, las simbolizaciones cobran sentido, pues se transporta al hombre al pasado para comenzar nuevamente su historia, siendo bendecido por la estirpe anterior, creadora de la campana. Pero como ya sabemos cómo concluye esta historia. Asenjo muere por el estruendoso redoblar de la campana, el que en una tradición general significa la muerte de alguien.

Es común encontrar inscripciones en las campanas, algunas con nombres de dioses, otras con el propósito que tienen, como espantar espíritus malignos, y algunas con deseos de buena suerte. “A menudo muestran grabadas en ellas fórmulas de conjuro contra el pedrisco, las tormentas y los rayos (...) La idea –afirma Jean Hani – es que la campana transmite por las ondas sonoras la fórmula, que llena, purifica y sacraliza el aire y el espacio de la virtud del texto sagrado” (Marcos 65). La leyenda que hay al interior de la campana también lleva escrito el propósito y la fórmula de cómo ésta permite viajar en el tiempo: “Las ondas sonoras transportarán al hombre a las primeras épocas de la Tierra, para comenzar de nuevo nuestra historia. Seguían detalles técnicos del monumento, de su construcción y una explicación con cifras y fórmulas, de las leyes que permitían obrar tal prodigio” (164). Por muy explicado que haya quedado el procedimiento, la campana solamente cumplió su función mundana de anunciar la muerte.

La campana no es precisamente un motivo muy utilizado, sino más bien su simbolismo, de todos modos, encontramos en el cuento de Correa motivos que han sido constantes en la narrativa de ciencia ficción anglosajona, porque su trabajo fue muy “influenciado por el estilo y las estrategias literarias de los iconos de la ciencia ficción norteamericana” (Pizarro 81). Estos motivos son la invasión extraterrestre y el mundo postapocalíptico. Ya que son lugares comunes en el género los apartados no se titularán como algún libro o cuento específico sino como el motivo mismo.

3.1. Invasión extraterrestre

Los extraterrestres son muy variados, hay marciano, selenitos, jovianos y seres que se desconoce su procedencia, así como los ormios. La tradición de la invasión extraterrestre, como lo podemos apreciar en *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, no suele ser pacífica. Estas invasiones suelen conllevar guerras, pues los extraterrestres vienen con intenciones concretas al planeta Tierra:

ven a sólo treinta y cinco millones de millas de ellos una estrella matutina de la esperanza: nuestro propio planeta, mucho más templado, lleno del verdor de la vegetación y del azul del agua, con una atmósfera nebulosa que indica fertilidad y con amplias extensiones de tierra capaz de sostener la vida en gran número (Wells 6).

En “la campana” no se explica por qué los ormios llegaron al planeta devastados, quizás no están utilizando el sarcasmo y efectivamente agradecen el estado en el que los humanos dejaron la Tierra: “Les debemos a ustedes, sus últimos exponentes, nuestro agradecimiento por el légame cultural dejado a los ormios, lo cual nos ha permitido comenzar nuestra historia desde un peldaño superior” (159). Al ser estos seres mitad insectos, podría ser posible que les guste vivir entre las ruinas y la niebla, incluso pueden ser seres que viven bajo la superficie, porque no se distingue ningún asentamiento ormiano.

El cuento “la hora cero” de Ray Bradbury es otro ejemplo de invasión extraterrestre, donde un ser al que los niños llaman Drill, proveniente tal vez de “Júpiter o de Saturno o de Venus” (130), le pide ayuda a los niños de la Tierra para comenzar la invasión. En este cuento, la invasión es el conjunto, pues los invasores consideraban que era muy difícil sorprender a los humanos adultos: “No sabían cómo atacar, mamá. Drill dice... dice que para ganar una pelea hay que sorprender a la gente. Y dice también que hay que recibir ayuda del enemigo” (130). El cuento concluye con los niños, durante la hora cero, que son las cinco de la tarde, explotando lugares utilizando yo yos y acompañados de seres celestes y altos: “Pisadas. Un ligero sonido. La cerradura se fundió. La puerta se abrió de par en par. Mink espío el interior del altillo. Unas sombras altas y azules se alzaban detrás de ella” (134).

Quizás los ormios con la ayuda de los mismos humanos pudieron asentarse en la tierra como los únicos gobernantes, y gracias a eso le transmiten el mensaje a los últimos humanos que vuelven a la Tierra, aunque por la poca información que se nos otorga, sólo que en suposiciones.

3.2.Mundo postapocalíptico

Son aún mayores las referencias literarias que se tiene de mundo postapocalípticos, que conllevan la muerte de la humanidad a excepción de un reducido grupo que debe enfrentarse a las consecuencias del apocalipsis. Estas pueden concluir bien o mal para ese grupo. Por ejemplo, en el cuento “si me olvido de ti, oh Tierra...” (1951) de Arthur C. Clarke, descubrimos que, tras el apocalipsis vivido en la Tierra, un grupo llamado la Colonia sobrevivió y se acomodó a vivir, construyendo una cúpula y lejos del lugar en el que se centró el caos.

Estaba contemplando la pira funeraria de un mundo, la secuela radioactiva de Armagedón. A través de casi medio millón de kilómetros de espacio, todavía era visible el resplandor de los átomos moribundos, perenne recordatorio de un pasado ruinoso. Transcurrirían siglos antes de que aquel resplandor letal se extinguiese en las piedras y la vida pudiese volver a llenar aquel mundo vacío y silencioso.

Aquellas fueron las consecuencias del pasado, un trazo de mundo radioactivo del cual nada crece, similar a lo que sucede en “la campana”, un mundo oscuro, con neblina y ningún rastro de vida a excepción de los ormios. En ambos cuentos se recuerda a la Tierra como era antes, “el esplendor y multicolor estilo de vida” (Clarke); “el espectáculo de un cielo estrellado, o de un radiante sol estival, eran desconocidos para los nuevos señores del planeta” (Correa 161).

Un cuento que vive directamente el mundo postapocalíptico que termina muy mal para los últimos sobrevivientes es “No tengo boca y debo gritar” (1967) de Harlan Ellison. En este hay un grupo de individuos, son cinco, escogidos de distintas partes para ser los únicos sobrevivientes de la raza humana.

Pero no tratamos de arrastrarnos para averiguar. No había virtualmente nada arriba; desde hacía más de cien años allí no existía cosa alguna que pudiera tener la más mínima importancia. Solamente la ampollada superficie de lo que durante tanto tiempo habla sido el hogar de millones de seres. Ahora solamente existíamos nosotros cinco, aquí abajo, solos con AM (2)

AM, es una computadora que alcanzó un nivel alto de inteligencia y control, tanto fue así que ha controlado al grupo durante cientos de años, convirtiéndolos en seres eternos, mas no inmortales. Constantemente juega con ellos, a nivel físico y psíquico, haciéndolos pasar por diversas pruebas para que consigan alimentos y otras cosas vitales.

