



La Paz China (o una abeja bajo la lluvia).

**Distopías del siglo XXI, herencia y proyección, un análisis desde
la crítica arquetípica de Frye.**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura hispánica con mención en
Literatura

Nahuel Amaru Díaz Fuentes.

Profesor guía: Eduardo Thomas.

Seminario de Grado: Narrativa Chilena Contemporánea.

Santiago, Chile 2023

SUSANA UXORI

ÍNDICE

I. Introducción.....	5
II. Marco teórico	9
II.i. Concepto de género.....	9
II.ii. Concepto de distopía.....	10
II.iii. Crítica arquetípica	11
II.iv. Definición genérica	16
II.iv.1. Definición estructural del género.....	17
II.iv.2. Historia del género.....	20
II.iv.2.1. Antecedentes.....	21
II.iv.2.2. Los inicios y la autodelimitación.....	25
II.iv.2.3. Edad dorada.....	26
II.iv.2.4. El <i>New Wave</i> y los años 70'	29
II.iv.2.5. El <i>Cyberpunk</i> y el fin de siglo.....	34
II.iv.2.6. Los años 2000 hasta el presente.....	37
III. Análisis e interpretación de la novela.....	43
III.i. Presentación estructural.....	43
III.ii. Análisis por ejes temáticos.....	49
III.ii.1 Nostalgia y sujeto Naufundo.....	50
III.ii.2 Tecnocracia y persona.....	53
III.ii.3 Resistencia y sacrificio.....	57
III.iii. Interpretación global.....	60
IV. Conclusión.....	65
V. Bibliografía.....	67

*La literatura deriva del mito,
el principio que da a la literatura su poder
de comunicación a lo largo de los siglos y a través
de todos los cambios ideológicos.*

*Tales principios estructurales
están ciertamente condicionados
por factores sociales e históricos
y, sin trascenderlos,
conservan una continuidad de forma
que apunta hacia una identidad del organismo literario,
distinta de todas sus adaptaciones al entorno social.*

-Northrop Frye, Poderosas Palabras.

I. Introducción

Vivimos un mundo acelerado donde constantemente la realidad supera a la ficción. Cada día un nuevo adelanto tecnológico deja obsoleto al anterior, una suerte de novedad imparables, un mundo donde la realidad se ha desdibujado en la virtualidad y donde el control social ha alcanzado niveles orwellianos insospechados. Vivimos en un mundo distópico que va aceleradamente hacia un progreso que no conoce límites, donde incluso el conservadurismo esencial de lo que significa ser humano, persona e individuo se ponen en entredicho con los nuevos paradigmas posthumanistas de control social.

La tensión entre el individuo y la sociedad, tanto política como filosófica y literariamente, desde el inicio de la llamada “cultura occidental” ha llevado constantemente a la concretización de productos culturales como obras literarias y/o políticas que se refieran al tema, posturas utópicas desde el inicio de la misma mitología.

Hay un carácter marcadamente utópico en el impulso propiamente humano de la esperanza, sentimiento o deseo de un bien futuro, de un mejor lugar en el que habitar, de una suerte de recompensa al dolor que implica existir en la lucha por la vida, o un tiempo mítico pasado y perfecto, una idealización del mejor lugar posible. Ya Hesíodo habló de una edad de oro y Platón trazó una ciudad perfecta donde reinaba únicamente la razón.

Es en esta línea delimitada de trabajo donde se inscribe mi objeto de estudio: la novela *La Paz China* del autor Nicolás Medina Cabrera, publicada en 2023, siendo el segundo libro del autor, que cuenta con un libro de cuentos titulado *Cóndor Rebobinado* publicado durante 2020, además de contar con varias traducciones publicadas entre las que destacan títulos como *Peter Pan* de J. M. Barrie, las narraciones testimoniales del esclavo Frederick Douglass, *Cuentos de la guerra civil* de Ambrose Bierce y *El Talón de Hierro* de Jack London. Nicolás Medina Cabrera nació en Santiago de Chile en 1988, es abogado de la Universidad de Chile y cursó estudios de literatura creativa en la UPF de Barcelona. Su narrativa ha sido reconocida en diversas instancias, destacando los premios Roberto Bolaño (2013), Juegos Literarios Gabriela Mistral (2011 y 2018) y Mejores Obras Literarias categoría cuento inédito (2020) por su primer libro. Antes de ser publicado, su segundo libro

La Paz China, fue finalista de los premios Pedro de Oña (2018) y Juegos Literarios Gabriela Mistral (2020-21).

El objetivo de este informe de grado es analizar, interpretar y valorar la novela chilena *La Paz China* del joven escritor Nicolas Medina Cabrera, a la luz de las teorías literarias del género de Ciencia Ficción y cómo este se relaciona con el género Distópico que se ha desarrollado desde mediados del siglo XIX como modalidad negativa de la tradición utópica en la literatura universal y su expresión en la tradición novelística chilena, además de integrar mi propia interpretación mediante el uso de la crítica arquetípica definida por Frye.

Para ello ahondaré en las tradiciones narrativo-poéticas de la ciencia ficción y su desarrollo distópico presentes en la novela, identificando sus procedimientos textuales, intertextuales y paratextuales para generar un efecto determinado en el lector, así mismo consideraré y utilizaré sus características específicas en cuanto a géneros literarios y cómo estas se expresan y desarrollan en mi objeto de estudio, aclimatando matrices tradicionalmente anglosajonas al imaginario literario nacional, y así finalmente ofrecer una mirada desde la teoría arquetípica del mito.

La hipótesis de este trabajo consiste en inquirir y averiguar si acaso los grandes clásicos distópicos de la ciencia ficción se actualizan y se traspasan a mi objeto de estudio mediante la tematización, estructuración y utilización de procedimientos narrativo-poéticos distintivos y categorizables en el contexto de la narrativa nacional chilena, integrando una tradición de origen marcadamente anglosajona a una incipiente pero cada vez más grande tradición hispanoamericana y chilena de lo distópico y la ciencia ficción.

Para ello dividiré el informe en dos partes con sus respectivos capítulos. En la primera parte, dentro de un amplio marco teórico, haré una breve exposición histórica del género de ciencia ficción a nivel general y su variación distópica en un primer capítulo, puesta en diálogo con una descripción nacional del género y sus expresiones. Mientras que la segunda parte del informe consistirá en el análisis pormenorizado y comparativo del objeto de estudio a la luz de diversas teorías de la literatura para poder desentrañar sus significados y valorarla dentro de la narrativa contemporánea del género en nuestro país. Debido a la novedad de la novela al momento de escribir este informe, no se cuenta con estudios literarios críticos que aborden la obra ni a su autor, por lo que el marco teórico para este trabajo será de carácter general para

la ciencia ficción y las distopías aplicadas eventualmente a la novela, así como para el análisis textual de la obra se hará uso de diversas perspectivas teóricas, tanto clásicas como contemporáneas, para referirnos a cuestiones propiamente literarias como lo son el narrador, los personajes, cronotopos, temas, figuras, tópicos, etc.

En el marco teórico de este trabajo se ubican distintos autores según la sección del mismo. Para el capítulo referido a las perspectivas generales de la ciencia ficción como género histórico y teórico utilizaré los trabajos de Luis Vaisman en su artículo “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico”; Fernando Moreno con su libro *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*; y Noemí Novell con su libro *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas Teóricas*; así como las consideraciones generales en cuanto a géneros literarios provenientes de Todorov, Genette y Wellek, siempre remitidos a los clásicos Aristóteles y Horacio, ya que todos parten de las mismas bases y distinciones; mientras que para su variante distópica usaré a Gabriel Saldías con su fundamental libro *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*.

Para las secciones dedicadas a la descripción del género en nuestro país usaré los trabajos críticos de diversos autores: Macarena Areco con su artículo “Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena”, la autora es periodista y doctora en literatura, actualmente se desempeña como profesora en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica; Omar Vega con su artículo “En la luna: un bosquejo de la ciencia-ficción chilena”, el autor (1958-2019) fue ingeniero en computación y máster en ciencias de la computación, autor de cuentos de ciencia ficción y artículos sobre el mismo tema, divulgador de la ciencia e investigador del género fantástico; también usaré las aportaciones de Leonardo Espinoza, médico y escritor de ciencia ficción, además de divulgador y uno de los fundadores de ALCIFF (Asociación de Literatura de Ciencia Ficción y Fantasía Chilena), en su artículo “Fractalismo: Una propuesta histórico-literaria en torno a la ciencia ficción.”; y por último, para abordar el giro distópico en nuestro país usaré otra vez a Gabriel Saldías en un artículo publicado junto a Carolina Navarrete González (Doctora en literatura, actualmente profesora en la Universidad de la Frontera) en la revista *Sci Phi Journal* titulado “Tales from the political void: The Dystopian Turn in Chilean Science Fiction”.

Durante la segunda parte haré un análisis exhaustivo e interpretativo de la novela, donde el principal modelo de análisis será el proporcionado por Gabriel Saldías en su trabajo anteriormente citado, el cual bebe directamente de las teorías de Northrop Frye en su *Anatomía de la Crítica* (1957) en relación a los modos ficcionales, desde la *Poética* de Aristoteles, aportando la llamada crítica arquetípica, sustentada en la visión mítica y sus fases análogas con la naturaleza; sobre todo se le dará énfasis al cuarto modo irónico de la teoría mítica que él propone. Si bien, el modelo de Saldías ofrece un sustento teórico sólido para los procedimientos y fines del modo distópico, en su análisis y clasificación de espacios y tiempos narrativos, personajes y narrador, así como su propio modelo actancial, no descarto el uso de diversos teóricos y sus herramientas procedimentales que puedan ser útiles conforme avance en el análisis, ya que este trabajo no pretende validar modelos taxonómicos ni metodologías de la interpretación, sino que ofrecer una lectura personal y rigurosa del objeto de estudio y su posterior valoración crítica.

Ya para finalizar, en el último capítulo abordaré la conclusión mostrando resumidamente los resultados de la hipótesis en relación al objeto de estudio, ya sean positivas o negativas, además de dejar planteado una serie de problemas posibles para futuras investigaciones sobre la novela y el tema de lo distópico en la narrativa chilena.

Primera Parte.

II. Marco Teórico.

Retomando lo dicho en la introducción, el marco teórico abordará los conceptos de género literario y distopía para finalmente presentar a grandes rasgos la metodología interpretativa predominante en el análisis, la crítica arquetípica de Frye.

II.i Concepto de Género.

En lo concerniente a las definiciones del género de Ciencia Ficción y su variedad distópica usaremos las proposiciones provenientes del estructuralismo francés, fijadas por Todorov y Genette, donde el primero los define originalmente desde las proposiciones del formalista ruso Vladimir Propp, a partir del cual define, en su obra *Introducción a la literatura fantástica*, la constitución de géneros a partir de la distinción entre género teórico y género histórico, donde menciona que Frye, siguiendo a Platón, se ocupa de determinar géneros teóricos elementales, los cuales dependen, básicamente, de un solo rasgo, que en el caso de ambos sería la pragmática de la enunciación, mientras que Todorov habla de géneros teóricos complejos que depende de varios rasgos en conjunto, los cuales a su vez conforman los géneros históricos, lo cual nos será de utilidad al momento de definir históricamente la ciencia ficción:

Opusimos, por una parte, géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos. (Todorov 12)

Luego de definir brevemente el procedimiento de constitución de los géneros históricos, Todorov puntualiza esquemáticamente que este proceso responde a una fijación discursiva a

partir de elementos estructurales de la lingüística aplicadas a la literatura donde los géneros se componen de aspectos verbales, sintácticos y semánticos, procedimiento que matiza y especifica en su artículo de 1988 sobre el asunto titulado “Origen de los géneros literarios” donde señala que para definir y caracterizar un género es importante fijar sus propiedades discursivas en cuanto sintáctica, semántica y sobre todo pragmática, donde se hace el mayor énfasis. Cabe destacar que esta posición coincide con otras anteriores provenientes de la New Criticism norteamericana, expresadas en la *Teoría Literaria* (1966) de Warren y Wellek, en donde definen los géneros a partir de una posición formalista, aclimatadas desde la *New Criticism* norteamericana, aplicando las categorías de Aristóteles en la *Poética*, que tipifican tanto forma, fondo y efecto pragmático. (280)

II.ii Concepto de Distopía

En cuanto al concepto de distopía, lo más básico sería señalar que su origen se encuentra en una intervención de Jhon Stuart Mill en la Cámara de los Comunes en relación a un problema de repartición de tierras un 12 de marzo de 1868, siendo el primero en usar el neologismo acuñado por Tomás Moro en el siglo XVI “*Utopía*”, pero reemplazando el prefijo “*U*” por “*dis*” (mal, difícil, negación o contrariedad) para referirse específicamente a una construcción política de un “peor lugar” del que, según él, se venía construyendo. Si bien, el término distopía se originó en relación al discurso político en las ideas de Mill, este transitaría hacia el campo literario más allá de su original uso ideológico:

El propio pensamiento filosófico de Mill, como veremos más adelante, se moverá ambigua y pendularmente entre la eutopía y la distopía, imaginando futuros mixtos en donde el control y las libertades se ponen al servicio del bien común, pero fallando en última instancia en definir qué es el “bien común” y quien es el encargado de definirlo y hacerlo valer. (Saldías 39).

Muy posteriormente, la evolución del uso del término recayó en la literatura específicamente, por su cualidad de construcción y proyección de mundos ficticios, donde la representación de lo peor tomaría diferentes formas a lo largo del siglo, conformando la variedad del género de ciencia ficción, las cuales estudia y categoriza Saldías.

A partir de las mismas categorías para definir género histórico, Saldías aplica un análisis a la historia del concepto distopía y los productos literarios y estudios culturales que han surgido en torno al concepto, contrapartida de la utopía, recorrido histórico que divide en cuatro etapas principales las cuales se abordarán descriptivamente en la sección de antecedentes históricos:

Los cuatro momentos claves que hemos determinado son: a) los orígenes del antiutopismo y su relación negativa con la eutopía clásica renacentista, b) las distopías consideradas como “clásicas” a principios y mediados de siglo XX, c) el período de confrontación entre los herederos de la New Wave de la ciencia ficción norteamericana y el cyberpunk entre los años 70 y 90, y d) las distopías del nuevo siglo. (26)

Esta esquematización de los momentos claves en la evolución del género y su variación servirán de guía de ruta para la posterior exposición histórica.

II.iii Crítica Arquetípica.

El método de análisis del crítico literario canadiense Northrop Frye aporta valiosas perspectivas para abordar la totalidad de la historia literaria y sus productos artísticos. Su *Crítica Arquetípica* se sustenta en una teoría de los mitos y su recurrencia, siendo un estudio que desarrolla la clasificación aristotélica de *Mythoi* (narración o relato), en conjunto con los términos de *Dianoia* y *Ethos* (pensamiento y caracterización), que correspondería, al primer y segundo ensayo de los cuatro que componen *Anatomía de la crítica* (1957), mientras que el cuarto ensayo resume su *Crítica retórica* desde una teoría de los géneros a través del análisis de las clasificaciones de *Lexis*, *Melos* y *Opsis*, definidos en la *Poética* de Aristóteles, y que corresponden a la enunciación de la “palabra” (*lexis*) que contiene la “música” (*melos*-canción) y las “imágenes” (*opsis*-vista) necesarias para la representación de algún género ficcional o temático, es decir las respectivas obras representadas, sean éstas Épica, Lírica o Drama, las cuales se definirían por su relación referencial y discursiva con el mundo real, más allá de la ficción, lo que hoy conocemos como pacto de ficción y que estaría regido por la oralidad y el oído, relaciones de emisor y receptor, entre el autor y su público, todos los elementos concernientes al pacto de ficción genérico, y de los cuales Frye puntualiza su

evolución genérica, atravesando la Edad Media, Renacimiento y Edad Moderna hasta nuestros días.

Si bien el sistema crítico de Frye nos resulta tremendamente valioso por su coherencia y cohesión, además de tener aspiraciones universales en torno a la historia de la literatura y su crítica, en este trabajo nos enfocaremos en el uso de su *Crítica Arquetípica* en función de la teoría de los mitos, la cual se divide en cuatro ciclos analógicos a las estaciones del año que representan modos pregenéricos de la ficción correspondientes a la tragedia y la comedia como ejes actanciales de separación e integración del héroe con su entorno, a los cuales se le suman los modos del romance y la ironía como variedades de la representación idealista o realista de las ficciones:

Si se nos dice que lo que vamos a leer es trágico o cómico, contamos con una determinada variedad de estructura y de temple, pero no necesariamente con género determinado. Lo mismo vale para la palabra romance e igualmente para la palabra ironía y sátira, que son, tal como generalmente se emplean, elementos de la literatura de la experiencia y que aquí vamos a adoptar en lugar de “realismo”. Contamos así con cuatro elementos narrativos pre-genéricos en la literatura, que llamaré *mythoi*, o tramas genéricas. (215).