Aquí el problema, aunque no significa realmente uno, sino un grato descubrimiento que va a nutrir mi hipótesis, es que los intertextos de “la campana” son aplicables igualmente para “la bella durmiente”, como por ejemplo aquellos textos que muestren el desarrollo de la sociedad luego de una catástrofe, como la explosión que sucede en el cuento de Aldunate. Por lo tanto, en términos de intertextualidad, “la campana” y “la bella durmiente” mantienen semejanzas en los motivos con la tradición anglosajona. Pero, “la bella durmiente” contiene

mayores diferencias y referencias. No es que en el cuento de Correa no existan más intertextos que los nombrados aquí, pero desde mi lectura esos son los que he encontrado, ya que éstos existen a medida que el lector los identifique.

4. *La máquina del tiempo* de H. G. Wells

He identificado también un intertexto concreto que los dos cuentos comparten: *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. Scholes y Rabkin mencionan que fue Wells quien efectivamente incorporó los viajes temporales, por lo tanto, es el mayor exponente de estos, incorporando las cuatro dimensiones espaciotemporales.

Como ya he mencionado en otras ocasiones este motivo y tiempo, ya tenemos claro cuáles son las máquinas que permiten el viaje temporal en los cuentos, la hibernación en “la bella durmiente” y fracasadamente en el cuento de Correa es la misma campana la que debía cumplir con el propósito. Y partiendo por esta idea, el fracaso, el intertexto se expresa de distinta forma en los dos cuentos, pues corresponde a lecturas diversas, y mi lectura de “la campana” es que es una parodia del texto de Wells. Kristeva define la parodia como la introducción de “una significación opuesta a la significación de la palabra de otro” (10).

En el texto de Wells se describe la sensación de viajar en el tiempo como estar tambaleándose en un andamiaje: “cogí la palanca de arranque con una mano y la de freno con la otra, apreté con fuerza la primera, y casi inmediatamente la segunda. Me pareció tambalearme; “Tuve la oscura impresión de hallarme sobre un andamiaje” (10). Es también, y con justa razón, la sensación que tiene Asenjo al sentarse en el columpio de la campana: “un ligero vértigo se apoderó de él a medida que se elevaba, acentuado aquél por el leve balanceo del columpio al cobrar altura” (163). La máquina gracias a palancas pudo ser manipulada para viajar; la campana mediante el balanceo para provocar el sonido. Pero mientras una logró el cometido, la otra causó la muerte. ¿Qué es lo que sucedió? La campana, aunque proponía cumplir con el viaje, realmente corresponde a una significación contraria, ya sea porque realmente faltó algo desde el punto de vista tecnológico que hiciera posible el viaje, o ya porque los últimos humanos decidieron acabar con el resto de la humanidad para no seguir plantando la semilla de la destrucción desde un pasado remoto. Algo que no se aclara y queda para el juicio del lector.

El viajero del tiempo muestra distintos futuros lejanos, uno de esos, en el año 802.000, donde encuentra a seres de delicado aspecto, quienes resultan ser humanos evolucionados, al igual que en “la bella durmiente”. Radica una diferencia en estos seres, y puede estar relacionado con que unos viven en 2.980 y los otros en 802.000. El futuro de la evolución humana en el cuento de Aldunate conlleva avances científico-tecnológicos. En cambio, el viajero del tiempo se estuvo lamentando porque su hipótesis no había sido cumplida:

Ya saben que he previsto siempre que las gentes del año 802.000 y tantos nos adelantarán increíblemente en conocimientos, arte, en todo. Y, en seguida, uno de ellos me hacía de repente una pregunta que probaba que su nivel intelectual era el de un niño de cinco años, que me preguntaba en realidad ¿si había yo llegado del sol con la tronada! Lo cual alteró la opinión que me había formado de ellos por sus vestiduras, sus miembros frágiles y ligeros y sus delicadas facciones. Una oleada de desengaño cayó sobre mi mente. Durante un momento sentí que había construido la Máquina del Tiempo en vano (13).

Los futuros propuestos por Aldunate y Wells no son excluyentes, todo lo contrario, se pueden complementar ya que uno es el futuro lejano de ese futuro, y la hiper-tecnologización de la vida puede llegar a perturbar a más de una persona, culminando en una sociedad alejada de la tecnología, pero igualmente habiendo alcanzado el ideal de la medicina preventiva (Wells 16).

Y continuando con una línea cronológica aún más hacia el futuro, el viajero alcanza a ver cómo es la Tierra luego de la desaparición de aquellos humanos evolucionados:

Me detuve muy delicadamente y, sentado en la Máquina del Tiempo, miré alrededor. El cielo ya no era azul. Hacia el nordeste era negro como tinta, y en aquellas tinieblas brillaban con gran fulgor, incesantemente, las pálidas estrellas. Sobre mí era de un almagre intenso y sin estrellas, y al sudeste hacía brillante, llegando a un escarlata resplandeciente hasta donde, cortado por el horizonte, estaba el inmenso disco del sol, rojo e inmóvil. Las rocas a mi alrededor eran de un áspero color rojizo, y el único vestigio de vida que pude ver al principio fue la vegetación intensamente verde que cubría cada punto saliente sobre su cara del sudeste. Era ese mismo verde opulento que se ve en el

musgo de la selva o en el líquen de las cuevas: plantas que, como éstas, crecen en un perpetuo crepúsculo.

La máquina se había parado sobre una playa en pendiente. El mar se extendía hacia el sudeste, levantándose claro y brillante sobre el cielo pálido. No había allí ni rompientes ni olas, pues no soplaba ni una ráfaga de viento. Sólo una ligera y oleosa ondulación mostraba que el mar eterno aún se agitaba y vivía (39)

Resulta ser una descripción en concordancia con la que se hace en el cuento de Correa y el resto de los intertextos que abordan el motivo del mundo postapocalíptico. Pero en este futuro quedan sobrevivientes: mariposas y cangrejos gigantes. En el futuro de Correa encontramos a los ormios, insectos igualmente de un tamaño desproporcional a los insectos del siglo XXI, quienes no exponen problemas con vivir en el mundo destruido, y se quedan como los únicos gobernantes del planeta, al igual que aquellos cangrejos.

Concluyendo con este capítulo, los intertextos corresponden a motivos recurrentes, y los expuestos aquí son la mayoría típicos del género de ciencia ficción, lo que no significa que el resto, como la bella durmiente o el mito de Selene, sean extremadamente raro encontrarlos en el género. Los intertextos incluso pueden variar entre géneros.

La máquina del tiempo es el punto medio entre los cuentos de Aldunate y de Correa, primero porque establece un punto en común entre ellos; y segundo, porque es posible que, en el transcurso temporal de los hechos, efectivamente el futuro que en el texto se vivió esté posicionado entre el año 2980 y los cinco años transcurridos de la expedición de Asenjo.

V. Capítulo 3

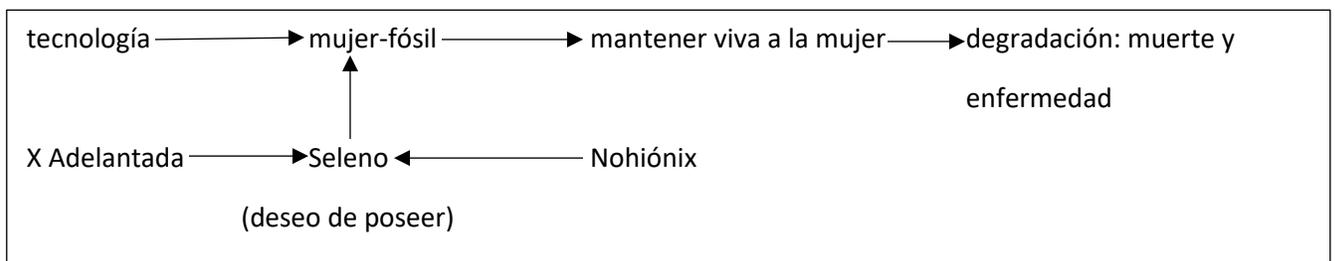
¡Desdichado de mí si todo esto no se borra! Esta habitación, ustedes y esta atmósfera de la vida diaria son demasiado para mi memoria. ¿He construido yo alguna vez una Máquina del Tiempo, o un modelo de ella? ¿O es esto solamente un sueño?

(H. G. Wells, *La máquina del tiempo*)

1. Esquema actancial de Greimas

En este último capítulo me dedicaré a analizar los personajes desde el modelo actancial de Greimas, para ir trabajando en base a las relaciones que se crean entre los pares de actantes, para luego ir profundizando más en estos mismos.

El modelo actancial del cuento “la bella durmiente” sería el siguiente:



Hay una fuerza temática orientada (F.T.O), aquella que motiva y moviliza al sujeto; Souriau hizo un inventario de las principales F.T.O., destacan el amor, las necesidades y los temores. La fuerza que mueve a al sujeto, que es Seleno es el amor, aunque más preciso es el deseo de poseer. “Se parece al otro, a veces en su desearla, pero sin ternura, sin entrega, sin su ser único, maravilloso” (184). A través de la telepatía la mujer siente que Seleno la desea, pero no la ama como lo hacía el hombre de su pasado, porque no hay ternura de por medio.

Son los predicados de base los que establecen las relaciones entre los actantes. La más importante es la de sujeto vs objeto; tiene como predicado precisamente el deseo, alguien desea algo: Seleno desea a la mujer-fósil. El predicado base configura el eje semántico: “da cuenta en última instancia de las características semánticas del deseo a conseguir” (Urra 15). Lo que conlleva el deseo de Seleno es el ocultamiento del descubrimiento científico, una

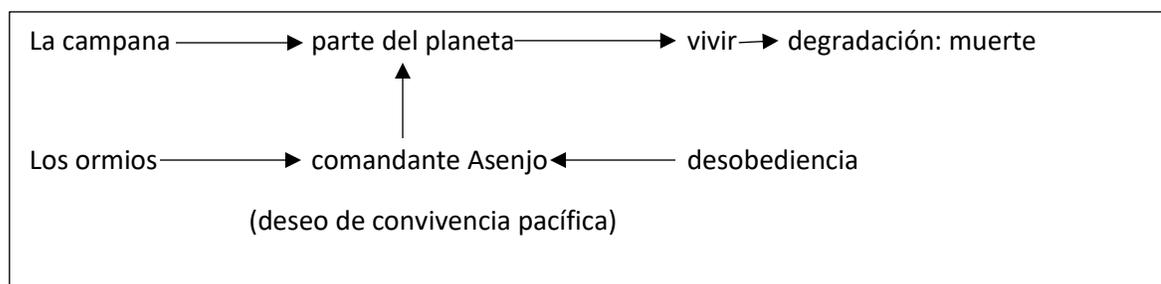
mujer primitiva viva. La mujer al ser objeto deseado no sólo se cosifica, también se le adjudica una condición pasiva, es Seleno quien realiza las acciones mientras ella permanece inconsciente.

Tras decidir ocultar a la mujer, Seleno sólo ha compartido su hallazgo con X Adelantada, y no ha sido una elección al azar: “X Adelantada recuerda la mañana en que fue llamada con otras cuatro aspirantes a un riguroso examen-control, secreto, y al ser elegida entre las demás por el supremo su todos los días fácil y rutinario se trizó” (179). El predicado de la relación entre sujeto y adyuvante es la de participación, “el agente que asume la tarea en provecho de un beneficiario pasivo, desempeña en relación con este último el papel de un medio, ya no inerte sino dotado de iniciativa y de interés propios: es un aliado” (Bremond 94). Por lo tanto, Seleno necesitaba alguien que interviniera entre él y la mujer mientras él no estuviese, asumiendo X Adelantada un papel completamente activo. No resulta una decisión a la ligera que haya mandado a llamar a cinco mujeres para escoger entre ellas a una adyuvante; pues este actante junto con el oponente son las “proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléfica por relación a su deseo (Greimas 275). Así que operan dos ideas: la sororidad entre seres femeninos, lo que facilitaría ser un puente entre ambos; y la posesión que ya tiene él sobre la mujer le impediría compartirla con otros hombres.

Su contrario, el oponente, es el mismo Seleno, ahora desde su identidad de Nohiónix, pues se genera una dualidad en el personaje: Seleno, sujeto de la historia, es dominado por las emociones, por lo tanto, sus acciones son motivadas por el amor y el deseo; Nohiónix, recalcando que es el mismo físico supremo, es el ser racional que no se deja persuadir por los sentimientos: “Nohiónix, absorbido por sus estudios, con una alta capacidad de concentración, ha pasado su época de apareamiento cumpliendo su misión biológica. Siete matraces-hembras llevaban su germen” (175). Es quien reacciona en base a los principios enseñados en la sociedad: “Para él y sus contemporáneos, el desear otro ser es como agredirlo, asaltarlo en su integridad, profanar su confianza orgánica” (176). Nohiónix, es entonces, quien pone resistencia para que se concrete el deseo de Seleno, haciendo uso de los principios sociales.