Este modelo tiene un patrón o ritmo organizativo doble, por un lado el cíclico, que corresponde al tipo de *mythoi* predominante en la ficción, mientras que el por el otro lado se encontraría el movimiento dialéctico, el cual corresponde más propiamente a la *dianoia* de la ficción, transitando entre los extremos de las imágenes arquetípicas apocalípticas y demoníacas, asociadas a la imaginería del cielo y el infierno, y así mismo a los modos del romance y la ironía, los cuales serían los representantes de las tendencias “*idealistas*” o “*realistas*” en la ficción, similar a los modos trágicos y cómicos, correspondientes a los movimientos de expulsión e integración, motivando una lógica actancial o agencial para los personajes en relación con su entorno:

Hay no obstante una dialéctica moral en el deseo. (...) la poesía en su aspecto social o arquetípico no solo trata de ejemplificar el cumplimiento del deseo sino de definir los obstáculos que éste encuentra a su paso. El rito no es solo un acto recurrente sino que también expresa una dialéctica del deseo y de la repugnancia: deseo de fecundidad o victoria, de repugnancia a la sequía o a los enemigos. Tenemos ritos de integración social y tenemos ritos de expulsión, ejecución y castigo. En el sueño se da una dialéctica paralela, ya que existe tanto el sueño que cumple los deseos como la pesadilla, sueño de

angustia y repugnancia. La crítica arquetípica, por lo tanto, se apoya en dos ritmos organizadores o estructuras: uno cíclico, el otro dialéctico. (144)

Estos cuatro *mythos* que caracteriza Frye se asimilan al ciclo de las estaciones del año, donde la primavera corresponde a la comedia, el verano al romance, el otoño a la tragedia y el invierno a la ironía-sátira, la cual se puede entender en términos modales pregenéricos como el contraste que tiene con el Romance, en el sentido de que la Ironía sería su parodia consistente en busca de un contenido más “realista”, mientras el romance tendería al extremo del “idealismo”. Como estructura, se explica mejor si se asocia la sátira con la comedia y la ironía con la tragedia. La diferencia entre ambos siempre va a ser el grado de “militancia” en el sentido moralista que tiene la sátira y que progresivamente pierde a través de las seis fases de la ironía, en el sentido moralista, transitando desde el humor hasta la desesperación y nihilismo absoluto: “La diferencia principal entre la ironía y la sátira es que la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo.” (294)

De esta manera, Frye explica que la combinación de estos rasgos pregenéricos de las obras ficcionales en general, constituyen un ciclo de seis fases, identificando en el ciclo del invierno-ironía las tres primeras fases con la comedia, expresadas como sátira:

Como en este *mythos* nos topamos con la dificultad de tener que enfrentarnos con dos palabras, resulta más simple, si el lector está acostumbrado a nuestra secuencia de seis fases, comenzar por ellas y describirlas en su orden, en vez de extraer una forma típica para examinarla en primer lugar. Las tres primeras son fases de sátira y corresponden a las tres fases primeras o irónicas de la comedia. (296)

Si bien, las seis fases resultan de gran interés para su exposición y análisis, para nuestro objeto de estudio las de mayor importancia serán las tres finales correspondientes a la tragedia y la ironía, lejos de la sátira y del humor que esta implica. De todas formas, cabe señalar brevemente que el primer nivel de sátira corresponde a críticas morales sin desplazamientos de lugar, convencionales y poco refinadas, mostrando una crítica directa a la sociedad representada: “La primera fase corresponde a la primera fase de la comedia irónica en el que no se da el desplazamiento de la sociedad humorística. (...) La sátira típica de esta fase puede llamarse la sátira de la norma inferior. Da por sentado un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable.” (297); la segunda fase corresponde a sátiras de desplazamiento del lugar representado,

configurando simbolismos y alegorías que critican a la sociedad desde sociedades diferentes, sobre todo a los sistemas de pensamientos que estas sociedades representan, llevando este nivel a uno de sátira intelectual, recurriendo generalmente al viaje maravilloso para concretar sus propósitos moralistas, *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift sería el ejemplo paradigmático, pero para los fines de la ciencia ficción resulta esclarecedor que el mismo Frye ponga de ejemplo a una de las novelas pioneras en el género durante el siglo XIX como es *Erewhon* de Samuel Butler, donde se critica la moral de la sociedad victoriana, y aunque en su momento de publicación muchos pensaron que Butler se burlaba de las teorías darwinistas al otorgarle a las máquinas la capacidad de evolucionar y desarrollar pensamiento por selección natural, el mismo Butler desmintió aquellas críticas mostrando su admiración por el contemporáneo Charles Darwin; mientras que la tercera fase de la sátira correspondería al nivel más alto del humor, la sátira de la norma superior, “un grado superior de lo ridículo” (309) como lo llama Frye, donde se cuestionan los propios mecanismos de moralización y de sátira, llevando a la reflexión existencial de sus personajes en relación con su ambiente, donde *El Asno de Oro* de Apuleyo, viene a ser la representación paradigmática, obra en la que se utiliza la transformación de un hombre en burro para hablar críticamente de la esclavitud, elevando el humor hasta el sublime.

La cuarta fase se nos presenta una ironía que deja atrás todo rastro de humor, entrando en la tragedia y saliendo de la actitud moralizante de las fases anteriores, siendo la fase donde se pone más énfasis en el *pathos* de los personajes, resaltando la humanidad del héroe trágico que se ve impedido constantemente de acceder al objeto del deseo: “Con la cuarta fase tiene lugar un giro hacia el aspecto irónico de la tragedia, y la sátira comienza a batirse en retirada. La caída del héroe trágico, especialmente en Shakespeare, llega emotivamente a tan delicado equilibrio que casi exageramos cualquiera de sus elementos si llamamos la atención sobre él.” (311). Esta fase corresponde a la exageración de los aspectos míseros en la vida de sus protagonistas, entregando una representación de decadencia y caída de la condición humana que no se detendrá durante las próximas dos fases: “Como base de la ironía por derecho propio, la cuarta fase contempla la tragedia desde abajo, según la perspectiva moral y realista del estado de experiencia. Hace hincapié en la humanidad de sus héroes, reduce al mínimo el sentido de inevitabilidad ritual de la tragedia, ofrece explicaciones sociales y psicológicas de la catástrofe y hace en lo posible que la tragedia humana parezca, según la frase de Thoreau, “superflua y evitable”.” (312)

Si la cuarta fase pone el énfasis en la conmiseración del lector con el héroe y su humanidad doliente, la quinta fase se sitúa a un nivel más metafísico, donde se aprecia una actitud estoica ante las vicisitudes de la vida, representada en la idea de la rueda de la fortuna:

La quinta fase, que corresponde a la fase quinta o fatalista de la tragedia, es la ironía, en la que el énfasis principal recae sobre el ciclo natural, el giro uniforme e ininterrumpido de la rueda del destino o de la fortuna. Según nuestra terminología, ve obstruido en la experiencia el punto de epifanía y su lema es el “puede que haya un cielo; tiene que haber un infierno”, de Browning. Al igual que la fase correspondiente de la tragedia, es menos moral y de un interés más generalizado y metafísico, menos optimista y más estoica y resignada. (313)

La sexta y última fase corresponde a la del cierre total de la esperanza y la condición absolutamente esclava del ser humano:

La sexta fase presenta a la vida humana en términos de servidumbre, en gran parte sin mitigación. En sus marcos figuran prisiones, manicomios, chusmas de linchamiento y lugares de ejecución, y difiere del puro infierno principalmente por el hecho de que en la experiencia humana el sufrimiento termina con la muerte. En la actualidad, la forma principal de esta fase es la pesadilla de la tiranía social, de la que en *1984* sea acaso la más conocida. (313)

Frye remarca la frecuencia con que en esta fase se evidencia la parodia de los símbolos religiosos: “A menudo encontramos, en este límite de la *visio malefica*, el uso de símbolos religiosos en términos de parodia, que sugieren alguna forma de culto a Satanás o al Anticristo. En *La Colonia Penal*, de Kafka, aparece una parodia del pecado original en la observación del oficial: “La culpa nunca debe ser puesta en duda”.” (313)

En esta misma línea, resulta esclarecedor el ejemplo propuesto por Frye, ya que esta novela corresponde a la base más difundida de la variante distópica, considerando que la publicación de *1984* habría sido solo ocho años antes de *Anatomy of criticism* (1957), lo que demuestra el impacto positivo que obtuvo rápidamente esta novela dentro de la crítica:

En *1984*, la parodia de la religión en las escenas finales es más compleja: hay una parodia de la expiación, por ejemplo, cuando torturan al héroe hasta hacerlo instar a que se inflijan, en cambio, los tormentos a la heroína. En esta historia se obedece al supuesto de que la avidez de poder sádico, de parte de la clase dominante, es lo bastante fuerte como para durar indefinidamente, que es prácticamente el supuesto que hay que hacer acerca de los demonios para poder aceptar la imagen ortodoxa del infierno. El recurso de la “pantalla de televisión” lleva a la ironía el tema trágico del

derkou theama, la humillación de estar constantemente observado por miradas hostiles o burlonas.
(314)

Esta imagería religiosa lleva a Frye a relacionar esta última fase con el último círculo del infierno de Dante, donde luego de descender hasta el centro de la tierra, se comienza a subir y se observa al representante de todo el mal vuelto de cabeza, en el centro de su destierro:

La tragedia y la ironía trágica nos hacen penetrar en un infierno de círculos cada vez más reducidos y culminan en una visión de esa jaez sobre el origen de todo mal en forma de una persona. La tragedia no puede llevarnos más allá, pero si preservarnos en el *mythos* de la ironía y la sátira, pasaremos por un centro muerto y finalmente veremos al caballeroso Príncipe de las Tinieblas con el trasero hacia arriba.
(315)

Es este marco crítico específico el que será de mayor utilidad en el posterior análisis de la novela, donde veremos cómo se atraviesan las tres fases de la ironía trágica a lo largo de las partes del objeto de estudio, y de cómo estas categorías de Frye nos sirven para caracterizar ciertas obras de la tradición literaria y para interpretar mecanismos ficcionales recurrentes en las distopías.

II.iv Definición genérica.

Luego de haber definido *grosso modo* los conceptos principales a utilizar en este informe, lo siguiente compete a la historia de conformación del género de ciencia ficción, su variante distópica en la literatura occidental y específicamente en Chile, sobre todo desde las coordenadas de Todorov, las cuales son aplicadas por primera vez en nuestro país por el profesor Luis Vaisman en su artículo de 1985 “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico.”, mientras que para la historia de las distopías se seguirá el recorrido propuesto por Saldías y su riguroso estudio doctoral *En el peor Lugar Posible...* y finalmente, para la sección del género en Chile se usarán los textos de Macarena Areco, Omar Vega y Leonardo Espinoza principalmente.

II.iv.1. Definición estructural del género

Si bien para definir la ciencia ficción es importante hacer su recorrido histórico, tal como lo aseveran los tres autores que utilizaremos y proceden en consecuencia, sí es importante resaltar que el académico Luis Vaisman aventuró una definición de tipo estructuralista para el género, a partir de los lineamientos de Todorov y considerando los aportes de Genette, sobre todo para mostrarse en contra, trazando a grandes rasgos sus características sintáctica-semántica-pragmáticas, remarcando el énfasis en el fenómeno de la autoconciencia editorial como rasgo pragmático para situar el verdadero y legítimo origen del género:

Proceder de este modo no implica más que reconocer que el concepto mismo de 'género' resulta ser una categoría de orden histórico antes que teórico, de lo cual se sigue que cada género sólo podrá comenzar a individualizarse a partir del campo empírico, a diferencia de nociones como la genettiana de 'modo', que recibe su fundamento de la ciencia lingüística, o más exactamente de una antropología de la expresión verbal. El estudio teórico de un determinado género tiene entonces como punto de partida estos testimonios empíricos, y debe proponerse como objetivo último el establecimiento sistemático de sus propiedades. (6)

En términos sintácticos, Vaisman propone caracterizar al género como una suerte de historia del futuro, donde se nos cuentan hechos que, para nosotros los lectores, pueden parecer proféticos o prospectivos, pero están relatados desde una posición posterior, es decir, se utiliza la narración propia del discurso histórico, la cual ha pasado a la literatura como procedimiento de verosimilitud realista gracias al género decimonónico de la novela histórica, modelo desde donde la ciencia ficción toma este procedimiento:

De esta suerte nos aparece que el modelo de discurso científico que opera en el modo de construcción del mundo en la CF no es primariamente el de la ciencia natural, como se ha solido insistentemente postular - aunque este modelo esté presente en las descripciones de los aspectos tecnológicos de ese mundo - , sino el de la ciencia histórica, en la versión de esta ciencia que continúa la gran tradición historiográfica decimonónica. Lo cual no hace sino probar la pertenencia de la CF a la gran corriente del realismo artístico. (22-23)

El aspecto sintáctico se puede ver más claramente por los distintos tipos de verbos en pasado que presentan la narración como hecho histórico, pero narrados desde un futuro en relación al presente del lector, dimensión semántica al ser necesario dotar de sentido y verosimilitud a ese futuro en términos tecnológicos, siendo los elementos científicos uno de los rasgos

semánticos más reconocibles por los lectores, pero que al mismo tiempo funcionan como aspecto pragmático, ya que se evidencia que toda esta configuración de los tiempos verbales del relato tiene sentido en cuanto su punto de referencia es el mismo lector y su presente, apelando constantemente a su propio mundo para configurar los mundos ulteriores, poniendo especial énfasis en el elemento pragmático, realizando la cualidad referencial y la relevancia del *pacto de ficción* que guarda esencialmente el género de ciencia ficción.

Dicha estructura semántico-sintáctico-pragmática nuclear está constituida por un(os) hecho(s) científico-tecnológico(s) vigentes en la época de la situación de producción (elemento semántico) de donde se derivan cronológicamente - en forma de relato - sus consecuencias (elemento sintáctico) para promover en el lector virtual el efecto de realidad probable (elemento pragmático) del mundo - necesariamente futuro resultante. (12)

En esta misma línea que pone el énfasis en el aspecto pragmático del género, Vaisman remarca que la situación de la ciencia ficción en cuanto al lector es siempre una relación de *probabilidad* según las propias condiciones del mundo referencial del lector más que una relación de posibilidad delimitada por los propios parámetros del relato, cosa que es más común en el género maravilloso que suele tener sus propias reglas, o el género fantástico que suele contar con *Shifters* (Todorov 28) que modalizan la percepción del lector y los personajes hacia una inseguridad e incredulidad de lo sucedido "lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector -de un lector que se identifica con el personaje principal- referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño." (Todorov 114). Es por esta misma razón que Vaisman aclara que en el género de ciencia ficción una de sus convenciones fundamentales consiste en:

Ingeniárselas para remitir desde el texto al verosímil científico-tecnológico de la época, el cual funciona como condición de producción y recepción de estos relatos. Es en esto precisamente, en el intento voluntario de difuminar la frontera entre el verosímil literario y la veracidad extraliteraria llevada a cabo mediante procedimientos textuales específicos en lo cual se funda la cualidad realista de la CF; la cual toma en ella la forma de hacer aparecer como probable el mundo futuro que se encarga de representar. (15-16)

Es por este mismo motivo que los rasgos futuristas, que en un principio un lector podría confundirlos como el rasgo semántico más característicos de la ciencia ficción pertenece realmente a un rasgo de carácter pragmático, ya que juega con el horizonte de expectativas

del lector, introduciendo el artificio de verosimilitud a través de la propia relación del lector con la tecnología de su contexto de recepción inmediato:

Ahora puede verse más claro que el futurismo que caracteriza al género es una propiedad de orden pragmático antes que semántico, y que por eso no basta cualquier antojadizo fechamiento futurista de hechos que como tales pudieran ocurrir en cualquier tiempo y lugar; o más propiamente, que no pudieran ocurrir en ninguna otra parte ni momento más que en las convenciones del género, como es el caso de la ópera espacial . (16)

De esta manera, Vaisman traza una caracterización exhaustiva y operatoria para enfrentarnos a la historia del género, la cual nos aportará perspectivas variadas para abordar posteriormente el análisis de la novela. Así resume su explicación:

Por eso, si se acepta la descripción del género CF en los términos que hemos propuesto y que podríamos resumir así: una especie del relato que se caracteriza por representar historias del futuro, verosimilizando a partir de aspectos científicos y tecnológicos del presente extrapolados en función de una lógica de tipo historiográfico, -entonces deberá aceptarse también que allí donde empieza lo improbable, acaba la CF y empieza la fantasía; donde la probabilidad aparece garantizada tanto en sus causas como en sus efectos solo por lo real actual, acaba la CF y empieza la ficción realista a secas; y allí donde lo probable se confunde con lo posible - esto es: con lo lógicamente coherente pero sin relación factual con la realidad tal como ella es conocida por la opinión común -, acaba la CF y comienza la ficción especulativa. (27)

Para finalizar este apartado de definición del género, es importante remarcar la condición pragmática que requiere la ciencia ficción para funcionar como tal, ya que si se dejan de considerar las condiciones contextuales de los lectores para configurar el llamado “novum” requerido para el género, se estaría entrando en otros tipos de géneros colindantes como la fantasía o lo maravilloso, dejando de lado la cualidad referencial que caracteriza a la ciencia ficción y sus cualidades proféticas, tal como lo explica el académico Matías Rebolledo al trabajar sobre el texto de Vaisman en su artículo “Género literario y referencia ficcional”:

La CF refiere indirectamente al estado actual de cosas, y en la medida en que el hecho científico descrito se establece como causal de una serie de cambios, la causalidad lógico-científica debe estar en la base del desarrollo del mundo posible presentado, y se asemeja, entonces, al pensamiento especulativo, con una estructura (indirecta) más o menos así: ‘sobre la base de los datos actuales y dado tal hecho específico, es verosímil pensar que eventualmente los hechos se desarrollarán de tal modo’. Finalmente, la CF requiere la asociación indirecta a los datos del mundo, y presenta como contenido de verdad un potencial mundo futuro. (Rebolledo 80)

A continuación se hará un repaso sucinto de la historia del género, de su variante distópica y de ambas expresadas en la realidad nacional chilena, se evidenciará la evolución de las temáticas y la emergencia constante de variantes y modulaciones de la ciencia ficción y su expresión durante todo el siglo XX, además de avizorar cómo este género se presenta como uno de los más consistentes y reactivos a su realidad inmediata durante el último siglo.

II.iv.2. Historia del género.

La historia del género de ciencia ficción ha sido generalmente dividida en períodos que abarcan desde los antecedentes en el siglo XIX hasta nuestra contemporaneidad, atravesando todo el siglo XX, configurándose como uno de los géneros literarios y cinematográficos que ha respondido constantemente, tanto de manera positiva como negativa, a los cambios contextuales de las sociedades referenciales que siempre están en su horizonte de expectativas, jugando con ese elemento pragmático que la configura, en su dualidad, como ciencia ficción. De la misma manera, la historia de la variante distópica será incluida en este recorrido histórico, ya que Saldías la divide en cuatro grandes grupos que perfectamente pueden ser asumidos dentro de las subdivisiones de la historia de la ciencia ficción. Para el caso del desarrollo del género de ciencia ficción en Chile, los autores utilizados para este informe coinciden en términos generales en que las épocas de la nación se ven ligeramente desplazadas en relación a la caracterización del género en su vertiente anglosajona, el cual se ha mantenido como hegemónico, de tal forma que se harán las salvedades e indicaciones pertinentes en cada caso para la caracterización de las obras dentro de un período histórico del género. En este intento de coordinar tanto la historia general de la ciencia ficción, como la historia nacional del género y la variante distópica presente en ambas, he decidido proponer mi propia división en seis partes, basada y en consonancia a grandes rasgos con las divisiones generales que hacen Novell y Moreno. Estas seis partes corresponden a 1) Los antecedentes del género, 2) Los inicios y auto delimitación, 3) Los años dorados, 4) El *New Wave* y los años setenta, 5) *El cyberpunk* y el fin de siglo y 6) los años 2000 hasta la época contemporánea.