Finalmente, correspondientes al último par de actantes, no se presenta ningún personaje concreto, sino que son abstracciones: el árbitro como atribuidor del bien, cumple precisamente esa función, pero el bien deseado no va a corresponder precisamente al objeto, sino al bien que se le atribuye a éste y beneficiaría al sujeto. El árbitro trabaja considerando que para el sujeto conseguir aquel objeto implica un bien, pero ese bien puede conllevar un mejoramiento o degradación del estado. Por lo tanto, el dispensador del bien son los aparatos tecnológicos que permiten el despertar de la durmiente; y finalmente, el obtenedor virtual de ese bien deseado es tener un futuro con ella, pues se esfuerza por volverla a la “normalidad” para que no muera, que implica una degradación, ya que la mujer-fósil muere y Seleno queda “enfermo”.

Pasando al siguiente cuento, este esquema corresponde al modelo actancial de “la campana”:



Fue más complejo definir el esquema de este cuento porque el comandante Asenjo cambiaba de parecer constantemente, primero quería efectivamente una convivencia pacífica, y ante este deseo, aceptó someterse a la prueba; después de ir escuchando los campanazos en resultado de las muertes de sus compañeros él ya no deseaba vivir; por último, al enterarse del propósito de la campana, desea viajar en el tiempo para que resurja la humanidad. Cada uno de estos posibles esquemas implicaba cambiar los representantes de cada actante, a excepción del sujeto, que siempre es el comandante Asenjo. Me he decido por el que más arriba se muestra por simples razones, la primera es que en esta versión del esquema era la única manera de integrar a los ormios; y también porque las otras opciones mantenían relaciones con personajes que no están presentes en la historia del cuento, como los creadores de la campana, por lo que no se puede deducir si han de ser adyuvantes, oponentes o árbitros.

Por lo tanto, la F.T.O. es la convivencia pacífica: “El comandante quiso, en cuanto entró en contacto con los nuevos pobladores (notando que éstos no se veían dispuestos a dejarlos vivir en paz), de llegar a un acuerdo de convivencia pacífica” (160). Lo que lleva a Asenjo a pedir un trozo de territorio, convirtiéndose esto en el objeto que proporcionará el bien de vivir a los últimos humanos. Los ormios si bien impedirían aquella paz en un comienzo, al proponérseles esta convivencia ellos comparten el mensaje dejado por los últimos humanos, lo que los convierte en adyuvante. El oponente lo he identificado como la desobediencia, ¿por qué? Por lo siguiente: el árbitro, aquel que permite desde el comienzo la existencia que haya una convivencia pacífica, es la campana; para someterse a esta prueba el hombre debe seguir unas reglas: mantener los ojos cerrados durante toda la experiencia, acudir solo a la campana y no visitarla previamente, el incumplimiento de alguna de estas reglas se traduce en consecuencias fatales. Asenjo cuando ya estaba dentro de la campana, habiendo acatado todas las reglas comprende cómo es el proceso, “las víctimas se balanceaban en lo alto obligadas por alguna secreta trampa” (162) provocando el resonar que los mataba. Y lo que sucede después son las consecuencias de no haber obedecido las reglas, Asenjo abre los ojos y descubre el mensaje que hay dentro, el que le informa que la campana es una máquina del tiempo, y se puede viajar a través de sus ondas sonoras, por lo que debe columpiarse para hacerla sonar, provocándose la muerte. Por lo tanto, la desobediencia de los hombres les impidió tener de nuevo un lugar en la Tierra y los llevó a la degradación, que es la muerte y extinción humana.

En este esquema como se puede apreciar, sólo figuran dos personajes que corresponden a dos actantes, el resto corresponden a abstracciones u objetos.

El modelo actancial me permitió establecer relaciones concretas entre los personajes, al igual que las dependencias que existen entre ellos, por lo que ahora, me enfocaré en los personajes femeninos como masculinos comprendiendo la importancia que cada uno tiene en el relato.

2. Personajes femeninos

En “la campana” no hay menciones a personajes femeninos; a partir de esta ausencia elaboro dos propuestas no necesariamente contrarias. La primera de estas tiene relación con la concepción que se tiene de que el género de ciencia ficción es masculino, y su origen lo

encontramos en las oposiciones duales jerarquizadas impuestas en y por la sociedad, estereotipos en breves palabras. “Actividad/pasividad, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Razón/sentimiento, Inteligible/sensible, Logos/Pathos (...) Hombre/Mujer” (Cixous 13). Cixous declara que “la jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre” (14), es decir, la ciencia ficción se considera masculina desde que estos pares opuestos comienzan a regir, y dado que aquellos conceptos, términos, valores opuestos son los que se le atribuyen a lo femenino, quedan fuera de escena en la ciencia ficción.

Mi otra propuesta tiene relación con lo mencionado por Gilbert y Gubar: “las mujeres sólo existen para que actúen sobre ellas los hombres, tanto como objetos literarios como objetos sexuales” (23). Afirman que los personajes femeninos están sometidos a expectativas y designios masculinos, es decir, se construyen a partir de estereotipos y prejuicios que se tienen sobre estos. En esta lectura, la ausencia de personajes femeninos se debe a que no se quiso especular sobre la función que una mujer podría cumplir en el mundo postapocalíptico, o simplemente no se ha querido ejercer poder sobre ellas. A pesar de esto, no está muy lejos de la primera propuesta, pero no comenzaré a teorizar sobre por qué hay o no hay mujeres en los textos, pues mi labor en esta instancia es solamente textual y no discursiva.

Así que ahora examinaré los personajes femeninos, los cuales son dos y están en el cuento “la bella durmiente”; la mujer-fósil es uno de estos personajes, y cumple un rol protagónico; la otra es X Adelanta con un papel secundario asociado a su función de adyuvante. Me interesa sobre todo la relación que se da entre estas dos mujeres de distintas épocas, pues es distinta a la que se establece con Seleno.

Comenzando con la protagonista, hay distintos aspectos que quiero abordar en este personaje, el primero de ellos es su pasividad. Esta se presenta acorde al intertexto del cuento de hadas, y tal como desarrollé el apartado de este intertexto, las versiones de este cuento constituyen diversos finales, desde el felices por siempre hasta la muerte de la madre reina. Sea cual se el final conlleva igualmente la pasividad de la princesa: “Como señala Giménez: “La imagen de mujer que transmite el cuento de los hermanos Grimm es la de una joven con un comportamiento pasivo, que ha de esperar hasta que aparezca el hombre «correcto». Y

esta forma de actuar es peligrosamente similar a la de un siervo respecto de su amo” (cit. En Cabrera-Pommiez y Caruman 93). Recordando que en este cuento se presenta la estructura incompleta del cuento de hadas dos veces, una en el pasado y otra en el presente, es necesario estudiar la pasividad de la mujer ante las decisiones que la llevaron a la muerte en 2980.

¿Es y ha sido siempre un personaje pasivo? Entre los fragmentos que se menciona su pasado rescatamos que aquella mujer había tenido un accidente del cual lo perdió todo, hasta las ganas de seguir viviendo, por sí sola no fue capaz de seguir adelante, se quedó en un estado de letargo. Fue cuando conoció al hombre del cual se enamoró que comenzó nuevamente a vivir. Hasta ese momento podemos destacar que la mujer gracias a la intervención del hombre fue capaz de continuar, efectivamente esperó hasta que llegase el hombre correcto. Bettelheim asimila la pasividad como un lapsus de crecimiento reposado y preparación para despertar como una mujer madura (Cabrera-Pommiez y Caruman 48). Pero el letargo de la mujer no desembocó precisamente en esto, pues siendo efectivamente una mujer madura, el hombre era veinte años más joven que ella, lo que le causaba a la mujer preocupaciones, había madurado mucho físicamente; dado esto, ella toma la decisión de hibernar, pero no sin una intervención de aquel hombre: “Esa tarde en la clínica, quiso acompañarla, y ante su insistencia de que viera médico, ella se sometió resignada” (182). ¿Qué habría sucedido si él no hubiese insistido? Ella era ayudante del médico jefe del pabellón de hibernación, por lo que me considero que tarde o temprano la mujer habría tomado la misma decisión. Está claro hasta este punto que la mujer es pasiva, pues es el hombre quien hace presión sobre ella para que esta realice alguna acción. Pero algo he detectado, muy por debajo de esta pasividad, y es la manipulación de la mujer sobre el hombre: “Solo ella sabía la causa. Su enfermedad no era orgánica, dentro de su corazón estaba el mal, de su corazón y su apasionado quererlo. Se ingenió para que los resultados acusaran una mortal enfermedad” (182). La mujer realiza acciones por decisión propia por debajo de las acciones del hombre, se podría decir que está un paso adelante a las intenciones de él, y gracias a su cercanía con el mundo médico, es posible que ella convenciera a alguien para que trabajara por y para ella. Esto conduce a que ella tome la decisión de hibernar, convirtiéndose activamente en un ser pasivo de nuevo.

Cuando vuelve a despertar, y aunque no lo desee, es presa de la pasividad, pues quien representa la actividad es Seleno/Nohiónix despertándola de la hibernación. En este momento son las circunstancias las que la tienen en ese estado, y su única acción o, mejor dicho, su momento de sublimación, es cuando Seleno le dice que ella es la nueva bella durmiente, y ella grita con fuerza ¡¡¡NOOO!!!

¿Qué significado tiene que una mujer muera en la literatura? Existe un culto estético en la literatura hacia la fragilidad y la belleza y llevó a las mujeres a matarse para ser objetos de arte (Gilbert y Gubar 40). Las mujeres ángel, aquellas mujeres domésticas, al momento de morir elevan su ser y se convierten en musas de los hombres. “Para Swift la sexualidad femenina equivale a degeneración, enfermedad y muerte” (Gilbert y Gubar 46). Verse frágiles constituye un ideal femenino, por el cual las mujeres, para lograrlo, enferman.

La mujer ángel es aquella que representa la feminidad, en cambio, la mujer monstruo pone en cuestionamiento la autoridad del hombre. Es la primera la que enferma y se transforma en arte, pero, dentro de ella existe también una mujer monstruo. La durmiente finge estar enferma para permitir que el hombre acepte la hibernación motivada por sus inseguridades. “El rey está presente. Sin duda, suya es la voz del espejo, la voz patriarcal del juicio que rige la valoración propia de la reina y de toda mujer” (Gilbert y Gubar 52) que se manifiesta en su propia mente. Por lo tanto, por muy suya que haya sido la decisión de hibernar, fue motivada por la sociedad patriarcal, la que cuestiona y juzga su relación con diferencia de edad. Lo mismo sucede con la muerte; esta, desde la perspectiva de la mujer, puede representar su disgusto a vivir en esa época, pero, desde el punto de vista masculino esta significa alcanzar el concepto de arte, en este caso, de ejemplar del último espécimen de esa etapa humana para ser estudiada durante años. Sin embargo, a pesar de tener códigos patriarcales interiorizados, no me atrevo a encasillarla completamente en una mujer ángel, simplemente reconocer que tiene similitudes con este estereotipo más que con el otro, pues su vida se nos presenta incompleta.

El otro aspecto que me interesa desarrollar es su “ser”. Pues “el relato cuestiona el estatus ontológico de la mujer en cuanto a su carácter humano, pues con frecuencia es aludida como si fuese un animal” (Cabrera-Pommiez y Caruman 55). A la mujer se le nombra de diversas formas: el ser, extraño ser-animal, aquello, fósil, cosa humana-animal-hembra, mujer-fósil,

la durmiente, MUJER. Estas son las transiciones por las que la mujer pasa al ser nombrada, se aprecia que va en aumento la humanidad de ella, hasta el punto en el que se le MUJER, que indica “la cúspide de estas referencias, y enfatiza el rol semántico del sustantivo” (Cabrera-Pommiez y Caruman 54).

Esta alternancia se da desde el nivel de conciencia de la mujer-fósil. Al comienzo, cuando recién estaba sintiendo su cuerpo dormido se refieren a ella por ser, “aquello” y ser extraño-animal. También va teniendo relación con cómo Seleno la ve, pues, cuando Nohiónix se cuestiona el sentir de sí mismo hacia aquel ser, por primera vez se le otorga un género, “cosa humana-animal-hembra”. Cuando ya reconoce lo que siente con ella, pero se pide controlarse, es llamada mujer-fósil. Y con relación al estado de conciencia de ella, cuando despierta por completo es llamada MUJER. A partir de aquí es más constante su identidad de mujer fósil hasta que fallece, en este último momento vuelve al estado inicial, es “aquel animal humano” sin género, y no hay conciencia sino solo cuerpo: “órganos que agonizan, recorriendo las venas, los tejidos, las cavidades visceradas en el cuerpo mudo” (186). Por lo tanto, su identidad es un triángulo, en el que comenzó como animal, siguió como humana, luego como MUJER, continuar como humana y fallecer como animal.