II.iv.2.1 Antecedentes

Larga ha sido la discusión sobre cómo y dónde fijar los verdaderos orígenes del género de ciencia ficción. Mientras algunos estudiosos proponen buscar las raíces en la lejana literatura clásica, con narraciones como el “Viaje a la Luna” de Luciano de Samosata, escrito en sus *Historias Verdaderas*, donde parodia el género de viajes maravillosos, presentando a selenitas sin ano que hilan trajes de vidrio y metal; si bien muchos consideran este tipo de narraciones, como los abuelos de la ciencia ficción, otros autores como Moreno, proponen que este tipo de narraciones estarían apoyados sustancialmente sobre procedimientos fantásticos y maravillosos, no técnicos ni verosímiles como sí lo buscaría posteriormente la ciencia ficción, así como la tercera parte de *Los viajes de Gulliver* de Swift, donde llega a Laputa, una isla que flota sobre otra y se representa una sociedad altamente tecnologizada y abocada a la reflexión matemática.

Teniendo esto en cuenta, la gran mayoría de los estudiosos de la ciencia ficción coinciden en situar los orígenes más claros y fiables de esta en una de las novelas más importantes y de mayor influencia posterior en la literatura occidental: *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Wolstonecraft Shelley.

Novell comienza su recorrido histórico dejando en claro que existen al menos tres acercamientos tradicionales a la historia de la ciencia ficción, cada uno fijando sus orígenes dependiendo del enfoque crítico y metodológico que use, ya sea un acercamiento más teórico-literario con Darko Suvin, o bien histórico-genérico con Aldiss, o también cultural con el enfoque puesto en la autoconsciencia editorial que cobra el circuito de publicaciones *amateurs* de las primeras revistas, punto en el que coinciden tanto Vaisman como Moreno para fijar los orígenes más exactos de la ciencia ficción. (22-23)

Las tres perspectivas, que menciona Novell, presentan una gran utilidad metodológica, tanto para la historia del género como para la aplicación de ciertos análisis a obras individuales, siendo el "novum" de Suvin uno de los conceptos más operativos para la teoría y crítica literaria. Sin embargo, el acercamiento de Aldiss resulta de vital importancia sobre todo para determinar y descubrir los orígenes de las características genéricas de la ciencia ficción y su parentesco limítrofe con la fantasía y el terror, lo que en la tradición anglosajona se ha

llamado Gótico, y al cual Aldiss le atribuye la principal filiación de la ciencia ficción como género con sus continuidades y rupturas que van concretando los autores a través del siglo XIX y comienzos del XX:

La intención de los autores parece ser, pues, desvincularse de lo sobrenatural y crear una ilusión de realismo en sus obras, en aras de la credibilidad y la verosimilitud. Así, si consideramos que en estos autores precursores los elementos científicos simplemente sustituyen a los sobrenaturales, la línea de sangre establecida por Aldiss entre el gótico y la CF se confirma. (...) se puede decir que la ciencia ficción nace de una paradoja de continuidad-discontinuidad. (Novell 26)

Antes de continuar con los siguientes autores que representan los antecedentes más claros de la ciencia ficción, es necesario hacer un pequeño alcance sobre los orígenes de la distopía, el cual, si bien tiene un desarrollo propio del siglo XIX, tiene unos antecedentes propios más antiguos que la sola ciencia ficción de la cual, posteriormente, formará parte integrante desde los inicios del género.

La periodización del recorrido literario distópico se debe trazar desde la reacción a las eutopías literarias que le precedieron, reacción que eventualmente se ha convertido en convivencia complementaria desde el siglo XX hasta nuestros días. Ahora bien, el recorrido de las construcciones utópicas a través de la historia es muy largo y no todo es pertinente para el nacimiento de las distopías, las cuales se pueden comenzar a datar desde el siglo XIX consistentemente. En un sentido amplio, la primera utopía de la tradición occidental la podemos encontrar en *La República* de Platón, construcción “humana” de un posible mejor lugar, en contraposición al relato de la Edad de Oro introducido por Hesíodo en *Los trabajos y los días*, lugar que se presenta como un mejor lugar de disposición “divina”, donde los humanos no tienen nada que decidir: “El primer intento consciente de proponer una sociedad “mejor” sin necesidad de la directa o indirecta acción de los dioses sobre el mundo. Este es el término clave –“mejor”– sobre el que siglos después la distopía se volcará a problematizar y poner en duda.” (Saldías 27)

Hay quien pueda postular *La ciudad de Dios* (412-426) de San Agustín como una utopía de tipo cristiano antiguo pre-medieval, sin embargo, los textos utópicos que nos interesan en este estudio (y a los cuales se reaccionaría desde las distopías del siglo XIX) son las utopías renacentistas, barrocas e iluministas, surgidas desde la obra inaugural que acuña el término y es formalmente la primera que demarca una línea a seguir, *Utopía* (1516) de Tomás Moro, a

la que le siguen las más conocidas como *Civitas Solis* (1623) de Tomasso Campanella, *New Atlantis* (1626) de Francis Bacon (Saldías 27), o la francesa *En el año 2440* de Louis-Sebastien Mercier (1771) (De acuerdo al historiador José Toribio Medina, fue proscrita en Chile en el año 1778 por decreto expreso del Rey de España (Vega, 5)) *Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie (Viaje a Icaria)* (1840) de Étienne Cabet o en España *Viaje de un filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la tierra* (1804) de Antonio Marqués y Espejo acusado de afrancesado por sus contemporáneos nacionales; e incluso se puede llegar hasta finales del siglo XIX, contemporáneo a las primeras semillas de las distopías, evidenciando propuestas de socialismos utópicos como el de William Morris en *News from Nowhere or An Epoch of Rest* (1890). Existen también utopías menos conocida y que han estado fuera del radar que tradicionalmente ha mantenido su enfoque sobre la tradición anglo-francesa de la utopía, siendo las utopías hispanas las olvidadas, debido esencialmente a su escasa y a veces nula circulación en su época de producción, tema tratado largamente en el libro *Utopías Hispanas Historia y Antología* de Juan Pro, Hugo García y Emilio Gallardo-Saborido, donde se exponen y comentan obras como *Sinapia* (S. XVIII) y *Omnibona* (S. XVII) pero de las cuales no nos compete ocuparnos en este trabajo debido a su baja repercusión en la conformación de las distopías.

Es el contexto de la revolución industrial el que vió surgir a los primeros antecedentes de la ciencia ficción, así como los primeros de las variantes distópicas. Novell hace una pequeña reseña de algunos escritores que aportaron a los antecedentes de la ciencia ficción como Edgar Allan Poe con relatos como “La incomparable aventura de un tal Hans Pfall” o “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”; Nathaniel Hawthorne con cuentos como “La hija de Rapaccini” o el libro *La marca de nacimiento* (1846); para la segunda mitad del siglo XIX se proponen a Verne y Wells como las principales fuentes del género.

Novell, señala la importancia de Julio Verne como uno de los grandes antecedentes de lo que sería la variante *hard* de la ciencia ficción, donde la exactitud técnico-científico cobra una relevancia superior que en la mayoría de las obras de ciencia ficción, camino seguido posteriormente por Asimov o Arthur C. Clarke. Interesante resulta la reseña que Moreno da sobre Bellamy, ya que le atribuye la inauguración del subgénero de la ciencia ficción sobre viajes en el tiempo, la cual enlaza con la tradición de la novela utópica y que posteriormente retomaría magistralmente Wells: “En 1888 tuvo un enorme éxito con su libro *El año 2000: una visión retrospectiva*, en el cual un ciudadano del futuro viaja atrás en el

tiempo (Bellamy 1888). Bellamy inició así el interés por este tipo de novelas, de las cuales se publicarían, en apenas doce años, cuarenta seis continuadoras sólo en Estados Unidos” (Moreno 341)

Estos momentos que funcionan de antecedentes de la ciencia ficción vieron los primeros pasos también de las distopías: “Novelas como *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, *The Iron Heel* (1908) de Jack London y “The Machine Stops” (1909), de E. M. Foster, solo por mencionar cuatro pioneros de la actitud distópica, encontraron su primer eco formal en *Nosotros* (1921) del escritor ruso Yevgeny Zamyatin.” (Saldías 40)

En el caso de Chile durante el siglo XIX solo se tiene noticias de dos novelas de ciencia ficción, de las cuales se conserva copia de solamente una, tal como menciona Areco “Una fotocopia con algunas partes poco nítidas es el único vestigio que existe de la que hasta el momento parece ser la primera obra de ciencia ficción chilena: *¡Una visión del porvenir! O el espejo del mundo en el año 1975* (1875), de Benjamin Tallman.” (38), mientras que el otro título es accesible desde el sitio de memoria chilena, obra de Orlando Miralles, *Desde Júpiter* (1877).

Desde esta perspectiva, si bien se puede plantear que hacia finales del siglo XIX ya habían multitud de obras que aventuraban un tratamiento temático de los avances tecnológicos y las probables consecuencias que éstos podían acarrear, aun no había un circuito cultural reconocible que tuviera una autoconciencia de su producción literaria sino hasta principios del siglo XX con la aparición de las primeras revistas *pulps*, denominadas así por estar hechas de papel de pulpa de madera barata, siendo de circulación masiva y bajo coste, presentando variados temas de raigambre popular como el terror, romance, aventura y entre ellos una incipiente ciencia ficción mezclada con todas las características anteriores.

II.iv.2.2 Los inicios y la auto delimitación

Es en este contexto de progresivo avance en las nuevas temáticas científicas que podemos encontrar las primeras definiciones del género con consciencia de sí mismo, siendo el hito más relevante y resaltado por la crítica el del editor Hugo Gernsback y su revista *Amazing Stories* de 1926, donde ya presentaba las primeras definiciones: ““Por científición –escribio Gernsback en la presentación del primer número de su publicación– entiendo historias del tipo de las que escribió Julio Verne, Herbert George Wells, Edgar Allan Poe, es decir, historias en que el interés de la fabulación está entremezclado con hechos científicos y con visiones proféticas del porvenir”” (Vaisman, 9)

En este tipo de revistas comienzan a surgir diferentes autores que van delineando las posteriores tendencias hegemónicas en la masividad de la ciencia ficción, cuestión expresada posteriormente en la llamada “Golden Age”. Entre estos primeros autores que se vieron catapultados por estas nuevas plataformas editoriales podemos mencionar al afamado Doc Smith, quien era la estrella de revista de Gernsback (Moreno 349) conocido como padre de la space opera con obras como *La alondra del espacio* (1928) (Moreno 348).

Por otra parte, en nuestro país, también existían publicaciones de ciencia ficción, pocas, pero que significaron una apertura para distintos autores, tanto eclécticos como canonizados, que incursionaron en el género durante la primera mitad del siglo XX. En cuanto a las publicaciones, quizás la más importante sea *Pacífico Magazine*, perteneciente a la editorial Zig-Zag, publicada entre 1913 y 1921, donde si bien se publicaban variados temas, se pueden observar obras cercanas a la space opera con autores como Ernesto Silva Román quien posteriormente publicaría *El dueño de los astros* (1929) con cuentos compilados que había publicado en la revista, y Alberto Edwards, que publicaba bajo el seudónimo de Miguel de Fuenzalida cuentos como “el árbitro de Europa” (Vega 7). Es en este contexto que podemos encontrar la primera historieta de ciencia ficción, la cual está registrada a nombre de Andrés Magre, con *Viaje a Marte* de 1924, reeditado hace poco con un prólogo de Moisés Hassón, quien ha sido uno de los investigadores que más se ha dedicado a rescatar las historietas antiguas de principio de siglo o finales del siglo XIX.

En este contexto de proliferación de publicaciones, autonomía del campo editorial y conformación de audiencias específicas que buscaban consumir historias cada vez de mayor calidad, con personajes menos planos y mayor tecnificación en la descripción de los elementos científicos en estos *pulps*, surge, de la mano de John W. Campbell, autor que había comenzado publicando historias en la revista de Gernsback *Amazing Stories*, hacia 1937 crea *Astounding*, su propia revista de ciencia ficción masiva, la cual buscaba un perfil más especializado en sus autores, exigido, justamente, desde los mismos lectores, por lo que en esta publicación se comenzará a impulsar lo que se ha conocido como “La Edad Dorada” de la ciencia ficción, en la cual Campbell desempeñó un papel de promoción muy importante, descubriendo y canonizando a autores como Heinlein, Asimov y Sturgeon (Moreno 351)

II.iv.2.3 Edad dorada

Mientras los años 20’ y 30’ fueron de una gran proliferación de obras, se puede apreciar un descenso de las mismas para el periodo de la segunda guerra mundial, notándose un marcado cambio en la dirección optimista que había mostrado hasta cierto punto el género durante la época de los *pulps*: “Tras la Segunda Guerra Mundial, la CF estadounidense, por su parte, sufriría un gran cambio, sobre todo en términos de tono pero también temáticos: la bomba atómica modificaría para siempre las esperanzas de desarrollo puestas en la ciencia (cf. Clute Nicholls, 1995: 569; Clareson, 1990: 37).” (Novell 40)

Por otra parte, en nuestro país, los investigadores que se han ocupado de esta cronología histórica coinciden en nombrar a esta etapa no como la edad dorada del género de ciencia ficción, como ocurre en la órbita anglosajona, sino que identifican a toda la primera mitad del siglo XX como los inicios del género y conformación de una leve tradición, entre las cuales se puede destacar las incursiones de autores eclécticos como Vicente Huidobro con *La próxima* (1934), Enrique Araya con *El caracol y la diosa* (1950), o Enrique Bunster con *Un Ángel para Chile* (1959). En esta etapa de conformación se pueden ver diferentes líneas temáticas que se consolidan, como comenta Macarena Areco: “tres categorías: relatos utópicos de crítica social, aventuras espaciales que siguen el modelo de las revistas populares estadounidenses y narraciones de mundos perdidos basadas en la historia y la mitología

nacional, en que se destacan las que reformulan la leyenda de la Ciudad de los Césares.” (39) Entre estas últimas se pueden mencionar las tradicionales *Pacha Pulai* (1935) de Hugo Silva, *La ciudad de los Césares* (1936) de Manuel Rojas, y *En la ciudad de los Césares* (1939) de Luis Enrique Délano. También se puede mencionar otra línea temática en conformación durante este período, tal como lo comenta Omar Vega, “*Jristos* (1957) de Ernesto Silva Román marca el inicio de un subgénero conocido como “ciencia-ficción religiosa”, la cual tiene numerosos exponentes en Chile. En este subgénero podríamos incluir *El Secreto del doctor Baloux* (1936) de Juan Marín.” (7). Vega comenta que en este período se conforman las líneas temáticas del Space Opera, la ciencia ficción de anticipación, y la ciencia ficción sobrenatural.

Durante la posguerra, nuevamente en la órbita anglosajona, comienzan a verse los primeros destellos distópicos con la publicación de *1984* de Orwell y *Fahrenheit 451* de Bradbury, mostrando lo que Sargent denominaría el “*Dystopian Turn*” , donde hechos como el macartismo y su caza de brujas en las altas esferas de la sociedad fueron interpretados como censura de la creatividad, así como como el miedo nuclear y el llamado *baby boom* configuraron el contexto cambiante dentro de la ciencia ficción. La estricta delimitación de dónde y con qué obra específicamente empiezan las distopías ha sido largamente discutido, y se considera ambiguo en cierto sentido porque la definición misma de ciencia ficción se consideró muy ambigua desde sus inicios, propiciando la aglomeración de obras muy diferentes bajo un mismo grupo (Saldías 48). Se ha señalado por algunos estudiosos culturales como Baccolini y Moylan que sería *Nosotros* (1921) del autor ruso, bolchevique posteriormente perseguido por Stalin, Yevgueni Zamyatin, la primera novela que daría el punto de partida a las distopías clásicas, mientras que otros estudiosos con enfoques más literarios le entregan este puesto a *A Brave New World* (1932), como Sargent que la sitúa como iniciadora del “*dystopian Turn*” antes mencionado. La posición de Saldías es más conciliadora: “preferimos entender a Zamyatin como el puente que permite catalizar las dudas y temores de los pioneros de principios de siglo en las certezas y duras críticas de los tres anglosajones que escriben hacia mitad del siglo.” (49)

Huxley inaugura una línea distópica que seguía muy de cerca la propuesta de Wells, donde se podían leer sus novelas como una advertencia contra la técnica, condensada en la imagen de Jhon como “buen salvaje” que presenta una opción humanista a la fría y eugenésica sociedad, materialista y consumista, además, esta novela posee uno de los elementos más

característicos de las sociedades distópicas que se abocan al control social y que será legado a la posteridad, me refiero al método de control a través de la satisfacción como la única vía de acceso a la felicidad, netamente como control estatal.