Concluyendo con la mujer-fósil, me interesa analizar la relación que esta tiene con X Adelantada en lugar de estudiar en profundidad el personaje de esta, pues como adyuvante y personaje secundario, sus acciones se dirigen en beneficio del sujeto y no de sí misma.

X Adelantada tiene una conexión más estable con la bella durmiente de la que Seleno tiene con esta última. Porque X Adelantada comprende a la mujer:

Luego tras esos ojos cerrados, X Adelantada percibe la mirada de la mujer-fósil. Es una mirada 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 pospuesta en su ficha-control o demasiado vigilada por los visores de la sala-descanso (182).

Ella es capaz de poder llevar al presente sentimientos y emociones primitivas y reconocerlas en base a su experiencia. Seleno no logra hacer esta analogía, no quiere: “siente una vibración sensorial que no puede descifrar, un rechazo que no justifica” (174). Se excusa diciendo que los sentimientos ya no son de esa época, no logra sentir empatía:

Aquel ser primitivo y adulto está llorando. Para él, habitante de un mundo pacífico, sano, controlado, abierto al cosmos y sus mundos de diferentes enseñanzas, costumbres y sistemas, el dolor, la angustia física o somática no pueden existir hasta el descontrol absurdo de las lágrimas (181).

Hay que destacar, además, que las mujeres ángeles no tienen una historia propia, sino que en su rol de mujer ángel se enfocan en los favores que debe realizar. En “la bella durmiente” la mujer tiene una historia fragmentada, lo que nos permite conocer sólo algunas partes de esta, pero definitivamente quedamos con más preguntas que respuestas. Lo que sí podemos comprobar es gracias a quién pudimos conocer más de la mujer-fósil, y es precisamente gracias a X Adelantada, quien adentrándose en el mundo onírico de la mujer visualiza los pocos hechos que conocemos. Estos sueños son solo vistos por la asistente, no por Seleno/Nohiónix, por lo que se puede inferir que existen dos planos en la narración, aquella femenina y otra masculina. La femenina es todo lo experimentado en la relación de X Adelantada con la mujer; la masculina es la de Seleno con la mujer, relación que se enfoca más que nada en cómo afloran en él sentimientos hacia ella. En cambio, en el plano femenino, vemos cómo dos mujeres de distintas épocas pueden establecer una relación desinteresada, otorgando gracias a una de acción a la otra.

3. Personajes masculinos

Los personajes masculinos no se quedan fuera de este análisis. Y en este apartado son dos protagonistas: Seleno/Nohiónix y el comandante Asenjo. Dejé fuera a los ormios, porque al presentarse como una sociedad y no como un individuo, se hace difícil una caracterización, sobre todo si no se tiene muchos conocimientos de ellos, como destaca el narrador de “la campana”: “Si a ello se le agregaban sus hábitos nocturnos (de día jamás de dejaron ver, ni tampoco quedaban rastros de su presencia), se comprenderá la completa ignorancia de los humanos sobre los ormios” (159). Y en cuanto a su función como adyuvantes, lo único que logran es transmitir el mensaje, sin ninguna otra interferencia mayor. Por lo tanto, sólo será un apartado sobre los protagonistas de ambos cuentos.

el protagonismo se traslada desde el personaje femenino al masculino -Seleno-, pues es este quien experimenta un proceso de transformación interna, lo que se manifiesta en una fuerte presencia de su intimidad dentro de la narración (Cabrea-Pommiez y Caruman 52)

Seleno/Nohiónix es un personaje complejo en su duplicidad. Como descripciones generales, es un humano que ha evolucionado, un físico supremo y profesor. Pero existe una diferencia entre cuando se le llama Seleno o Nohiónix, y para este caso, utilizaré la tabla creada por Cabrera-Pommiez y Caruman sobre los rasgos semánticos de este personaje.

Seleno	Nohiónix
+ masculino (morfología del nombre propio)	+ masculino (morfología del nombre propio)
+ femenino (origen mitológico -Selene)	+ progenitor (función reproductiva)
+ emocional	+ científico
+ Atraído por la mujer-fósil	+ racional

Como se aprecia en la tabla, lo único que comparten las dos identidades del personaje es el género del nombre propio, pero por una parte hace referencia a una diosa griega, Selene, atribuyéndole un origen femenino; mientras que Nohiónix es un nombre inventado que no tiene el peso de ser un nombre femenino.

También se le asocia a Seleno lo emocional, característica atribuida a lo femenino (razón/sentimiento), pues es este quien va experimentando la transformación interna que involucra las emociones por ir deseando a la mujer-fósil. Primero no puede dejar de soñar o pensar en aquel ser que ha descubierto, sin comprender aún que lo desea: “Dormido, sueña con él, en la hora de su reposo-estudio, piensa en él” (174). Su opuesto en Nohiónix, la razón y lo científico: “Nohiónix, absorbido por sus estudios, con una alta capacidad de concentración, ha pasado su época de apareamiento cumpliendo su misión biológica. Siete matraces-hembras llevaban su germen” (175). Es una sociedad despojada del imperio biológico (Cabrera-Pommiez y Caruman 50), y que cumple con un trabajo reproductor sin experimentar alguna conexión sentimental de por medio; resulta ser un proceso normalizado, una tarea más que cumplir: “Su descendencia había sido perfecta; grado uno en la tabla evolutiva” (175). Mientras Seleno mantiene ocultos sus sentimientos porque van en contra de sus principios, Nohiónix hace recordar constantemente estos, además de relacionarse con la mujer-fósil principalmente de forma científica: “En el cuarto, el sonido tranquilizador del sonar anuncia la llegada de Nohiónix” (180)

Ambos pueden conectarse telepáticamente con la mujer, pero existe una leve diferencia, Seleno incursiona en la mente de la mujer: “La incursión telepática de Seleno perturba su mente” (183-184), Nohiónix se limita a recibir los mensajes: “Nohiónix, telepáticamente, recibe el afiebrado pensamiento” (180). En otras palabras, uno es activo en la telepatía y el otro es pasivo o, mejor dicho, observador en su labor de científico.

Este desdoblamiento del personaje se mezcla en el agonizar de la mujer:

Seleno ha entrado en compulsiva locura. Dando entre cortadas y contradictorias órdenes a X Adelantada, que obedece con contenida sorpresa, introduce en los centros vitales dañados, hipodérmicos cilindros, extraños y vibrantes aparatos magnéticos que suplieran los órganos que agonizan, recorriendo las venas, los tejidos, las cavidades visceradas en el cuerpo mudo. Luego conectando los visores con todos los centros científicos del planeta, Nohiónix se comunica con sus colegas, avisándoles el increíble hallazgo para pedirles una humilde y tardía ayuda (186).