Este control estatal, aunque de una manera más totalitaria y mucho menos placentera, es el que será puesto en primer plano por la siguiente distopía clásica la cual inaugura ya la visión predominante de la posguerra, *1984* (1949) de George Orwell, donde las formas de control político totalitario nos hablan directamente del miedo y la violencia que es capaz de ejercer el Estado para dominar a su propia población. La novela de Orwell nos presenta el tipo de protagonista que se volverá arquetípico dentro de las sociedades totalitarias: Melancólico crónico, personaje que representa el efecto reaccionario de la sociedad rectora del presente y el futuro, relacionado siempre con la figura del escritor, en este caso como funcionario del ministerio de la verdad:

Su protagonista, Winston Smith, es probablemente, junto a D-503 (*Nosotros*, Zamyatin), uno de los primeros personajes distópicos que conscientemente se opone a un régimen social totalitario a través de la convicción política. Orwell establece con esto parámetros que se convertirán en claves en toda obra distópica: el agenciamiento de los protagonistas y la confrontación del sujeto contra la sociedad en su totalidad. (Saldías 51)

Es en este contexto que surge la tercera de las “distopías clásicas”, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, siendo este el único autor que comenzó a publicar durante los años del *hard* en la ciencia ficción, atravesando la *New Wave* con la irrupción de las “ciencias blandas” en el género, el auge de las *Space Opera* y los *blockbusters* de CF en el cine, el *Cyberpunk* de los 80’, dejando uno de los rastros más consistentemente híbridos en el género: “Uno de los méritos de la novela de Bradbury está en su capacidad para ir revelando, poco a poco, lo distópico de la sociedad sin extenderse innecesariamente en descripciones demasiado técnicas o artificiales (como sí sucede en Huxley)”. (Saldías 53)

Son estas tres “distopías clásicas” las que marcarán la pauta hacia adelante para la configuración de muchas obras posteriores, ya sea siguiendo la línea o yendo en contra, serán referentes siempre presentes en el horizonte creativo de los autores, dejando una estela de características trabajadas literariamente desde la tradición distópica: “el poder, la felicidad, la libertad, la identidad, la seguridad, la esperanza (...) ojos escépticos del cumplimiento de las promesas del modelo liberal-democrático que Occidente ha decidido adoptar y,

particularmente, la idea de progreso que mueve todo y cada uno de los organismos sociales.” (Saldías 55)

Este período que presenta el surgimiento de las distopías clásicas, también presenta algunos de los autores más laureados e imitados posteriormente dentro de la ciencia ficción. De los tres principales en esta “Edad Dorada” (Asimov, Sturgeon y Heinlein), quizás el que despierte mayor polémica y animadversión sea Robert Heinlein, archi reconocido por su novela *Starship Soldiers* (1959) (renombrada *Starship Troopers* posteriormente), ya que en sus novelas se propugna muchas veces: “la necesidad del libre albedrío y una tremenda preocupación por las responsabilidades derivadas de este. En su opinión, un ser humano no podía ejercer su libertad si antes no era educado para ello.” (352)

En definitiva, este período ha sido llamado la “Edad Dorada” tanto por la calidad de las obras como por la insólita cantidad de las mismas, algo que no había ocurrido anteriormente con la literatura de bajo coste y alta circulación, donde no se desarrollaron largamente temas serios o de alto valor literario, sino solo comercial, cosa que con la “Edad Dorada” desaparecerá, dando paso lentamente al *New Wave* y al *Cyberpunk*:

II.iv.2.4 El *New Wave* y los años 70’

Durante los años 60’ podemos ver una suerte de renovación en el tratamiento literario de la ciencia ficción, en donde la llamada *New Wave* británica tuvo una fuerte presencia con autores como J. G. Ballard, Jhon Brunner, mientras que en EEUU se pueden mencionar a Philip K. Dick o a Ursula K. LeGuin, “Los años sesenta son una década de profundos cambios sociales en todo el mundo occidental, en especial por parte de los jóvenes, quienes rechazaban el establishment por medio de la música, la moda, la literatura, el arte, el uso de drogas...” (Novell 53) Esta década se destaca por la transición de las preocupaciones técnicas y científicas en la representación ficticia del género hacia un enfoque más estético y preocupación política, así como la introducción de las llamadas “ciencias blandas” en la conformación de las tramas, más allá de la física, biología y química como interés de las temáticas de ciencia ficción, las ciencias sociales como la psicología y la antropología

entrarían con paso seguro en la conformación temática de las obras, así como los enfoques de género, la contracultura, el uso de las drogas recreativas y alucinatorias. Este nuevo movimiento dentro del género se identificó por la radicalidad y renovación de los autores, donde las dudas existenciales y epistemológicas de las historias alcanzan sus expresiones más estilizadas:

Como muchos de los momentos cruciales en la historia del género, este movimiento comenzó con la publicación periódica de la revista *New Worlds*, esta vez en Inglaterra, dirigida por Michael Moorcock que “se replanteó todas las posibilidades del género, por completo, y apostó por autores decididos a arriesgarse al máximo con argumentos, personajes y ante todo estructuras sociales políticamente incorrectas y de gran innovación.” (Moreno 374)

Así mismo, el contexto de esta nueva ola dentro del género propició las dudas ontológicas y la radicalidad existencial de las posturas. Procesos como la Guerra Fría o la Guerra de Vietnam aportaban sus cuotas de pesimismo a los autores “influyendo enormemente en las consideraciones acerca de la identidad del ser humano y de las preguntas en torno a qué le deparará el futuro a la humanidad.” (Moreno 375). Esta nueva etapa y los autores de las nuevas generaciones comenzaron a explorar diferentes posiciones críticas, tanto de las consideraciones de la realidad virtual como haría *Neuromancer* (1984) de William Gibson, novela iniciadora del *cyberpunk*, o *The Dispossessed* (1974) de Ursula K. LeGuin, novela iniciadora de las perspectivas de género dentro de la ciencia ficción.

Tal como lo explica Saldías, este período se caracterizó por la herencia humanista y contestación posthumanista que hacían los autores a la influencia de la *New Wave*, generando dos corrientes distintivas dentro de las distopías clásicas: el *Cyberpunk*, identificada con baja literatura, y los herederos de las perspectivas críticas propuestas por la inclusión de las “ciencias blandas” en la *New Wave*, identificados con alta literatura.

Es en este contexto de progresiva complejización en la ciencia ficción que nace hacia 1975 la revista académica *Utopian Studies*, la cual ha sido la principal fuente crítica en la investigación de las formas distópicas en la literatura, cine y la cultura en general: “La sociedad de estudios culturales, internacionales e interdisciplinarios *Utopian Studies* fue fundada en 1975 y ha contado, desde entonces, con un enorme prestigio a nivel mundial como una de las sociedades intelectuales de mayor relevancia en atender los diferentes

problemas derivados de las prácticas utopistas.” (Saldías 77) Contexto que propició el surgimiento de teóricos como Darko Suvin con su teoría del “Nóvum” ya referida, mientras que en español podemos observar trabajos como los de Pablo Capanna en argentina, *El sentido de la ciencia ficción* (1966) o *Tecnarquía* (1973).

Las obras principales de este período, serían, al mismo tiempo, algunas de las más representativas de aquel movimiento llamado *New Wave* durante los 70, además de aquellas que se encumbraron como fundadoras y representantes del posterior *cyberpunk* de los 80'. Entre las primeras podemos encontrar las geniales novelas de J. G Ballard, algunas de la década del 60 como primeras muestras de lo que la *New Wave* aportaría al género; entre ellas podemos destacar *The Drowned World* (1962) con un enfoque post-apocalíptico; *Crash* (1973) y *Concrete Island* (1974) las cuales exploran proyectivamente pulsiones sociales y vicios posmodernos sobre sociedades ficticiales que son inquietantemente referenciales.

Uno de los autores más importantes de este período y que luego tendrá poderosas influencias sobre el *cyberpunk* de la década de los 80 es el ya anunciado Philip K. Dick. Si bien su obra más aclamada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), que luego inspiró la famosa película *Blade Runner* (1982) o acaso su gran novela *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974) la cual ganó el premio Campbell Memorial en 1975, uno de los galardones más prestigiosos. Ahora bien, me interesa resaltar en este apartado uno de sus cuentos más inquietantes en cuanto a futuras distopías comunistas titulado “La fé de nuestros padres” el cual apareció en la famosa antología *Dangerous Visions* (1967) editada por Harlan Ellison, prologada por Isaac Asimov, y que contiene autores tan relevantes como Samuel R. Delany, Roger Zelazny (ganador seis veces del premio Hugo de ciencia ficción) y el mismo J. G Ballard, la cual contribuyó de manera sobresaliente en la fijación del canon en el movimiento de la *New Wave* y que tuvo una influencia mayúscula sobre las distopías críticas de este período.

Una de las obras más importantes del período y sobre la que Saldías pone especial énfasis es en *The dispossessed* (1974) de Úrsula K. LeGuin, en esta novela se nos muestran dos espacios contrapuestos en un conflicto muy similar a su referente de la Guerra Fría, donde la autora pone en jaque los supuestos maniqueístas del “bien” y el “mal” presentando una distopía crítica que juega con los conceptos de la “otredad” propuestos por la antropología cultural, y en la cual nos muestra una apuesta por la heterogeneidad y la convivencia, por la

armonía y no por la coerción (Saldías 80) ya que “rechaza la confrontación y la resistencia contracultural como una entelequia que se resume alegórica e irónicamente en la imposible síntesis entre la teoría del tiempo secuencial y el tiempo simultáneo perseguida por su protagonista: todo puede ser eutopía y todo puede ser distopía.” (Saldías 103)

Por otra parte, en nuestro país, al período que corre entre 1959 y 1973 (correspondiente a la *New Wave* anglosajona) se le conoce como la Edad dorada de la ciencia ficción chilena, fijada por la publicación de *Los Altísimos* (1959) de Hugo Correa, el autor más prolífico del género en nuestro país, además de ser el más reconocido cultor de la ciencia ficción chilena en el extranjero durante el siglo XX, llegando a tener cuentos publicados en inglés en diversas revistas estadounidenses (Vega 8). Otra de las autoras importantes de este período es Elena Aldunate, la cual se ha reconocido últimamente como una de las primeras mujeres en escribir ciencia ficción en Chile, además de ser una de las más difundidas, entre sus obras se pueden mencionar *Juana y la cibernética* (1963) y *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977).

En esta etapa del desarrollo del género de ciencia ficción en nuestro país ocurrió lo que Tom Moylan definió para la anglosfera como el *Dystopian Turn*, el cual ocurrió durante la “Edad de oro” de la ciencia ficción escrita en inglés, siendo Huxley, Orwell, Bradbury, Vonnegut, etc, entre los más destacados autores del llamado *Dystopian Turn*. En Chile este proceso ocurrió desfasado, como bien señalan Saldías y Navarrete en su artículo “Tales from the Political Void: The Dystopian Turn in Chilean Science Fiction” donde mencionan

Chile, as it has usually been the case, arrived late at the party and only started embracing the dystopian mindset well after the Anglo-Saxon world had already developed it beyond its original limits. To give an example of how disconnected Chilean imagination was with English and North American sensibilities, two years after Huxley published *A Brave New World* (1932), where he directly hyperbolized and criticized a social model based on Fordism, Huidobro, one of Chile’s finest poets, published *La Próxima*, a novel where he explicitly and non-ironically praised Ford for his contribution to mankind. (2)

Resaltando el hecho de que mientras en Inglaterra se publicaba una de las distopías fundadoras del “giro distópico”, aquí en nuestro país se publicaba una novela de anticipación con ribetes utópicos, a cargo de uno de los poetas chilenos más sobresalientes de la primera mitad del siglo XX.

El giro distópico se produciría, sobre todo, en razón de las posibilidades políticas que toma una sociedad, mientras que en Estados Unidos este giro se da a partir de la primera guerra mundial, y se ve profundizado después de la segunda guerra mundial, donde el daño que la bomba atómica, los campos de concentración y el miedo a los totalitarismos encarnados en la brutal guerra fría, llevaron a los escritores angloparlantes a dar este *Dystopian Turn*, del cual ya no se volvió a salir, cosa que en Chile se ve reflejada en los grandes cambios políticos ocurridos a partir de los años 60', con la reforma agraria, la polarización de la sociedad y la rápida extremización de los grupos armados y el ascenso de los grupos populares al escenario político, representados en la figura de Salvador Allende, el cual daría pie para la última gran catástrofe en la historia de Chile, la dictadura cívico militar que duró 17 años y se prolongó institucionalmente durante otros, al menos, 15 años más hasta las reformas sustanciales de la constitución dictatorial de la mano del presidente Ricardo Lagos en 2005: "the Chilean dystopian turn takes place sometime during the 1960s and 1970s; constantly negotiating, through fiction, a way of think and re-think politics in a country that seems very much devoid of a visible and coherent political dimension." (5)

Resulta interesante destacar que, por muy desfasado que haya estado el "giro distópico" de la ciencia ficción chilena con respecto a su símil anglosajón, sí podemos señalar que confluye con la llamada "Edad dorada" del género nacional, al igual que la "Edad dorada" de los años 40' y 50' en la anglosfera, denotando una suerte de coincidencia, si no temática, al menos de intencionalidad argumental en la cumbre del género respectivamente, donde al parecer, las visiones optimistas que otorga la ciencia en su tratamiento ficcional se agotan para dar paso a su variante formal distópica.

Durante estos años, en cuanto al giro distópico, es importante señalar la novela de Miguel Arteche *El Cristo hueco* (1969), a la cual un periódico de la época, El Mercurio de Valparaíso, se refiere como "la primera novela de la fe-ficción" (1) (ya que no consideraron *Jristos* de Ernesto Silva Román, publicada en 1957) debido a que trata temas religiosos además de ciencia ficción, entrelazando tanto el carácter poético como prospectivo que en el mismo periódico de la época asocian tanto a Bradbury como a Orwell: "Tiene el don poético, como el maestro Ray Bradbury. Tiene la intensidad política del maestro George Orwell, pero Arteche no es ni Bradbury, ni Orwell. Está entre ambos." (1).

La siguiente etapa en la que hemos dividido esta cronología seguirá mostrando las características del *dystopian turn* en lo que respecta a la evolución del género en Chile, aun con la transición de la dictadura a la democracia en los años 90', el tono pesimista y desengañado de los autores persistirá de muchas maneras hasta la posterior y última etapa que presenta una multiplicidad de variantes superior.

II.iv.2.5 El *Cyberpunk* y el fin de siglo.

El prolífico período de la *New Wave* abrió las posibilidades del género de tal manera que en la década de los 80, la ciencia ficción experimentó, de modo pendular y reaccionario, una fuerte recuperación de la línea *Hard* del género, así como la multiplicación de las historias post-apocalípticas, como en el caso de David Brin, quien combina ambas características en su novela *El cartero* (1985), o Greg Bear se hizo célebre por “por sus novelas acerca de los cambios traumáticos en la sociedad de todo el planeta Tierra a partir de un acontecimiento concreto. Por otra parte, sus novelas sobre nanomáquinas son quizás las más conocidas, entre las cuales destacan: *Música en la sangre* (1985), *La fragua de Dios* (1987) y *Marte se mueve* (1993).” (Moreno 392)

Es así como hacia los años 80' comienzan a asomar una serie de obras alineadas en nuevas temáticas, como el dominio de las grandes corporaciones transnacionales, las megalópolis, el internet y su realidad virtual, la inteligencia artificial y los cuerpos mecanizados son algunas de las características más claras del *cyberpunk*, que tendrá su auge durante esta década de los 80', y cuyos mayores exponentes serán Bruce Sterling y William Gibson: “Lo que a mi juicio hay que entender del *cyberpunk*, una vez que se le ve en el contexto de la historia de la CF, es que, durante un momento específico, es una tendencia dominante, pero no es la única y tampoco surgió de la nada.” (Novell 61) Esto no quiere decir que los temas más clásicos de la ciencia ficción hayan desaparecido de un momento a otro, siguen ahí.

Una de las obras a las que Saldías da especial atención es a la más aclamada de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985), en la cual se nos presenta “una distopía que sigue casi al pie de la letra el patrón clásico dictado durante la época de Huxley y Orwell, compartiendo

con ambos tanto elementos tópicos como referenciales respecto a la forma de describir su sociedad de pesadilla.” (104). Esta novela nos muestra una protagonista, Offred, que se muestra inconformista y opositora al régimen que la determina como una posesión masculina, destinada únicamente a la reproducción, y que añora la restitución de un antiguo mundo

Entre las *distopías críticas* que señala Saldías, en contraposición a las *distopías clásicas* del primer período, hay que mencionar obligadamente a la novela que inicia la estética del *cyberpunk* que podemos encontrar hasta la contemporaneidad, y que indudablemente bebe mucho de la influencia de Philip K. Dick: *Neuromancer* (1984) de William Gibson. Esta novela presenta el personaje típico del *cyberpunk* (Case, un ladrón informático), el *cyber cowboy*, un fuera de la ley (*outlaw*) ya perfilado en los renegados protagonistas de Philip K. Dick o en los de John Bruner, sujetos solitarios y desesperanzados que asumen su entorno distópico como algo dado, un espacio en el que moverse, más allá de las antiguas aspiraciones rebeldes de los protagonistas en las distopías clásicas, que ya en las distopías críticas daría una vuelta de tuerca. Gibson en esta novela perfila el ciberespacio como una “*free zone*” donde puede operar su protagonista y por lo tanto el cuerpo físico pierde peso frente al cuerpo virtual, ahora bien, como recuerda Saldías, el ciberespacio tampoco es la solución definitiva en la búsqueda de la libertad.

Este giro irónico resulta elemental en las distopías posteriores, donde se acrecienta la sensación de imposibilidad en el escape, inclusive con aquellas tecnologías novedosas que pueden significar un opción distinta, como el ciberespacio, el cual simboliza al mismo tiempo la posible libertad más allá de la mortalidad del cuerpo físico, pero también el epítome del egoísmo y el individualismo inoculado por las sociedades posmodernas en los sujetos-consumidores, elementos legados por la estética *cyberpunk* hacia la contemporaneidad y de la cual ya no se podrá estar indiferente.

En el caso de Chile, el *giro distópico* que comenzó en los años 60-70, durante los años 80’ se ve reflejado en dos autores que publicaron en los años de la dictadura y posteriormente en los años 90’, Ariel Dorfman y Claudio Jaque:

Chilean critical dystopias published during Pinochet’s dictatorship, both in Chile and abroad, clearly reflect the despair that stemmed from the uncertainty left after the quite literal extirpation of any political dimension from the country by the military. The protagonists of novels such as Ariel

Dorfman's *La última canción de Manuel Sendero* (1982) and Claudio Jaque's *El ruido del tiempo* (1987), while also obsessed with recovering a long-lost, abstract and even mythical political sense, are also haunted by the intuition that their quest might lead them nowhere or, even worse, return them to where they started from. (Saldías y Navarrete 6)

Si bien el *cyberpunk* no es un elemento estético que haya proliferado demasiado en nuestras tierras, sí podemos ver rasgos de aquello en los años 90', sobre todo en la novela de Diego Zúñiga aclamada tanto dentro como fuera de Chile *Flores para un Cyborg* (1997), donde se nos presenta un androide con características propias del *cyber cowboy* característico de este género, y que además ejerce como una suerte de vengador en contra de figuras de la dictadura recién finalizada en el país. Otra novela que presenta algunos rasgos (sobre todo en lo que respecta a la satisfacción sexual mediante realidad virtual) del *cyberpunk* entre sus variados elementos es *2010: Chile en llamas* (1998) de Darío Osses, la cual es propiamente una distopía post apocalíptica, propia de la lógica de balcanización de los estados, muy patente en los años 90' con la guerra de los balcanes, en donde se representa a Chile en una caída total, una desintegración nacional a partir de revueltas callejeras espontáneas, a raíz de una derrota futbolística contra Perú.

Al período que concierne entre los años 90' y el 2005 en nuestro país, Leonardo Espinoza ha acertado en llamarlo “Recuperación o resurgimiento” debido principalmente por la activación de la base editorial (La primera sería Puerto de Escape Editorial, surgida en Valparaíso y especializada en fantasía y ciencia ficción) y el público lector que se dió, conformando una simbiosis particular que dió vida a las primeras asociaciones de lectores de ciencia ficción en Chile, como serían la “Sociedad Chilena de Fantasía y Ciencia Ficción (SOCHIF) —fundada en 1988, pero con una actividad enraizada a los inicios de los 90— y, posterior a esta última, Ficciónautas Asociados” (Espinoza “10”). A pesar de esta visión optimista del género que tiene Espinoza, debido seguramente por la perspectiva que tiene para escribir desde el 2021, se contrapone la visión pesimista que en su momento expresaba Omar Vega (el primero en datar la evolución de la ciencia ficción en Chile en su publicación del 2008, y que sin embargo solo estudia cronológicamente hasta el 2003) al declarar que durante esta época no se ven escritores profesionales de ciencia ficción como en su momento lo fue el representativo Hugo Correa o la a veces olvidada Elena Aldunate (13). Mientras que Areco (2009), en su artículo posterior al de Vega, reconoce junto a Espinoza, el surgimiento de una

nueva edad de oro, la cual será mejor explicada en la sección siguiente y final de la historia del género de ciencia ficción.

II.iv.2.6 Los años 2000 hasta el presente.

Pasados los años 90', luego de que la ciencia ficción y su variante distópica parecieran haber sufrido un agotamiento temático y estilístico, se nos presenta un nuevo siglo con más interrogantes que certezas sobre el futuro del género, contexto de producción de algunas novelas que han sido largamente reconocidas tanto dentro del género como fuera de él. La característica clave de este período, según Saldías, sería la constante hibridación genérica en la que entrarían las distopías y la ciencia ficción en general, desde los años 90' hasta nuestras fechas contemporáneas, hibridación que apunta a abrir los estrechos márgenes que determinan lo que es ciencia ficción y lo que no:

Las distopías postmodernas del capitalismo tardío se caracterizan por ser porosas en términos de género, lo que de hecho resulta una excelente cualidad en un contexto cultural que cada vez observa con mayor resistencia cualquier intento de taxonomía. En este sentido, la misma apertura derivada de la crisis de la ciencia ficción norteamericana permitió no solo el ingreso de nuevas prácticas narrativas, sino la remodelación de muchas de sus más antiguas representantes, como la distopía. (Saldías 108)

Hay una desesperanza abrumadora en las novelas distópicas del siglo XXI, donde se evidencia una carencia de significados y proyectos en los cuales poner las confianzas del futuro, cerrando progresivamente la supuesta libertad que habría inaugurado las perspectivas novedosas del *cyberpunk*, convirtiendo este último período en uno de incertidumbre “Las distopías del siglo XXI, por lo tanto, y mucho más por una carencia de significados confiables que una anquilosada voluntad ideológica ya derogada, son, en general, historias de pérdida y desintegración.” (Saldías 109). Es por esto mismo que los protagonistas de este período son de una marcada nostalgia y melancolía por un tiempo de seguridad ontológica que ya no poseen y con la que deben convivir: “No es extraño, por lo tanto, que uno de los rasgos estéticos y retóricos que más sobresale en este tipo de narraciones sea su profunda melancolía.(...) Las distopías del nuevo siglo, espantosamente despiertas a su propia

existencia, no pueden evitar ver los fracasos del pasado y atestiguar su propia incompetencia al hacerse cargo de estos.” (Saldías 110)

Las obras más representativas de este período son, según Saldías, *Never let me go* (2005) de Kazuo Ishiguro, *The Road* (2006) de Cormac McCarthy y *Cenital* (2012) de Emilio Bueso. Por cuestiones de extensión, en este apartado nos referiremos brevemente a las dos primeras. *Never let me go* es una novela del premio nobel inglés de origen japonés Kazuo Ishiguro, quién antes no había incursionado en el género de ciencia ficción, sino que se había abocado a novelas que tratan constantemente de la posmemoria (El trauma legado a las siguientes generaciones), sobre todo desde las perspectivas de aquellos japoneses sobrevivientes al horror y el trauma de las bombas nucleares y de la reorganización de su país, tema que recorrió en tres novelas anteriores antes de esta, de las cuales destaca *Pálida luz en las colinas* (1982) la cual está ambientada en Nagasaki y la afamada *Cuando fuimos huérfanos* (2000), ambientada en Europa pero con momentos representada en Shanghai en 1937, durante la ocupación japonesa, presentando diferentes perspectivas de la memoria. *Never let me go* está ambientada en Sussex, en un tiempo indeterminado y que sin embargo es muy similar a la Inglaterra de los años 70'. En esta novela nos muestran la desintegración de la humanidad a través de los clones, que, a ojos del lector, son tan humanos como los dueños que les poseen como un reservorio de órganos en caso de accidente, es decir, se cultivan donantes en forma de clones que son criados como animales de consumo humano, concentrando la crítica ácida de lo que nos hace ser humanos frente a unos clones que son indistinguibles de cualquier humano: “La experiencia vital de Kathy, narradora única de la novela, así como de sus dos amigos, Ruth y Tommy, es, en síntesis, un largo viaje de treinta años, relatado en forma de racconto, hacia una muerte trágica y socialmente incomprensible.” (Saldías 130) La separación de los humanos debido a su “calidad” es puesto en el centro de la novela, mostrando una solemne tragedia aceptada por los protagonistas, sin mayor esfuerzo por liberarse de su destino.

Otra de las novelas representativas de este período es *The road* (2006) de Cormac McCarthy, novela de enfoque post-apocalíptico que narra la historia de supervivencia y búsqueda de sociedad por parte de un padre con su hijo, búsqueda que termina con la muerte del padre y la unión del hijo a otro grupo humano, lo cual no se nos muestra si es algo positivo o negativo, simplemente es así. Aquí el horizonte de la novela pivota sobre la distinción que hace Moylan acerca de las distopías épicas y distopías míticas, siendo uno de los elementos más

característicos de las distopías contemporáneas, que se han abocado desde distintas perspectivas a desmitificar brutalmente el mito del progreso y del bienestar tecnológico, siguiendo la lógica postmoderna del fin de los grandes discursos. Las distopías contemporáneas, que rápidamente superan los márgenes de la ciencia ficción para adentrarse en la mixtura profunda de los géneros, proceden de una manera trágica e irónica que será identificada con el ciclo de invierno en Frye, donde las tres últimas fases podrán ser apreciadas en el análisis que se hará más adelante de la novela *La Paz China (o una abeja bajo la lluvia)* (2023).

Entre los autores que destacan en la ciencia ficción durante los primeros años del siglo XX, y que no trabajan necesariamente la línea distópica de la cual se ocupa Saldías, se puede mencionar al autor estadounidense Ted Chiang, con sus relatos cortos mezclados de ciencia ficción y fantasía, entre los cuales se pueden mencionar la obra ganadora del premio Nébula del año 2000 *Setenta y dos letras* (2000), o sus obras ganadoras del prestigioso premio Hugo de ciencia ficción *El infierno es la ausencia de Dios* (2002) y *Exhalación* (2009). Otro de los autores actuales de más renombre dentro de la ciencia ficción es el autor chino (que también escribe y publica en chino, siendo de los mercados literarios en mayor expansión) Liu Cixin, con su trilogía “El recuerdo del pasado en la Tierra”, iniciada en 2006 por su aclamada novela *El problema de los tres cuerpos* (2006), (título relacionado con la teoría de cálculo gravitacional que se ha usado desde el siglo XVIII para predecir los movimientos coordinados del sol, la tierra y la luna) seguida de *El bosque oscuro* (2008) y finalizada con su libro *El fin de la muerte* (2009), siendo uno de los autores más aclamados fuera de China y que ha llevado las fronteras del género a una valoración, calidad y repercusión más allá de la esfera anglosajona de la ciencia ficción.

En cuanto a Chile, probablemente los años que corren del siglo XXI hasta hoy han sido los más prolíficos y reconocidos por la crítica de la ciencia ficción, tanto dentro como fuera del país, con autores que han ganado premios internacionales de habla hispana, como el aclamado Premio de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) en 2006 con *Trinidad* de Jorge Baradit, siendo algunos de sus libros los más aclamados en el extranjero, así como otra de sus novelas *Ygdrasil* (2005), novela que bebe del *Cyberpunk* y el *Splatterpunk* para construir tanto la estética como la actitud de los personajes en la obra; mientras que otro autor chileno ha ganado dos veces el premio PUC, Roberto Sanhueza, quien en 2009 ganó con *Bis*

(2009) el prestigioso premio, hazaña que repetiría en 2014 con su novela *El año del gato* (2014), ambas obras de una fuerte idiosincrasia chilena.

En este período se pueden ver variadas antologías de cuentos de ciencia ficción que abrirán el camino a nuevos autores, tal como lo menciona Macarena Areco, entre ellas podemos encontrar *Alucinaciones.txt* (2009), en la que evidenciamos cómo los autores mezclan libremente la ciencia ficción con la fantasía, delineando lo que será una constante durante este siglo para la variación estética y temática de la ciencia ficción: la hibridación genérica, aquello que Leonardo Espinoza ha caracterizado en su artículo como una “literatura fractálica”. En *Alucinaciones.txt* encontramos antologados a autores como Armando Rosselot con su cuento “Por la tarde los niños se aburren” y Francisco Ortega con su cuento “Santa Graciela”, ambos reconocidos cultores del género de ciencia ficción así como de variados libros de fantasía.

Otro de los elementos destacables para hablar de una “nueva edad de oro” en la ciencia ficción chilena como le llamaría tanto Areco como Espinoza, es la multiplicidad de editoriales independientes como (la ya mencionada Puerto de Escape editorial, de Valparaíso, sumándose posteriormente editoriales como Cathartes, del norte de Chile, Ignición editorial, del sur de Chile, SIETCH ediciones y AURA ediciones, entre otras, todas enfocadas en promover la literatura de ciencia ficción, entre otros géneros) que surgen y que dan cabida a la publicación de obras constantemente, mostrando una explosión de libros y autores nuevos que no cabe mencionar aquí, pero es importante destacar que se encuentran catastrados en la página web www.cienciaficcio.cl sitio donde se puede ver la gran cantidad de obras de ciencia ficción que mes a mes se publican en Chile. Este sitio está administrado por el escritor Daniel Guajardo Sánchez, quién ha publicado varios libros, entre ellos *Madre Árbol, hijo semilla* (2017) *Furia de Estrellas* (2019) y *Esta novela está mal escrita* (2022).

Cabe mencionar que en este siglo también han surgido revistas específicas de ciencia ficción, elemento que ha sido crucial a través de la historia del género como ha quedado demostrado en este trazado cronológico, en donde podemos ver que el circuito de revistas fomenta el surgimiento de tendencias temáticas, renovaciones argumentales, especialización de los autores y creación de un campo cultural que se ha llamado fandom, el cual incide fuertemente en el desarrollo del género. Entre estas revistas podemos ver el *fanzine* Fobos que duró

dieciocho números, publicados entre 1998 y 2004, a la cual se le puede agregar la *e-zine* (revista virtual) TauZero, la cual duró veinticuatro publicaciones hasta 2007.

Este ciclo creciente del movimiento de ciencia ficción, el cual, si bien se basa, nutre y desarrolla a partir de la literatura, en muchos aspectos la excede, convirtiéndose, como dice el profesor Luis Vaisman, en “una forma del relato” (1), o como lo resumiría Pablo Cappana “una mitología experimental de nuestro tiempo” (270), da muestras de seguir en un exponencial aumento, sobre todo desde la fundación de la última gran asociación de ciencia ficción ALCIFF (Asociación Literaria de Ciencia Ficción y Fantasía) la cual ha generado convenciones como la de 2022, donde hay premiaciones y promoción de autores, así como también ha participado de otras instancias de literatura como “El primer Encuentro Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción”, organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2017, teniendo su segunda versión en noviembre del 2019; asimismo la ALCIFF ha propiciado la publicación de diversas antologías la cuales promueven la creación de nuevos escritores, entre ellas podemos mencionar *LATINOAMÉRICÆEDITADA* (2021), donde se recopilan veinte relatos de diez países y editores diferentes, contribuyendo a la difusión de autores hispanoamericanos, un influjo regional que aporta frescura al diálogo de las literaturas comparadas; otra de sus publicaciones destacables es la reedición en 2021 de la primera novela de ciencia ficción chilena *Desde Júpiter* (1877) de Francisco Miralles, como una forma de rescatar y revalorar la producción nacional temprana del género; además de una antología de treinta y tres cuentos fantásticos en 2020 titulada *Mundos Alternos*, podemos mencionar la importante antología del mismo año, pero esta vez de ciencia ficción, enfocada en la producción de textos que se relacionarán referencialmente con su contexto inmediato de producción: la pandemia de covid-19 de 2020 y 2021, la cual recluyó a gran parte del mundo en un aislamiento social preventivo, el cual ha dejado profundas marcas en el tejido social. *Covid-19 CFCH: Antología SCI-FI en tiempos de pandemia* (2020) es comparable, como producto cultural, a la antología crítica de edición argentina de textos críticos que circuló rápidamente a partir de los primeros meses de la pandemia *Sopa de Wuhan* (2020), editado por ASPO, como una forma de poner en circulación las distintas reflexiones de filósofos y académicos vigentes y laureado (entre ellos Slavoj Žižek, Byung-Chul Han, Giorgio Agamben, entre otros) sobre el fenómeno de la plaga contemporánea, la cual tomó ribetes

distópicos muy rápidos, coincidentes con la ciencia ficción, y cuyos efectos aún no terminamos de contemplar.

Ya para terminar, solo nos queda mencionar que la ciencia ficción en Chile ha tomado el rumbo de la hibridación, sobre todo con el género fantástico, transitando libremente de uno a otro en diferentes obras, como podría ser *Neo Mesías* (2021) de Cristián Mateluna, donde se puede apreciar una transición evidente desde la dualidad metrópolis-periferia, donde la metrópolis Santiago es presentada típicamente con recursos de la ciencia ficción, mientras que al trasladarse hacia el norte o al sur del país los procedimientos de representación se vuelven cada vez más fantásticos, utilizando ambos registros narrativos con una soltura notable dentro del género. Esta hibridación queda patente también desde el *Fandom*, donde la asociación ALCIFF, con más de cien miembros a la fecha de este informe, representa una tendencia en el movimiento de ciencia ficción que influye notablemente en sus representaciones formales, en sus contenidos objetivados en las obras literarias, contenidos que, según Leonardo Espinoza, se caracterizan sobre todo por la cuestión del individuo encerrado sobre sí mismo, donde el conflicto interno, el individuo inserto en una sociedad dura, fría y que lo ha abandonado, características muy relacionadas al *cyberpunk*, como se ha visto en las novelas de Diego Zuñiga y Jorge Baradit. En el presente, la ciencia ficción, así como su variante distópica que, lento pero seguro, se abre paso conformarse como un género en sí mismo, con altos representantes como Gabriel Saldías Rossel con su novela *Cobarde y viejo mundo* (2019) o la autora Alicia Fenieux, quién se declara abiertamente escritora de distopías, o de ciencia ficción, con obras notables como *Futuro imperfecto* (2014), *Amor de clones* (2016) y *Una vida encantadora* (2017). El futuro es auspicioso, los caminos abiertos son muchos y diferentes, solo queda esperar que cada vez la ciencia ficción chilena gane terreno entre los lectores de habla hispana, nuestros autores nacionales siempre han tenido valiosas contribuciones para la literatura universal.

Segunda Parte

III. Análisis e interpretación de la novela.

III.i. Presentación estructural.

Resumen o Sumario.

La novela, en principio, tiene 4 partes. La primera es una prolepsis ocurrida en 2063 donde se presenta al autor ficticio de la novela (Pedro Rodríguez) y el contexto de hallazgo y publicación de la misma a través de un prólogo que es narrado por el editor-rescatista del texto. Luego se pasa a la novela propiamente tal, la cual se enmarca en el año 2043 (veinte años antes del prólogo), siendo toda la historia relatada desde la perspectiva del autor como narrador protagonista, la cual queda inconclusa. Pasa a la siguiente parte que consiste en el diario de vida del autor Pedro Rodríguez, entregado según el editor por un amigo del protagonista, donde hay una suerte de explicación final de los últimos movimientos de Rodríguez, durante un mes, antes de que lo tomen prisionero. Finalmente en la última parte se nos presenta una sentencia judicial adjuntada por el editor y narrador del prólogo, donde figuran Pedro Rodríguez y su pareja Mara Goldberg junto a otros dos más, en la cual se nos revela el supuesto final de la vida de nuestro protagonista, y cómo realmente se desconoce su destino, generando una suerte de indeterminación, la cual ya había sido adelantada en la prolepsis de la primera parte de la novela.

A continuación procederé con un breve análisis formal de cada parte, para luego pasar al análisis por ejes temáticos, una posterior interpretación global de la novela y las respectivas conclusiones.

Sobre el Prólogo

El título de este prólogo es “Prólogo a la novena edición.” el cual denota la supuesta repercusión que ha alcanzado el texto de la novela, cosa que se explicará concretamente en el final del prólogo, donde se nos habla de la serie de televisión que la hace conocida y que se relaciona con la cantidad de paratextos ficticios (sin ser el prólogo un paratexto, sino parte constitutiva del relato, desde un narrador diferente) que se usan tanto al interior del libro como en las solapas del mismo, donde el trabajo metatextual de las referencias publicitarias,

propias del comercio editorial, sitúan a la novela en un futuro donde ha tenido un fuerte eco, incluso para llegar a formar un movimiento que clama por la liberación del autor de la novela.

El texto comienza configurándose como un procedimiento de verosimilitud, al narrar una presentación del escape de Luis Wang Gómez-Liu, quien nos habla como editor de la novela y rescatista de la misma, contándonos una breve historia de “recuperación” del texto a través del robo de un notebook que lo contenía, al ser conocida la sentencia judicial del autor Pedro Rodríguez, antiguo conocido de la madre de este editor.

La narración de este relato corresponde a uno de tipo extradiegético (Genette) en relación con la diégesis principal que este prólogo introduce, la novela misma, a la cual le acompañarán otros textos extradiegéticos como el diario de vida y la sentencia judicial, además de los paratextos que podemos ver en la portada y su iconografía.

En términos estructurales, esta parte nos sirve como marco referencial de la novela, dentro de la misma ficción, consagrado a la larga tradición narrativa del manuscrito encontrado, el cual podemos ver en textos canónicos históricos y contemporáneos, como en el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, respectivamente.

Que el prólogo se configure como ese antiguo recurso del manuscrito encontrado, asocia al libro completo con el artificio de la verosimilitud, teniendo en cuenta que este tipo de procedimiento es propio de las novelas con pretensiones históricas (tal como Vaisman plantea que sucede con las novelas de ciencia ficción), dando a entender mediante este artificio que el texto que tenemos frente a nosotros es referencial y no ficticio, intentando transar deliberadamente el pacto de ficción que regirá la lectura en adelante, recurso que se ha repetido constantemente en la literatura hispánica desde el renacimiento hasta nuestros días, siendo parodiado profusamente en el *Quijote* de Cervantes, novela heredera de las tradiciones clásicas en los textos de caballerías y otros que presumían de auténticos, tal como señala la autora Ana Baquero Escudero en su artículo “Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado”: “Frente a su papel como creador, en tales obras el autor adoptaba el disfraz de editor trasladando la responsabilidad del texto a otra pluma y sobre todo,

encareciendo la autenticidad de la historia mostrada que no se presentaba pues, como mero fruto de su personal invención.” (250) .