En un mismo párrafo se manifiesta tanto Seleno como Nohiónix, el primero porque se enloquece al ver que la mujer está muriendo; el segundo porque finalmente se comunica con el resto de los científicos para compartir su descubrimiento y pedir ayuda. A partir de aquí Seleno desaparece, y solo actúa Nohiónix:

Nohiónix tiene los ojos hundidos y sus manos tiemblan al coger la almohada donde la mujer apoyara su cabeza oscura y salvaje cabellera (...) Entonces, como un torrente cálido, hirviente, aquel dolor comienza a subir, a desbordar, a quemar desgarrando sus bien transplantados órganos, sus perfectos centros vitales, su soma sereno y lógico. Doblado sobre la ingrávida camilla, el hombre se estremece por los sollozos, inequívocos síntomas de aquella remota enfermedad que ella le contagiara y para la cual ya no había antídotos en su mundo... (187).

Seleno ha desaparecido, porque ahora Nohiónix está enfermo con las emociones desgarradoras que implican perder a quien amaba.

Se ha demostrado la complejidad del personaje debido a su duplicidad que al final se vuelve uno. Ahora es el turno del comandante Asenjo de “la campana”. Este protagonista no pasa por una transición profunda como Seleno/Nohiónix, pero sí experimenta algunos cambios que se pueden estudiar. Estos cambios se deben más que nada a su resignación a la

muerte y la esperanza a salvar a la humanidad. Sus decisiones son motivadas por aquellos semejantes a él; desde el momento que han vuelto a la Tierra toma la decisión de pedir un espacio para que él junto a su tripulación puedan vivir hasta la muerte; luego, cuando cada uno va muriendo en la prueba de la campana, el comandante ya no desea sobrevivir: “Sería el último en enfrentarla, y, por cierto, tampoco deseaba sobrevivir” (161). Finalmente, se arriesga en la prueba de la campana con la intención de salvar a la humanidad. Pero... ¿cómo salvar la humanidad desde los comienzos de la Tierra sin mujeres? Por lo tanto, se deduce que en aquella tripulación había mujeres, y dado que los cuerpos habían desaparecido, el comandante Asenjo confiaba que habían viajado en el tiempo o directamente no pensó en las posibilidades de haber mujeres en el pasado o que la máquina tuviese éxito. Fue una decisión impulsiva que contrasta con el razonamiento masculino, por lo tanto, es un personaje que no cumple con el estereotipo del protagonista que razona y llega a las respuestas, sino que es quien se conforma con lo realizado por otros, confiando plenamente en los científicos que crearon la campana. Llega a comparar a aquellos humanos con Dios: “¿Qué método tan simple e ingenioso habían inventado los humanos para salvarse! ¿Quiénes eran en suma los amos de la creación?” (164). Se sumerge bajo la idea de ser, junto a aquellos humanos creadores, en el mal del salvador, arriesgando su propia vida con tal de salvar a un grupo.

Para ir concluyendo con los personajes, Steiner aclara que la única cosa que puede variar es la apariencia de los representantes de las funciones (Steiner 78), es decir, en cuanto a apariencia física, de sexo/género, va a dar igual si el personaje es hombre o mujer, solo importa las acciones y funciones que cumple en la historia. Pero aquí nos va a importar si el sujeto es femenino o masculino; si en lugar de X Adelantada tenemos un Y Adelantado cumpliendo la misma función que la asistente, la relación que se forma entre esta con la durmiente no tendrá como base la sororidad o la comprensión femenina que se genera en el caso de ambas ser del género femenino.

Por otra parte, Moreno enuncia que en la ciencia ficción no es fácil encontrar personajes desarrollados profundamente, porque este género se enfoca en el ambiente: “el personaje realmente desarrollado es el mundo creado –en cuya construcción participa la naturaleza simbólica del personaje” (290). Sin embargo, en “la bella durmiente” vemos que hay una construcción del interior del personaje de Seleno/Nohiónix; no describe minuciosamente el

mundo, pero sí al personaje, gracias al cual conocemos el mundo. Esto representa un rasgo de la escritura de Aldunate, las mujeres como protagonistas o el desarrollo del mundo interior femenino desde los conflictos, temores, anhelos y recuerdos. “Como resultado de esta visión intimista, se desdibujan los parámetros espaciotemporales del mundo narrado y se vuelven imprecisos, dado que se presentan desde la mirada interior de su protagonista femenina” (Cabrera-Pommiez y Caruman 46), o desde la del personaje feminizado que experimenta un cambio interno.

En “la campana” sí hay una mayor descripción al mundo, se esmera mucho en dejar claro que el mundo está destruido por el humano. El foco está puesto en las inquietudes que hay sobre el presente y va a afectar negativamente nuestro futuro, y no sólo como seres humanos, sino también lo que es la flora y fauna. Moreno afirma que se repite “el motivo de la rebeldía del personaje en contra de la adaptación social como tópico central de la fábula en lo prospectivo” (292). Aquí la rebeldía está marcada por la desobediencia de Asenjo al momento de estar dentro de la campana, y no sólo la de él, sino la de toda la tripulación. En este sentido, el cuento estaría dentro de lo que se considera típico en el género, pues lo que no es frecuente es “centrarse en las relaciones del protagonista con su círculo cercano o con su propia intimidad” (Moreno 292), tal cual lo que sucede en “la bella durmiente”, trabajar en la intimidad de Seleno y en la relación entre X Adelantada y la mujer-fósil. En el cuento de Correa se podría hablar de relaciones mientras se considere que éstas influían en las decisiones del comandante, sin embargo, no hubo profundización en estas, sino en las consecuencias que hay en el mundo.

VI. Conclusión

Concluyendo con el trabajo de investigación, abordé el aspecto semántico, que no quedó exento del sintáctico y pragmático, de cada uno de los cuentos, con el propósito de hallar tanto diferencias como similitudes que me permitieran corroborar mi hipótesis de la existencia de escritura femenina y masculina en la ciencia ficción a partir de la idea que efectivamente existe la masculina, pues el género se presume de dominio masculino. Finalmente, he logrado el objetivo.