Este tipo de recurso, así como el epílogo que aparece en *The handmaid's tale*, se relaciona directamente con los procedimientos del discurso histórico, tal como Vaisman lo declaró (ver marco teórico), al ser el procedimiento narrativo por excelencia de la ciencia ficción, género que se constituye constantemente como una historia del futuro, por lo que se narran en pasado hechos que para nosotros, los lectores de la obra, aún no han ocurrido, generando la sensación de proyectividad consumada. Este efecto de verosimilitud que otorga el recurso del manuscrito encontrado es señalado por el crítico español García-Gual (citado en Baquero Escudero) como uno de los más recurrentes en las obras de ficción histórica, sobre todo a lo que novela epistolar se refiere:

García-Gual ha trazado en acertada síntesis la historia de tal recurso en el mundo antiguo. Según él esencialmente este artificio aparecía al servicio de dos tipos de relatos: aquéllos de tipo fantástico, y esa ficción histórica referida a sucesos remotos. Como indica este crítico en tales obras y con el fin de conseguir esa buscada credencial de autenticidad para sus relatos, los autores acudían a unos documentos que reclamaban para sí garantía histórica. A ello contribuía especialmente el hecho de que tal documento había sido descubierto en algún lugar extraño y venerable —como una antigua tumba—, y el que estuviera escrito en una lengua vetusta. A tal respecto solía ser pues, frecuente que el supuesto descubridor de dicho manuscrito hiciera también las funciones de traductor. (251)

Como dice García Gual, este tópico literario (Manuscrito encontrado) es asociado muchas veces a las narraciones fantásticas, ya que estos paratextos, generalmente ubicados como prólogo, suelen entregar la ilusión de verosimilitud dentro del pacto de ficción, es decir, generan una distancia mediada por el editor entre el texto y el lector de tal forma que los aspectos más inverosímiles del texto quedan reafirmados como veraces mediante una justificación previa, vía argumento de autoridad. Ejemplos del género fantástico los podemos encontrar en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki o presente en el título del cuento de Poe “Manuscrito hallado en una botella”.

Ahora bien, por muy frecuente que sea este recurso en la literatura fantástica o en aquellas novelas que presumen de un aire histórico como puede ser la novela de Eco, o inclusive en novelas de corte romántico como en *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov, repleta de un

pathos melancólico y romántico propio del siglo XIX ruso. ¿Qué tiene que ver todo esto con la ciencia ficción, y en específico esta novela?

Es en este prólogo donde se introducen los primeros atisbos del *novum tecnológico* de la novela, los cuales serán desarrollados durante el grueso del texto, atisbos que se mezclan con la autoficción del propio editor, entrecruzando su vida con la del autor: “Yo conocía a Pedro Rodríguez, uno de los condenados, uno de aquellos soñadores obstinados y temerarios. Lo conocí de niño, gracias a mi madre, una mujer amable y extraña que valoraba la literatura, la música clásica occidental y un sinfín de artes del mundo sepultado bajo la civilización del panóptico y los algoritmos omnívoros.” (7). Sutilmente se desliza aquí la característica más adversa del libro: la propia sociedad, la nueva civilización chinochilena, la cual será ahondada durante la novela, sobre todo en relación a la actividad improductiva y nostálgica del protagonista autor de la novela. En este sentido, el primer párrafo del prólogo presenta las intenciones del mismo editor-rescatista de la novela de Pedro Rodríguez, una forma de mostrarse como un interlocutor válido, un transductor fiable de la novela, es decir, hay que confiar en él.

Antes de abandonar la pesadilla chinochilena tuve que granjearme la confianza de muchas autoridades coloniales. Fue un trabajo minucioso, execrable y agotador, sombrío y de muchos, muchísimos años de vergonzante silencio. Años de complicidad y deferencia, donde me vi conminado a delatar compañeros de Partido demasiadas situaciones de supervivencia en las que me vi forzado a jurar una lealtad total a dogmas, ideas tercas e instituciones corrompidas. Pero quizás un fragmento de mi culpa sea purgado con la publicación de esta novela basada en hechos reales. Esa esquiva migaja de perdón es, acaso, lo único que quiero desde el inicio de este rescate documental. (7)

En este pasaje vemos claramente la necesidad de contrición, de exculparse de sus pecados cometidos como funcionario de la dictadura, una suerte de trasunto de la conciencia intranquila que Eichmann nunca mostró, aquello que supone la banalidad del mal, este párrafo está lleno de eso. Lo importante que resulta al final este primer párrafo es en cuanto al efecto que consigue la misma novela sobre el lector, se supone, que es la representación del arco crístico, sacrificial, expurgador de la novela, una suerte de chivo expiatorio patético, aquello que transitará las tres fases de la ironía trágica en Frye.

Ya en este párrafo se nos presentan las características de verosimilitud histórica, sobre todo en la declaración taxativa “basada en hechos reales”, evento que más adelante quedará

definitivamente claro al relatar el periplo que pasó para encontrar el notebook donde estaba la novela, guardada como archivo word dentro de un disco.

En cuanto al efecto que la novela provoca sobre sus lectores, siendo el editor del prólogo el primero en leerlo y sentirlo, queda muy claro en el octavo párrafo del prólogo (solo tiene once párrafos el prólogo) efecto kerigmático propio de los evangelios:

Lo leí abrumado. Lo leí tres veces más y decidí, en ese instante epifánico, que yo tenía que escapar de la opresión que me alimentaba. Pasé años planificando mi escape; apenas recalado en la República de Nueva York y Canadá, en 2051, busqué a otros exiliados del Cono Sur y les remití copias digitales de la novela, pues me obsesionaba la idea de publicarla y generar, así, algún tipo de reacción entre la diáspora hispanohablante. Acusé, tras esos primeros intentos, la llegada de la desesperanza o de la futilidad más radical. Ya casi nadie leía o escribía en serio; la literatura era un soporte arcaico, embalsamado, casi un ejercicio visual de arqueología. Una taxidermia del pensamiento. Pero nunca dejé de apostar que la conmovedora historia de Rodríguez podía verterse en imágenes. Afortunadamente, tras meses de reuniones frustradas, un productor importante de Google TV pensó lo mismo. (10)

Este efecto conmovedor (kerigmático) de la novela que señala el editor-rescatista, es el principal componente que nos habla, desde un principio a modo de prolepsis, la dimensión irónica trágica que posee la novela, a través de sus tres fases, según hemos propuesto desde la perspectiva de Frye, fases que se identifican prominentemente con el sacrificio, muchas veces a través de la desacralización de las figuras religiosas como lo menciona Frye (nota al pie de página de esta cita), y el principal mito operativo en nuestra cultura sobre el sacrificio individual y el martirio, con la exacerbación del *pathos*, es el mito de Jesucristo, el cual, si bien no es referido ni reelaborado críticamente en la novela, es aludido en cierta forma en la construcción expiatoria del personaje principal, el cual busca entregarse al sacrificio (esto quedará claro en el análisis del diario de vida), y además provoca un efecto kerigmático con el sufrimiento de sus últimos días, con ese vía crucis que es análogamente la novela.

Esta parte del análisis estructural resulta un poco más larga que las siguientes, debido a que durante el análisis de ejes temáticos se profundizará en las tres siguientes partes simultáneamente, de tal forma de aportar una mirada orgánica a cada uno de los discursos de la novela, considerando tanto sus similitudes como sus particularidades.

La Novela.

Este es el texto principal de todo el libro, la elaboración autodiegética de Pedro Salinas como el narrador protagonista de la misma, la construcción de Chile en 2043 como colonia china, sus relaciones personales y laborales, su existencialismo. Este es el núcleo del libro y como tal merece ser analizado a cabalidad en un apartado extenso, y solo diré que en términos estructurales, este texto esencialmente propone la construcción detallada del personaje principal y su ideología, línea conductora de toda la novela, y que como bien afirma Frye, condensa tanto el ciclo micro como el ciclo macro de la narración, el cual en términos estructurales queda inconcluso, ya que la novela termina con los clásicos tres puntos suspensivos, tratando de darle un final en el posterior diario de vida del mismo protagonista como con la sentencia judicial adjuntada hacia el final.

El diario de vida.

Luego de que la novela termine inconclusa le sigue este texto, el cual, según nos señala el editor en una nota al pie de página, fue entregado a él en el exilio por un amigo del mismo Pedro Rodríguez, Mario Pineda, configurado como personaje dentro de la novela. Este diario nos cuenta el último mes del autor antes de ser atrapado por las fuerzas del orden, desde el tres de septiembre al tres de octubre de 2043, momento en que es apresado, conociéndose su sentencia veinte días después durante el mismo mes. Este texto será analizado en profundidad más adelante, pero en términos estructurales podemos decir que es otro paratexto introducido por el editor-rescatista de la novela Luis Wang Gómez-Liu, en donde se nos revela una suerte de final de la historia de Pedro Rodríguez, donde ciertos deseos y objetivos que quedan solapados durante la novela quedan de cierta forma explicitados en su diario, obviamente jugando con el tipo de relato íntimo y de confesión al que corresponde, dejando el artificio de la novela, para entrar en el artificio de la sinceridad abierta.

La sentencia.

Este es el último texto o documento que conforman el libro, adjuntado también por el editor, el cual señala que fue fácil de hallar, por lo que se presupone que es de público acceso. La sentencia es del veintitrés de octubre de 2043, veinte días después de la última entrada en el diario de Pedro Rodríguez, por lo que este documento le daría el cierre total a la obra, desde la perspectiva del editor que la adjunta, donde se conocen los detalles del castigo placentero (el cual será analizado más adelante) y la pena de relegación a la selva de Atacama por una duración de veinte años. Este texto (o documento dentro del pacto ficcional) tiene una función similar a la que tiene el diario íntimo del protagonista, pero con la diferencia de tener un peso referencial más marcado dentro de la ficción por referir a una sentencia judicial con connotaciones políticas, donde la voz del protagonista es acallada y reemplazada por el discurso impersonal en grado cero (Genette buscar página), frío e impersonal propio de las leyes y la justicia, dándole un cierre desde fuera a las peripecias de Pedro Rodríguez, clausurando su voz narrativa y su participación activa, relegándolo a la pasividad de los acusados y condenados.

III.ii. Análisis por ejes temáticos

Luego de hacer una breve pero necesaria descripción estructural del libro, pasaremos a analizar el mismo en función de tres ejes temáticos que encontramos a través de su lectura, y que asociamos literariamente al análisis de los componentes más importantes de toda obra narrativa: Protagonista (que a la vez resulta ser el Narrador, condensando ambos elementos esenciales) Espacio-Tiempo y Trama, constitutivos los cuatro elementos como los principales y necesarios para construir una obra de ficción.

III.ii.1. Nostalgia y Sujeto Naufundo.

Desde las primeras páginas se nos presenta la construcción de un sujeto que está ligada fuertemente a la nostalgia, la memoria y la ausencia de sentido en su vida, además de su marcada característica de flaneur, ya que no tiene una ocupación más que la de recorrer la ciudad buscando antigüedades para venderlas, generando comercio con esta misma nostalgia, una especie de trabajo u ocupación accesoria que ya no es necesaria ni vital para la supervivencia, debido a que en la novela se plantea la idea de una renta básica universal que permite a la gente vivir sin trabajar. Sin embargo, conforme avanza la novela, se nos revela que este supuesto “avance” en una sociedad comunista deja a los individuos sin un propósito en sus vidas, sin sentido de las mismas, sobre todo debido a la obsolescencia sufrida por gran parte de la población que no cuenta con chips intravenosos, o que no son aptos según los criterios de idoneidad parental, o no está adaptada biogenéticamente para coincidir con la inteligencia artificial que, en este futuro distópico, trabaja y soluciona, junto con los androides, todos los problemas de la sociedad, apartando a los humanos de sus antiguas ocupaciones:

Y para qué hablar del acto de trabajar a cambio de un sueldo fijo y mensual. Todo, todo eso asemejaba ya una frontera onírica. Era el planeta previo a la guerra de Asia, antes de la fijación de nuevas fronteras territoriales y la imposición de la renta universal. Antes de los exámenes de idoneidad parental y los chips intravenosos. Antes de... pero qué... pero...¿yo qué sabía? ¿Yo qué sé? Yo era y soy una bacteria pululando en la epidermis del mapamundi. Un ácaro de la sarna mordiendo a una esfera de 510 millones de kilómetros cuadrados. Un microbio de setenta y tantos kilos. Y los microbios no saben reflexionar. (55-56)

Esta reflexión del protagonista interrumpida por los pensamientos sobre su insignificancia, nos revela el tono sostenido y constante de la novela, donde el valor personal que tiene Pedro Rodríguez de sí mismo responde a una consciencia absoluta de pérdida. Al ser una persona letrada e instruida, abogado de profesión, se ve alienado de sus capacidades por los adelantos tecnológicos de la sociedad, se enfrenta a la futilidad de su vida diaria, donde lo único que le queda para poder reforzar y confirmar su identidad como individuo es el recuerdo, la nostálgica memoria de un pasado analógico predigital en el que fue feliz; proceso que se representa en la novela a través de constantes analepsis y metadiégesis, en los que Rodríguez se deja llevar por sus recuerdos para encontrar algún tipo de satisfacción, sobre todo después

de la pérdida reiterada de este antiguo amor reencontrado que se representa en la Mara, quién lo deja de inmediato: “*Quizás nos veamos de nuevo en meses o años. Nadie sabe nada. Ni te busco ni me busques. Quizás, sólo quizás, nos veremos de nuevo. La ciudad dirá.*” (14) Esta es la nota dejada por la Mara al irse que desata la nostalgia en nuestro protagonista, la cual se comienza a representar en la novela de inmediato: “Todavía yo estaba demolido por la estática superviviente de las drogas y padecí una estocada de nostalgia. Tuve el impulso de llorar su fuga y sentirme como un macho emasculado. Conmemoré durante unos minutos, la leyenda de los cisnes viudos y otras bestias del mundo predigital.” (14) Es esta nostalgia desatada la que le lleva a hundirse en sus recuerdos:

Puse un vinilo de Vangelis en el tocadiscos, destapé una cuarta botellita de falsa cerveza y me tendí en el sillón de living. Alelado por la música, seguí recapitulando cual había sido mi última protesta. ¿Aquella protesta masiva en Valparaíso? ¿Esa protesta del año 2029 a las puertas del Congreso Nacional, que pretendió evitar el inevitable cierre masivo de Universidades y la reducción de los años de escolaridad? Sí, aquel fracaso edulcorado, totalmente desbaratado por los androides policiales y los infalibles drones cerbatana. (16)

Ya desde este tipo de analepsis, Pedro Rodríguez se sume en recuerdos placenteros que, eventualmente, le llevan indefectiblemente a recordar a la Mara, rememorar el reencuentro amoroso y anhelar verla y acostarse otra vez. Estas inquietudes lo sacan de su casa para buscar antigüedades en las que evadirse, tratando de escapar de su propia nostalgia, sin comprender que aquel vagabundeo le llevaría a reforzar su anhelo y necesidad por Mara Goldberg, a quién no vuelve a ver durante toda la novela, hasta el diario de vida:

El tren de levitación magnética se detuvo en el andén y así, aquel nefasto día de 2029 o 2030, huí de Valparaíso, cabizbajo, cargando un halo total de soledad y derrota y opaca resignación. Ese había sido mi último acto político, público, colectivista o como diablos quiera etiquetarse. Hasta ayer. Hasta el reencuentro con Mara Goldberg. ¿Y qué más se podía hacer un miércoles, a mi edad madura, aparte de conmemorar hechos y masticar fechas? ¿Qué me quedaba, sino desembolsar bisuterías de mi juventud? Necesitaba emborracharme de cerveza y saudade. Y divagar con un azar que me recondujera a esa fracasada protesta feliz y al sexo frondoso de la muchacha desconocida de pelo azul. O a Mara. Sí, a ella. Al presente tan impregnado por Mara. (30)

Desde esta perspectiva de memoria, evasión e identidad, en la construcción del protagonista como individuo nostálgico sujeto y aferrado a un pasado perdido, resulta interesante ver cómo la nostalgia del personaje lo lleva a constituirse como un protagonista profundamente

apegado al *pathos* de su condición, es decir, se resalta constantemente las características conmovedoras, lacerantes emocionalmente, que apuntan a la conmiseración del lector con Pedro Rodríguez, sobre todo desde su perspectiva de sujeto sufriente y melancólico, tal como los describe Julia Kristeva en su notable obra *Sol negro* (1987) en donde analiza la depresión y la melancolía desde una perspectiva psicoanalítica, pero sobre todo enfocada en su trasfondo poético, donde el duelo por una belleza inalcanzable, por localizarse en el pasado, suele ser fuente de lo sublime en el arte:

Fijado al pasado, en regresión respecto del paraíso o del infierno de una experiencia irrebasable, el melancólico es una memoria extraña: todo resulta caduco –parece decir– pero continuo fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro... Un pasado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas las dimensiones de la continuidad psíquica. Y ese apego a una memoria sin mañana es sin duda también una manera de capitalizar el objeto narcisista, de incubarlo en el encierro de una fosa personal sin salida. (55)

Esta fijación en el pasado es lo que lleva a Pedro Rodríguez a su actitud de deriva, vagabundeo y búsqueda, pero desde el enfoque de la pérdida, actitud que he decidido llamar de naufrando. El término Naufrando es un neologismo de jitanjáfora acuñado por Vicente Huidobro, aparece en el canto V de *Altazor*, en el verso 555, justamente en el canto que plantea el comienzo del campo inexplorado, lo cual consideré que era muy apropiado, en una novela prospectiva de ciencia ficción distópica, para hablar de un sujeto del futuro, un sujeto constituido en un campo inexplorado, el cual presenta muchas características de un vagabundo aunque con domicilio y la vida supuestamente resuelta, además de la actitud de un “naufrago”, asociada sobretodo referencialmente a la generación de los “naufragos” o “los hijos de la dictadura” de la literatura chilena de los últimos 30 años, lugar donde se ubica nuestro protagonista, aunque esta vez en un futuro que le ha hecho naufragar de nuestro presente, desde donde leemos y receptionamos el libro como lectores reales reconociendo las referencias, parodias y sátiras que se desarrollan durante la trama.

III.ii.2 Tecnocracia y persona.

Ya en la sección anterior vimos cómo se configura el protagonista en relación a sus experiencias vitales, a su pasado, las memorias y la mujer que se enlaza con ellos, llevándolo a una búsqueda infructuosa por las calles de dos ciudades para encontrar todo lo perdido, revolcándose en la nostalgia.

En esta sección veremos cómo se configura el protagonista en relación a su ambiente, al cronotopos que le contiene, la ciudad distópica que le impide constantemente conseguir sus objetivos. La sociedad en la que se desarrolla este libro es de características autoritarias y tecnocráticas, tal como la sociedad del libro de Orwell *1984*, pero sin la presencia suprema de un gran hermano, sino más bien con la vigilancia de androides, más propios de la obra cyberpunk en general de Philip K. Dick, pero en vez de una represión violenta como se puede ver en Orwell o en Bradbury, esta tecnocracia china se basa en el control biopolítico de la población a través de las drogas, como en *Un mundo feliz* de Huxley.

A grandes rasgos, las tecnocracias se pueden entender en términos abstractos como el desarrollo en extremo durante el siglo XX de aquello que en el siglo XIX fue llamado utilitarismo, y que en términos políticos lo podemos ver expresado en las ideas del “*Ideal Commonwealths*” delineado por Ruth Levitas (*The Concept of Utopia*, 2011), revisados antes durante el marco teórico (Saldías 358)

Saldías propone una secuencia histórica para el nacimiento y desarrollo de la tecnocracia como movimiento social e intelectual, desde los primeros momentos del taylorismo como método hegemónico del liberalismo a principios del siglo XX en Estados Unidos, y el trabajo de pensadores académicos como el sociólogo Thorstein Veblen y su discípulo Howard S. Scott, que si bien en su momento no tuvieron un gran acogida desde la academia, según avanzaba el siglo XX estas perspectivas se iban imponiendo a través de todo el globo en la forma de la neoliberalización económica.

En nuestro país, la constitución de 1980 y la influencia académico-ideológica de los llamados “Chicago Boys”, desembocó en una recuperación de una democracia tutelada, transición

regida por los llamados “expertos”, ejemplos claros de los operadores tecnócratas que van “más allá” de la política en función de la eficiencia, señalada esta por el crecimiento económico y los tratados de libre comercio (TLC) que insertaron al país en los mercados globales como nación desindustrializada a través de la privatización de empresas y la exportación de materias primas básicamente. “La eficiencia es el único mandamiento al que los tecnócratas, la nueva clase de especialistas formados universitariamente en el extranjero o en universidades de alto prestigio nacional, buscan responder” (Saldías, 362)

La instauración de estas tecnocracias tiene indudables consecuencias en la autopercepción de los individuos, ya que pasan a ser considerados por aquellos que gobiernan como cifras cuantificables que responden sobre todo a la estadística, perdiéndose el componente humano cualitativo, diferenciador y significativo, propio de la concepción de individualidad: “la tecnocracia está generalmente asociada a una visión deshumanizada de la actividad política, pues reduce todos los componentes humanos que forman una sociedad a cifras manejables y manipulables e ignora cualquier otro tipo de presión cualitativa.” (362) Es esta una característica central de las sociedades tecnócratas, cuyos efectos se pueden resumir definiéndolas como aquellas donde el desarrollo y la industrialización implican al mismo tiempo la destrucción y la contaminación, sociedades donde el aumento de bienestar lleva consigo aparejada la proliferación de la inmoralidad, sobre todo por la desidia y el ocio, donde los equipos de expertos y “supermanes” dejan a su paso grandes masas de “hippies, maleantes, drogadictos y desequilibrados” (375) dejando en evidencia la contradicción entre las supuestas ganancias cuantitativas en desmedro de las claras pérdidas cualitativas en la sociedad.

Desde lo literario, es claro que la caracterización de estas sociedades tecnocráticas ha sido uno de los temas más clásicos y largamente tratados en la ciencia ficción, mostrando la contracara distópica de las ciudades supuestamente perfectas y utópicas, desde distintos puntos de vista y con desarrollos diferentes, pero siempre con el énfasis en la hegemonía de la técnica y la automatización, develando las diferentes problemáticas sociales e individuales que esto puede desencadenar: “este malestar frente a la tecnocracia se enlaza tanto con los problemas generales del primer proceso de industrialización a principios de siglo, vivido principalmente en la esfera anglosajona y francesa, como con aquél más globalizado sentimiento de falso progresismo democrático, en donde todo es cuantificado y cuantificable.” (364)

Se aprecia claramente que en las construcciones ficcionales de sociedades tecnocráticas es nuclear el enfrentamiento existencial de la sociedad contra el individuo, llevándolo a distintos lugares límite en su constitución como sujeto, donde, si bien Saldías analiza dos novelas en donde esto es resuelto ora mediante el enfrentamiento ideológico reaccionario-conservador en *Las máquinas* (1969) del aragonés Enrique Jarnés Bergua, ora a través de la concientización de la cualidad creadora de sentido en el ser humano, desarrollado en la novela *Los papeles de Ludwig Jäger* (1974) de Jorge Ferrer-Vidal; mientras que en nuestra novela *La Paz China*, el enfrentamiento directo con la tecnocracia es, a todas luces, imposible, como bien se lo recalca Mario Pineda a su amigo Pedro Rodríguez:

No sé, Pedro, lo más prudente es ser desconfiado. Había un refrán, o varios, antes, cuando aún campeaban nuestras herencias. Cuando el medioevo todavía palpitaba en nuestra jerga. *Si el río suena, piedras trae o dime con quién andas y te diré quién eres*. La cuestión es obvia, loco. Hay que estar bien cagado del mate pa' pensar que una protesta pueda cambiar algo. Que puede terminar en algo distinto a una orgía entre los manifestantes y un tropel de cabecillas ajusticiados. Ni siquiera consiguen un eco público. Lo que sigue a una protesta es revuelo condenado desde el principio, predestinado a ser papilla de redes sociales, contingencia volátil antes de disiparse en la alcantarilla del tiempo, en la Nada. (74)

La inutilidad de la resistencia al régimen desde cualquier perspectiva configura tres tipos de sujetos que son representados en la novela. Por un lado está el arquetipo del cómplice al régimen, en términos pasivos o activos, ya que no ven salida de su situación, la aceptan con un cinismo galopante que les ayuda a sobrevivir, como se ve en el caso del mismo Mario Pineda, quién trata de reconvenir a nuestro protagonista en la búsqueda de Mara Goldberg, ya que ella como “neoludita” es el otro arquetipo contrario que permite este tipo de configuración espaciotemporal distópico tecnocrático, siendo los opositores al régimen los menos frecuentes y los más desfavorecidos, así como los menos representados en la novela, ya que la Mara aparece solo al inicio de la novela y al final en el diario de vida, siendo todo el grueso de la novela la búsqueda de su ausencia. Mientras que Pedro como protagonista se configura como un indiferente, si bien se le podría calificar como un colaborador pasivo, al enterarnos constantemente de sus pensamientos y su identidad nostálgica, configurada en su anhelo del pasado, cargado de pretensiones y esperanzas en la imagen de Mara Goldberg, de tal forma que se genera un tipo de agenciamiento diferente, que presenta resistencia aunque no directamente, sino de forma tangencial, al desviar su lucha no contra el régimen, sino contra el propio olvido, la obsolescencia y la disolución en las drogas, convirtiendo su lucha

en una búsqueda de Mara, de su objeto de deseo propiamente tal, aunque se vea constantemente frustrado durante el transcurso de la novela, donde pareciera que nunca la va a encontrar:

El resignado Mario Pineda estaba en lo cierto. La abrumadora mayoría de los chilenos ya no sabe procesar abstracciones, conceptos o antiguas ilusiones de libertad política. La obsoleta libertad no calma las venas, ni las tripas, ni los deseos insatisfechos, ni el aburrimiento feroz de existir en una dimensión tan exiliada de los sueños. Las drogas y los simuladores de realidad virtual lo apaciguan todo.

Yo estoy Aquí.

Solo.

Estoy detrás de estas palabras... ¿Esto no es una novela?

No. Por hoy no. (101)

Si bien, en la sección anterior, vimos cómo el protagonista trata de afianzar su propia identidad y propósito a partir del refuerzo nostálgico de la memoria, en esta podemos apreciar cómo el mundo exterior ejerce una opresión hedonista sobre la existencia del protagonista, saturándolo de drogas y marginando sus capacidades, llevando su individualidad al cuestionamiento cada vez más suicida de su propia existencia, resaltando el *Pathos* anteriormente visto, donde la pérdida de voluntad simbolizada en el abuso de drogas es la metáfora más clara sobre la poca injerencia que tenemos sobre el mundo y sobre nosotros mismos como sujetos alienados:

Una dosis correcta remedia, aunque sea por unas horas, la desesperación y la falta de placer. Una pastilla basta para comunicarse con la volatilidad más honda y reírse de todos los problemas humanos. El nihilismo contenido en una pastilla de *K21* resulta una experiencia insuperable; una inyección de endorfina *g²FELIX* supera a cien explosiones deslumbrantes de opio en los balcones del hipotálamo. Y cada ciudadano tiene derecho a su porción de heroína controlada, diseñada, procesada infaliblemente para que los esclavos moren en las nubes y soslayan el peso de sus cadenas físicas. A pesar de todo, existe y existirá gente loca, individuos como yo supuse a Mara: soñadores, perdidos, puñados de disconformes en la sombra. Individuos que se devanan los sesos para derribar al leviatán mandarín.

¿Qué próceres mentales encontraré en la pastilla de hoy?

¿Qué sueños falsificados a la perfección se insertarán en mi cerebro?

Un día drogado.

Otro.

Felicidad abúlica drogada. Otro día insoportablemente feliz en un pantano de opiáceos. (102)

Es desde estas coordenadas de opresión entre la construcción del personaje y su entorno espaciotemporal que se desarrolla la búsqueda central y el proceso de resistencia, epifanía y sacrificio que vive el protagonista.

III.ii.3 Resistencia y sacrificio.

Este eje de análisis es el que corresponde a los conflictos centrales de la trama, el cual se basa en representar en oposición la situación actual de sinsentido del protagonista, en contraste con un estado posible y diferente si es que (según los anhelos del mismo protagonista) pudiese encontrar a su interés romántico, el objeto de su deseo. Al mismo tiempo, Mara Goldberg se configura como la meta de liberación, la llave maestra que permitirá al protagonista volver a sentirse humano, como lo plantea desde el principio, antes de que Mara le abandonase:

A medio metro de mi ombligo, una Mara dormida me insinuaba que todavía, después de cincuenta y siete años malvividos, podía existir la novedad o lo inesperado en mi vida. Que existía algo susceptible de quebrar la placa monocroma donde mi existencia se iba desvaneciendo. Algo capaz de romper el aburrimiento escéptico y reiterativo de esa ratonera angosta que yo denominaba hogar o casa. (11)

Ese primer sentimiento de maravilla, de novedad multicolor, el cual será rápidamente transfigurado en nostalgia, es el primero de un camino de diferentes enunciados, momentos o peripecias, (por lo general demarcados por conjunciones adversativas) que lo llevarán por un camino de reconocimiento del amor que guarda por Mara y que le hace ver de frente el sinsentido de su vida, deseando cambiar al deseársela a ella.

Uno de los momentos más claros en la confrontación del peligro de buscar a Mara y el deseo de nuestro protagonista se da en el momento de la conversación con su amigo Mario Pineda, quien trata de reconvenir a nuestro protagonista vehementemente:

Los chinos dominan nuestras venas e impulsos más íntimos. Y el pueblo es (quizás más que nunca) una majada de burros. Ovejas. Una vaca rumiante, fofa, tristemente satisfecha en su pasto de opiáceos y pócimas químicas. En los barrios obsoletos, en las poblaciones cavernarias del extrarradio, en cualquier maldito recoveco del país, incluidas las casas de algunos chinos encontrarás lo mismo: uno, dos, cuatro, ocho, sesenta y cuatro individuos pacificados vía intravenosa, pulmonar o digestiva. (...) Tal vez un

soñador deposite esperanzas en las nuevas generaciones, los cachorros, la sabia joven, los brotes...
¡basura! Eso es bosta. Pura bosta.

– Pero

–¡Pero nada! —Pineda dio un puñetazo sobre la mesa— Ambos sabemos que ya no nacen muchos niños chilenos. Es más, aunque nacieran más, aunque el gobierno rebajara los estándares del “test de idoneidad parental”, los pendejos serían configurados desde la placenta o desde el líquido amniótico de la incubadora. (75)

Sin embargo, Pedro Rodríguez no hace caso a las advertencias de su amigo, y prefiere seguir buscando a la Mara, ya que reconoce en ella una suerte de salvación, un objetivo por el cual resistir a la dictadura chino chilena:

Al ver a Mara sentí una intensa descarga sináptica. Sentí una punzada de amor. Un flechazo del viejo y podrido dios niño con alitas de oropéndola. Podía haber algo de desinterés en la escena del rescate; sin embargo, lo fundamental era otra cosa: ese amor me había hecho temblar las piernas. Ese amor me había eslabonado a una situación que no me concernía. Era peligroso involucrarse en cualquier actividad contraria al régimen. Era patético que ese compromiso, por mínimo que fuese, obedeciera a un impulso amoroso y a polillas de colores volando dentro de mis vísceras. Pero era una sensación que no había experimentado en décadas. Y era, por sobre todas las cosas, una demostración de que yo tenía varios litros de sangre en el cuerpo y todavía no era un puto autómeta mamífero y servil sometido completamente a la ingeniería social pekinesa. Gracias al encuentro fortuito con Mara en la retreta callejera, descubrí que en algún compartimento de mi caparazón sobrevivía un fruto de sangre. Un corazón furioso, invicto, vivo, capaz de experimentar sentimientos poderosos, emociones contradictorias y feroces arrebatos. (16)

Durante toda la novela, escrita de forma autodiegética por Rodríguez, se nos representa la indecisión sobre si buscar o no a la Mara, sopesando y entendiendo los riesgos que esto conlleva, pero constantemente prefiriendo buscarla:

Era estúpido arriesgarse a perder un permiso casi ilimitado de tránsito por el Distrito Popular de Chile y una renta universal cuyo monto permitía lujitos esporádicos y tráficos discretos. Sin embargo, ese riesgo implicaba unas facciones precisas y la sensación de una hermosura que huía, se difuminaba en la nada, en las yemas de mis dedos. Esa insensatez era un fresco religioso en vista de un fanático; la bella cara donde yo había sepultado mis veintitantos años, asociando a sus pupilas un aura, ejerciendo una idolatría psicopática a su perfil recto y apenas respingado. Qué baboso amor me visitaba las costillas al momento de invocar la inflexión de su boca. Cómo soñaba sus piernas desconocidas, su abdomen blando, las ondulaciones sombrías de su pelo. Era patetismo depurado. En aquel utópico entonces, el furor de la sorpresa me llevaba a repetir las sílabas de su nombre: Ma-ra en todas las calles de Santiago,

Mara cada dos minutos y diecisiete segundos, Ma-ra cuántas noches inundadas de cerveza y marihuana, caminando solo, de vuelta de alguna fiesta en las cunetas de Macul o Ñuñoa. (72-73)

Es el amor contradictorio, carnal y nostálgico que siente por Mara Goldberg lo único que lo mantiene en la escritura de su novela como acto de resistencia, inclusive su amigo Mario Pineda, quién le intentó reconvenir sobre reencontrarse con ella, al final le ayuda en su búsqueda y le da el dato de donde puede encontrarla, sin antes reconocer su admiración por el arrojo de Rodríguez:

–Gran Avenida, a unas cuadras de El Parrón. “Opiobar Dos Gardenias”. Ojalá tu marita te ignore. Ojalá te odie y te tire un escupitajo. Solo así nos veremos de nuevo.

–Eres cobarde, Mario. Demasiado.

–Y cuerdo, Pedro. Extremadamente cuerdo y resignado y lúcido. Y sí, cobarde, cobarde también. Con o sin los chinos, Chile sería lo mismo a estas alturas. Es la tecnología omnímoda, compadre mío. Son las máquinas y no las manos. En los rastrojos del mundillo occidental viven igual o peor.

(...)

–Sé que nunca dejaste de escribir. Espero que puedas seguir haciéndolo en el bosque atacameño. Dicen que todavía hay pumas por allá. (76)

Si bien, el amigo de Rodríguez presenta el típico personaje que colabora con el régimen, básicamente por resignado, aquí podemos evidenciar cómo termina ayudando a nuestro protagonista en su búsqueda, liberándolo de la ansiedad de pensar y soñar con los castigos que se le impondrían a Mara, la humillación sexual que le esperaba, para pasar a soñar con ella al pie de un ceibo con un zorzal entre sus manos, símbolo de la primavera y el renacimiento desde las coordenadas de Frye, que reconoce en la primavera el mito de la comedia, aquel movimiento de la trama que tiende a la unión, tradicionalmente representados en los casamientos, símbolos de la unión sexual y la reproducción, motivación constante de nuestro protagonista al buscar a Mara, legando este significado del sueño en el último capítulo inconcluso de la novela, la cual se completaría con el diario de vida:

Ya no soñaba con Mara disfrutando en cuatro patas en la palestra del castigo. Tampoco soñaba verdugos ni estruendos difamatorios ni espantosas pesadillas de doloroso placer sobre un cadalso. El sueño era uno y se repetía. Lo soñaba dos o tres veces por semana: una pampa reverdecida se dilatava a lo lejos. El viento acunaba el follaje de un ceibo solitario, el único árbol del paisaje. El cielo era jaspeado por nubes blancas. Mara tenía veinte años y estaba desnuda; yacía sentada y apoyaba la espalda en el tronco del ceibo. Sonreía con los ojos cerrados, los pequeños pechos bronceados, las piernas cruzadas tapándome la visión del sexo moreno. Sus manos ocultaban algo delicado. De pronto

abría los ojos y alargaba la sonrisa. Cuando yo llegaba a su lado, pronunciaba mi nombre. Y después
abría las manos para mostrarme un zorzal recién salido del cascarón.

Despertar a solas me insinuaba hecatombes y ganas de seguir soñando, siempre remoto a la vigilia,
intacto y digno, ajeno a la invencible paz china. Pero ella reap... (109)

La novela termina con los puntos suspensivos para dar paso al diario de vida, donde queda
más clara la entrega y la relación que alcanzan a tener Mara y Pedro antes de su captura por
el gobierno chino, el mes que alcanzaron a vivir juntos, y cómo Rodríguez se decide a
sacrificar su seguridad personal por estar con ella:

03.10.2043

*Pero fuera de drogas y alucinaciones el tiempo nunca rebobinará sus alas para nosotros. Y debemos
perecer de alguna manera en el futuro.*

Yo preferí hundirme con ella. (125)

III.iii. Interpretación global

En este apartado, hecho el análisis de la novela en términos estructurales y temáticos, me
abocaré a ofrecer una interpretación general de la obra, una suerte de síntesis desprendida del
anterior análisis, adscrito a los marcos interpretativos que entrega Northrop Frye y que reseñé
brevemente en el marco teórico.