He comprobado que los dos cuentos comparten motivos e intertextos, tales como el motivo de la guerra, del viaje en el tiempo; el tiempo indefinido futuro establecido por Moreno; desarrollar otras ciencias como lo es la lingüística a través de la telepatía y la convergencia de lenguas; *La máquina del tiempo* de H. G. Wells y otros cuentos de la tradición anglosajona. Pero también he descubierto en todo lo que difieren: el tema en sí, uno es el amor y el otro es la prueba; en la especificidad de los intertextos, “la bella durmiente” tenía intertextos que no corresponden al género propiamente tal, pero que aún así los implementó, al igual que la existencia del intertexto del primer libro de ciencia ficción escrito por una mujer, estableciendo directamente una relación con el origen del género. Tampoco han coincidido en los personajes, mientras que el cuento de Aldunate privilegiaba las relaciones entre los personajes y sus desarrollos internos, el cuento de Correa se enfocó en un solo personaje y el entorno, desarrollando sólo crisis en el protagonista el estar siempre entre la decisión de la vida y la muerte.

Por lo tanto, dado aquellos resultados, puedo afirmar que efectivamente son escrituras distintas, ¿pero realmente una es femenina y la otra masculina? Si bien se ha criticado el sistema binario, en el que la mujer representa el sentimentalismo a la vez que el hombre el raciocinio, Cixous reconoce que no existe una escritura completamente femenina ni completamente masculina, sino que hay escrituras binarias. Esto no significa que mi hipótesis, tal como he venido elaborándola hasta este punto, esté errónea. Las escrituras, por más que sean binarias, se van a inclinar hacia un lado o hacia el otro. En “la bella durmiente” pudimos comprobar claramente, que pese a tener referentes carentes de sentimentalismo en el tema, como *Frankenstein*, *La máquina del tiempo*, supo complementarlo con los sentimientos. Como expone Pizarro, los cuentos de Aldunate han sabido explorar la subjetividad de sus

personajes vinculada con códigos tradicionales del género (universo, cosmos, extraterrestres, entre otros) (“María Elena” Pizarro 154). Aún así, el cuento se mantiene bajo los límites de la ciencia ficción, el cual constituye un “«horizontes de expectativa» para los lectores y como «modelos de escritura» para los autores” (Todorov cit. En Moreno 64), y al momento de escoger aquellos personajes feminizados, aquellas relaciones sororas entre mujeres, el género evoluciona. Y como menciona Steiner, “el pasado se encuentra en construcciones que han sido hechos literarios; su futuro radica en las construcciones que niegan ese pasado automatizado y que están a punto de convertirse en hechos literarios” (99). Podemos reconocer, por lo tanto, que la escritura de “la bella durmiente” al incorporar el intertexto de sus orígenes, a una protagonista, además de significar una evolución para el género, desautomatiza a este mismo.

Y en “la campana”, teniendo tras de sí una línea de tradiciones anglosajonas rompe con el paradigma del sistema binario, pues ¿dónde estaba la razón del hombre al momento de columpiarse dentro de la campana? Además, se dice que “es difícil definir a Hugo Correa dentro de un estilo de narrativa. Su ciencia ficción, a caballo de la fantasía pura, es más humanística que técnica, mucha más ficción que ciencia, y en este aspecto entra de lleno en este lado de la ciencia ficción sudamericana, tan alejada de los patrones anglosajones” (“Ciencia ficción” Pizarro 89), lo cual parece contradictorio a lo ya expuesto en este trabajo, sin embargo, se puede dejar entrever al momento de parodiar *La máquina del tiempo* de Wells. Además, ambos cuentos se alejan de lo que es conocido como hard sciencia, ciencia “dura”, aquella que describe detalladamente todo lo referente a la ciencia, y se imponen en otro lugar de la ciencia ficción, quizás en una ciencia ficción chilena que diferencia escrituras femeninas con otras masculinas, quizás, quizás.

Entonces, se ha afirmado mi hipótesis, la cual indicaba que se diferenciaban en los personajes y los temas, y son precisamente estas diferencias las definitorias al momento de hablar de escritura femenina y masculina en la ciencia ficción. Sin descartar claramente, la escritura binaria de la que habla Cixous, pero generalizando ésta hacia un lado u otro. Las escrituras son un mosaico de citas.

Obras citadas

- Aldunate, Elena. «La bella durmiente.» Novoa, Marcelo. *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de escape, 2006. 173-187.
- Bradbury, Ray. «La hora cero.» *El hombre ilustrado*. Buenos Aires: Minotauro, 1955. 128-141.
- Bremond, Claude. «La lógica de los posibles narrativos.» *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 87-109.
- Cabrera-Pommiez, Marcela y Sergio Caruman. «"La bella durmiente" de Elena Aldunate: contratexto e inversiones de roles.» *Taller de letras* (2022): 45.58.
- Cixous, Hélène. «La joven nacida.» *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Antropos, s.f. 13-107.
- Correa, Hugo. «La campana.» *Cuando Pilato se opuso*. Santiago: Universitaria, 1971. 159-164.
- Eco, Umberto. «Los mundos de la ciencia ficción.» *De los espejos y otros ensayos*. Titivillus, 1985. 141-146.
- Ellison, Harlan. *No tengo boca y debo gritar*. s.f.
- Fernández Rodríguez, Carolina. *La bella durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, s.f.
- Genette, Gérard. «Introducción.» *Umbrales*. México D.F.: Siglo xxi editores, 2001. 7-18.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural. investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Guerra-Cunningham, Lucía. «Desentrañando la polifonía de la marginalidad; hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana.» *Revista de literatura hispánica* (1987): 39-59.
- Kristeva, Julia. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.» Navarro, Desiderio. *Sobre la traducción*. Casa de las Américas: UNEAC, 1997. 1-24.

- Marcos Casquero, Manuel-Antonio. «El supersticioso mundo de las campanas.» Universidad de León, s.f. 47-66.
- Masiello, Francine. «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia.» (s.f.): 807-822.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Vitoria: Portal editions, 2010.
- Pizarro, Francisco. «Ciencia ficción chilena: recepción, circulación e internacionalización de las tempranas obras de Hugo Correa.» *Anales de literatura chilena* (2019): 77-96.
- . «María Elena Aldunate: la reinención de la mujer chilena a la luz de la ciencia ficción y lo fantástico.» *Chasqui: revista de literarura latinoamericana* (2020): 148-163.
- Scholes, Robert y Eric Rabkin. *La ciencia ficción: historia, ciencia y perspectiva*. Madrid: Taurus, 1982.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Steiner, Peter. *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros, 1981.
- Urra, Marcos. «Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática.» (s.f.).
- Vaisman, Luis. «En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico.» *Revista chilena de literatura* (1985): 5-27.
- Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Wells, Herbert George. *La máquina del tiempo*. s.f.