La interpretación que quisiera ofrecer se enmarca dentro de lo que se ha venido a llamar
Mitocrítica, y que muy a grandes rasgos se explica a través de la lectura crítica de las obras
literarias en función de la búsqueda, apreciación y estudio de la reactualización de los mitos
en la literatura. Desde esta perspectiva, Northrop Frye nos ofrece un marco general desde
donde movilizar la interpretación, proceso que ha de hacerse desde las unidades menores
abordadas en el análisis, lo que correspondería a las imágenes figurativas o metafóricas que
se pudieron ver en el análisis, y que corresponden casi todas ellas a las “imágenes
demoníacas” que propone Frye: “Apocalyptic imagery is appropriate to the mythical mode,
and demonic imagery to the ironic mode in the late phase in which it returns to myth.” (151)
y que corresponden a la fase irónica, desde donde se puede trascender a la interpretación

propuesta desde la *Crítica Arquetípica* que él implementa y que usaremos en esta interpretación, es decir, las últimas tres fases de la ironía trágica en el *Mythoi* del invierno, como quedó estipulado en el marco teórico.

Antes quisiera indicar que, si bien planteo la adscripción de cada una de las partes analizadas a cada una de las fases irónico-trágicas que delimita Frye, así como el mismo teórico ha señalado, su modelo crítico no es una camisa de fuerza rígida para la interpretación, sino que es dinámica justamente por su doble movimiento, tanto mítico como dialéctico: “Nuestro principio de que existen dos movimientos fundamentales de la narración: un movimiento cíclico dentro del orden de la naturaleza y un movimiento dialéctico” (214), el enfrentamiento dialéctico que menciona Frye, se refiere a la *dianoia* anteriormente mencionada en el marco teórico, y que en términos literarios se puede encontrar en las ideas confrontadas en la trama, generando un movimiento dinámico que puede transicionar por una o varias fases de la ironía, o incluso por cada uno de los cuatro modos pregenéricos, por mucho que pivote sobre un eje de gravedad predominante, tal como lo señala Frye en su libro *Poderosas Palabras*: “Los cuatro modos están presentes en uno u otro sentido, en toda estructura verbal, sea cual fuere su centro de gravedad.” (81). Teniendo siempre en cuenta que: “La literatura deriva del mito, el principio que da a la literatura su poder de comunicación a lo largo de los siglos y a través de todos los cambios ideológicos. Tales principios estructurales están ciertamente condicionados por factores sociales e históricos y, sin trascenderlos, conservan una continuidad de forma que apunta hacia una identidad del organismo literario, distinta de todas sus adaptaciones al entorno social.” (16)

Es desde esta perspectiva que me gustaría plantear la interpretación mítica, a partir del análisis expuesto, de que *La Paz China. (o una abeja bajo la lluvia)* de Nicolás Medina, se construye a partir del mito crístico de la salvación a través del sacrificio, el mito más difundido en nuestra sociedad occidental, emanado justamente del impulso utópico que poseen las construcciones distópicas, solamente que en general se presentan de manera desplazada, elidida, o, como en este caso, parodiada e ironizada, configurando al protagonista de la trama como un personaje que participa y narra desde el centro de una tragedia sin héroe, siendo la construcción de su fracaso la representación de un fracaso nacional, tal como lo menciona Jameson en su ensayo “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional.”: “Todos los textos del tercer mundo, quiero proponer, son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré alegorías

nacionales” (170), en donde explica que las peripecias individuales, relacionadas a la libido y por ende al deseo, deseo de liberación, deseo de su amor investido en Mara Goldberg, develan necesariamente las tensiones culturales de la sociedad que produce estos textos ficcionales al no separar la dimensión pública de la privada, relacionando a Freud y Marx en la interpretación: “Estos textos, incluso los que parecen privados e investidos de una dinámica propiamente libidinal, proyectan necesariamente una dimensión política bajo la forma de la alegoría nacional: la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y las sociedades públicas del tercer mundo.” (171) Llevando la confrontación de sociedad cerrada y controladora, una tecnocracia que boga por un falso bien común, contra el individuo impotente y obsoleto, que en su búsqueda romántica afronta todas las consecuencias punitivas de la sociedad, de manera sacrificial y con finales irónicos al no redimir finalmente su situación.

Si bien el breve excursus interpretativo desde Jameson pareciera desviarse del eje teórico propuesto por Frye, cabe recordar que Jameson intentó, en su libro *The Political Unconscious* (1981), poner en diálogo a Marx tanto con Freud como con Frye, de manera que concilia el eje del deseo en cuanto a la configuración de las tramas, lo que permitiría tanto el acercamiento desde lo mítico social como de lo psíquico individual:

La grandeza de Frye, y la diferencia radical entre su obra y el montón de las verdades cultivadas de crítica del mito, consiste en su deseo de plantear la cuestión de la comunidad y sacar las consecuencias interpretativas básicas, esencialmente sociales, de la naturaleza de la religión como representación colectiva. (57) “a pesar del uso del concepto freudiano de desplazamiento, con sus implicaciones negativas (represión, distorsión, negación y cosas así), la fuerza impulsora del sistema de Frye es la idea de *identidad* histórica: su identificación de los patrones míticos en textos modernos apunta a reforzar nuestro sentido de la afinidad entre el presente cultural del capitalismo y el pasado mítico distante de las sociedad tribales, y a despertar un sentido de la continuidad entre nuestra vida psíquica y la de los pueblos primitivos. En este sentido, la de Frye es una hermenéutica <<positiva>>, que tiende a filtrar nuestra diferencia histórica y la discontinuidad radical de los modos de producción y de sus expresiones culturales. (105)

Con esto en mente, y recordando las breves definiciones sobre las tres últimas fases de la ironía en el *Mythoi* del invierno que entregué en el marco teórico, en lo sucesivo trataré de justificar la interpretación de adscribir cada parte de la novela a cada una de las fases irónico-trágicas de Frye, todo en función del eje crístico del sacrificio y las imágenes

demoníacas o analógicas que aparecen a lo largo de la novela y que han sido señalados a través del análisis de la misma.

En primer lugar, la cuarta fase, caracterizada por ser la primera parte de la tragedia en la ironía y donde la sátira ya no aparece, es decir, el humor no está presente, sino que se pone el énfasis en el *pathos* sufriente y miserable de los personajes, en donde el sujeto, el protagonista, mira a su tragedia desde abajo, aplastado totalmente por ella, sin posibilidad de defenderse ni de comprenderla, exacerbando la conmiseración y la capacidad de conmovir al lector, la compasión que llega a sentir por la situación del protagonista, el clásico ciceroniano *movere* del *docere et delectare*. Según todo el análisis hecho en el primer y segundo eje temático se puede decir que la parte del libro que está dedicada a la novela autodiegética del autor ficticio Pedro Rodríguez (que resulta ser la más extensa de la obra) corresponde a esta cuarta fase, donde el proceso patético de sufrimiento, abandono y búsqueda infructuosa del protagonista nos lleva a la conmoción del *pathos*, y a sentir compasión por el protagonista. Ahora bien, ya que señalé anteriormente el aspecto dinámico que presenta el esquema teórico de Frye, podemos ver que en esta parte del libro, la novela del autor ficticio, al ser la más extensa, en algunas ocasiones transita por la tercer fase del modo irónico-satírico, que justamente corresponde a la última fase de la comedia satírica del *Mythoi* del invierno, parodiando figuras políticas de nuestro contexto de recepción, tales como Giorgio Jackson, José Antonio Kast o Gabriel Boric, pero siempre para volver de manera veloz a la nostalgia y alienación trágico-irónica de nuestro protagonista, otorgando solo dos de los doce capítulos a la satirización referencial, mientras el resto de la novela autodiegética está abocada a la exaltación del *pathos*. En esta sección hay mucho que analizar, pero en honor a la extensión lo dejaré aquí.

En segundo lugar, la quinta fase de la ironía trágica en Frye, corresponde a la aceptación estoica, renegada y metafísica de sus condiciones adversas, tal como se mencionó en el marco teórico. No olvidemos cómo define Frye, desde Aristóteles, al personaje irónico: “Encontramos la concepción de la ironía en la *Ética*, de Aristóteles, donde el *eirón*, opuesto al *alazon*, es el hombre que se menoscaba a sí mismo.” (62) Lo importante de esta fase es la comprensión superior que tiene de las fuerzas naturales o sociales sobre él como personaje, y es justamente la que se corresponde con el diario de vida de Pedro Rodríguez, el cual se dedica a mostrar el cambio que opera Mara Goldberg en él, y que no se muestra representado durante la novela, ya que aquella se enfoca en el sufrimiento del protagonista, mientras que la

parte del diario se enfoca en su transformación, detonada sobre todo por la epifanía que vive en esta sección del libro y que le lleva a tomar la opción de sacrificarse por su amor Mara Goldberg y trascender el miedo al castigo y a la muerte.

En tercer y último lugar, la sexta fase que corresponde al cierre definitivo de las posibilidades humanas de libertad o salvación, se encuentra como cierre irónico de las últimas acciones de sacrificio y remisión del protagonista, entregándolo a un final humillante e infructuoso, reflejado en una sentencia vejatoria y dictatorial, incluyendo el relegamiento de la sociedad a la ficticia Selva de Atacama (el referente es el desierto de Atacama), dejando reminiscencias de *Un mundo feliz* y su Malpaís de donde provenía el salvaje John. Si bien, las acciones de Pedro Rodríguez son representadas hasta el diario de vida, ya que lo que sigue se nos narra desde una posición muy diferente al resto de la novela, tomando una voz narrativa externa e impersonal, extradiegética, de grado cero según Genette, configurando un discurso jurídico que termina subsumiendo a todos los anteriores discursos, reemplazando a la voz autodiegética de Rodríguez durante la novela y el diario de vida. Este cierre irónico de la novela nos recuerda lo que se nos había advertido desde el principio: no hay posibilidad de escape de la tecnología omnimoda y el control que ésta, en nombre de la sociedad y el bien común, posee sobre el individuo, transformando el sacrificio del protagonista en un acto vacío, en una suerte de anécdota, que, como mucho, llegará a ser un producto de comercialización en las regiones liberalizadas del mundo representado, pasando irónicamente del soporte literario de la novela escrita por Rodríguez a una serie de televisión, mediada por el olvido de la lectura y la escritura de los consumidores como bien lo relata el editor en el prólogo, quien nos comenta a modo de prolepsis algunos efectos kerigmáticos de la historia de Rodríguez, dejando la ironía a la ambigüedad del lector, aunque se recalca la ignorancia del paradero del protagonista, y se presume claramente su muerte. En esta sexta fase de la ironía trágica se cierra el movimiento mítico de la novela, abriéndose ambiguamente a una posible continuación del *Mythoi* del invierno hacia el *Mythoi* de la primavera, el cual es aludido como anhelo muchas veces durante la novela tal como se ha mostrado en el análisis, deseo que se cierra en esta ironía trágica, y cuya continuación ya depende de las interpretaciones que puedan hacer los lectores tanto del prólogo como de los paratextos que acompañan las cuidadas portadas y contraportadas de la novela. Por mi parte, la interpretación queda hasta aquí.

IV. Conclusión

Luego de haber analizado e interpretado el objeto de estudio a la luz de la *Crítica Arquetípica* de Frye y las consideraciones genéricas de Vaisman, Todorov, Novell, Moreno y Saldías, tanto en la versión histórica como teórica del género de ciencia ficción, obtenemos una conclusión que se ajusta satisfactoriamente a la hipótesis planteada al inicio de este informe de grado.

Por un lado, la hipótesis propuesta para este ensayo iba en la línea de la valoración, análisis e interpretación del objeto de estudio a la luz de los procedimientos hegemónicos desde la ciencia ficción anglosajona, es decir, el trasvase de técnicas y artificios literarios hacia un producto nacional; por otro lado, si bien los objetivos de este informe iban en el camino de la adscripción canónica dentro de lo que es la ciencia ficción, al poco andar en el análisis, y sobre todo al investigar sobre la situación de la ciencia ficción actual, he encontrado distintos desarrollos y procesos que, en función de la hibridación genérica, pretenden ampliar (o diluir, depende de la perspectiva) el género de ciencia ficción, alejándose de las restricciones de carácter realista en la verosimilitud, para adentrarse cada vez más en mundos fantásticos y maravillosos, que de cierta forma apoyan o apuntalan las críticas referenciales que, en general, la ciencia ficción como mitología experimental de nuestra época (Capanna) dispara desde distintas posiciones y hacia diferentes objetivos, marcando una amplia variación en los temas tratados, sobre todo desde la irrupción del *New Wave* y el *Cyberpunk*, tal como lo vimos en la parte histórica del marco teórico.

Desde estas consideraciones, y a partir del análisis e interpretación de *La Paz China*, podemos evidenciar cómo esta obra construye su mundo ficcional, sus cronotopos y la trama en función de las distopías clásicas ya comentadas, (Huxley, Orwell, Bradbury) pero con el agregado estético de las obras de Philip K. Dick en lo que respecta a la asunción del ambiente distópico, sin la necesidad psicológica o existencial de cambiarlo, desplazando al héroe agenciado de las distopías clásicas por un héroe con menos agenciamiento y mayor pasividad en las distopías críticas del *New Wave* y el *Cyberpunk*, así mismo, vemos como el autor de la obra rescata procedimientos típicos de esta época del anterior siglo, como son el manuscrito encontrado y todas las aportaciones a pie de página hechas por editor, así como las anexiones

del diario de vida y la sentencia, artificio visto en Orwell con el epílogo sobre la Neolengua, y en Margaret Atwood, con el epílogo irónico donde un grupo de antropólogos analiza y le quita todo el componente subversivo a la narración autodiegética de aquella obra. *La Paz China* aborda todos estos procedimientos aclimatándolos a la realidad nacional y condensando su extensión, como alguna vez hiciera Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* al utilizar moldes italianos que rellena con un contenido originalmente hispano y propio, de tal forma de generar obras nuevas y no traducciones o transliteraciones de otras obras notables.

Es inevitable que las obras se relacionen unas a otras, se referencien y se inspiren entre sí, se respondan, critiquen o alaben dependiendo de las influencias que se ejercen, tal como lo dijo Bloom hace ya algunas décadas en *El Canon Occidental*: “Las angustias más profundas de la literatura son literarias; de hecho, en mi opinión, definen lo literario y casi se identifican con ello. Un poema, novela, u obra de teatro se contagia de todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común.” (28), hay quién podría aducir que la supuesta falta de originalidad ha mermado el arte, ha corrompido su cualidad sublime u otro tipo de trascendentalismo. Sin embargo, hay quien pudiera aducir todo lo contrario, y sin querer dar más argumentos, solo recordar que, sin Homero y su obra, nunca Virgilio habría escrito *La Eneida*. Lo único que nos queda para comprobar la calidad del libro y sus críticos epigonales es la vieja máxima de la obra canónica: “Una antigua prueba para saber si una obra es canónica y sigue vigente; a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de tal.” (Bloom 40)

BIBLIOGRAFÍA.

Amezcuá, David. *La teoría literaria de Northrop Frye*. Tesis doctoral para optar al grado de doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Madrid. 2011.

Areco, Macarena. “Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena” *Revista Hispanoamericana*. Año 38, No. 112, pp. 37-48. 2009.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

Baquero Escudero, A. L. “Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado”. *Estudios Románicos*, 17 (2), 249–260. 2007.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Traducción de Damián Alou. Editorial Anagrama Barcelona. 1995

Capanna, Pablo. *La Tecnarquía*. Barcelona: Barral Editores. 1973

Espinoza, Leonardo. “Fractalismo: Una propuesta histórico-literaria en torno a la ciencia ficción”. *Crítica.cl*, 20 de Abril de 2021.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Traducido por Edison Simons. Monte Ávila Editores. 1991.

Frye, Northrop. *La escritura Profana*. Traducido por Edison Simons. Monte Avila Editores. 2a ed, 1992.

Frye, Northrop. *Poderosas Palabras*. Traducido por Claudio López Lamadrid. Editoria Muchnik Editores S.A. 1996.

García-Gual, C. “Trucos de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado”, en *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Península, pp. 29-56. 2002.

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid. Cátedra. 1998.

Gómez, Jorge Luis: *Modernidad y Nostalgia*. Editorial Universidad de Santiago. 2002.

Jameson, Frederic. “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional.” Traducción de Ignacio Álvarez. Fondecyt de iniciación 11090273. Publicada con la autorización de Duke University Press. Copyright © 1986. 2011.

Jameson, Frederic. *Documentos de Culturas Documentos de Barbarie*. Traducción de Tomás Segovia. Editorial Visor Distribuciones S. A., 1989.

- Kristeva, Julia. *Sol Negro. Depresión y melancolía*. Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta. Monte Ávila Editores. 1997.
- Medina, Nicolás. *La Paz China (o una abeja bajo la lluvia)*. La pollera ediciones. 2023
- Moreno, F.A. : *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions. 2010.
- Moylan, Tom. : *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder: Westview Press. 2000.
- Novell, Noemí: *Literatura y cine de ciencia ficción: perspectivas teóricas* [Tesis doctoral], Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2008.
- Rebolledo, Matías. “Género literario y referencia ficcional.” *Acta literaria*, (50), 71-86. 2015.
- Saldías, G. *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis doctoral para optar al grado de doctor en teoría de la literatura y literatura comparada. Departamento de filología española, Universitat Autònoma de Barcelona. 2015.
- Saldías, Gabriel y Navarrete, Carolina. “Tales from the political void: The dystopian turn in Chilean science fiction”. Disponible en el sitio Sci Phi Journal: <https://www.sciphijournal.org/index.php/2019/06/19/tales-from-the-political-void-the-dystopian-turn-in-chilean-science-fiction/> a fecha de 2023.
- Suvin, Darko. “Of Starship Troopers and Refuseniks: War and Militarism in U.S. Science Fiction. Part. 1” en Hassler, Donald M.; Wilcox, Clyde (eds.). *New Boundaries in Political Science Fiction*. Columbia, South Carolina, US: University of South Carolina Press. 2021.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción Silvia Delpy. México. Premia editora de libros. 1981.
- Vaisman, Luis. “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico”. *Revista Chilena de Literatura* N° 25. 5–27 1985.
- Vega, Omar. “En la luna: Un bosquejo de la ciencia-ficción chilena”. Disponible en Memoria Chilena: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-776371.html> a fecha de 2023.
- Wellek, R. y Warren, A. *Teoría literaria*. Traducción de José María Gimeno. Editorial Gredos. 1966.