



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

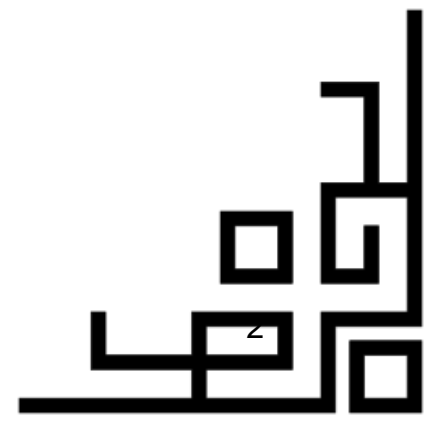
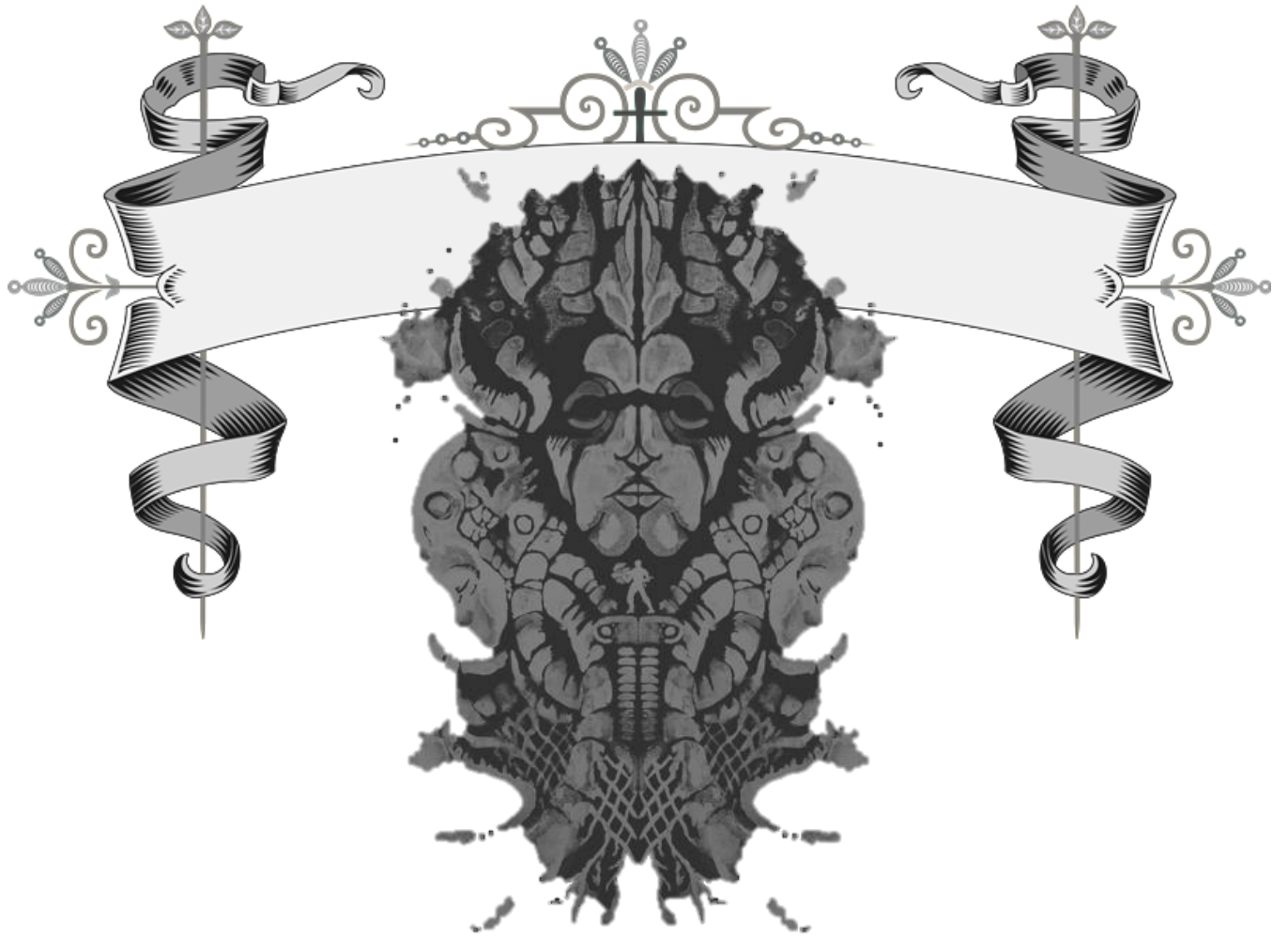
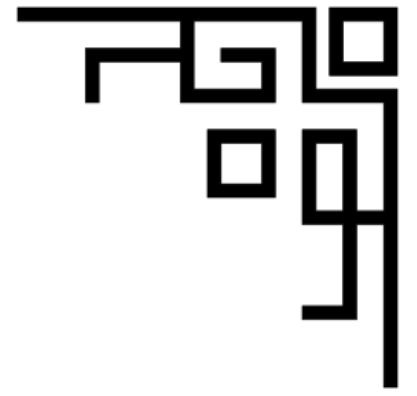
***“PROSPECTIVIDAD” Y ESCEPTICISMO: LA CIENCIA
FICCIÓN DE HUGO CORREA.***

AUTOR: CASTRO AHUMADA, JONATHAN ALEXIS

Profesor Guía: Araya Grandón, Juan Gabriel

**MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE
EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN**

CHILLÁN, 2016



“Vecinos pero lejanos como las estrellas en el firmamento”

(Hugo Correa)

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi maestro, el Sr. Juan Gabriel Araya Grandón por la orientadora sabiduría entregada, por su paciencia y dedicación durante el proceso de elaboración de esta tesis, también por la oportunidad de trabajar el género literario de la ciencia ficción en Chile a través de las propuestas artísticas de Hugo Correa. Agradezco también a mis padres María Jacqueline Ahumada y Paulino Castro, a mi hermana Karen Castro y a mis abuelos René Castro y Sonia Garrido por comprender incondicionalmente mis locuras, también por el financiamiento de esta “tesis”. Aún más, agradezco al espíritu gregario de mi familia, a la gallardía y al ingenio, dos mundos que confluyeron en la forja de mi persona.

Jonathan Alexis Castro Ahumada

Chillán, 2016

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN | |
| - FORMULACIÓN DEL PROBLEMA..... | 6 |
| - OBJETIVOS (GENERALES Y ESPECÍFICOS)..... | 6 |
| - METODOLOGÍA..... | 7 |
| 2. INTRODUCCIÓN | |
| - EL REGRESO DEL ARCÁNGEL..... | 8 |
| 3. CAPÍTULO I (MARCO TEÓRICO) | |
| - EL GÉNERO LITERARIO DE CIENCIA FICCIÓN: UN CONFLICTO DE LÍMITES..... | 12 |
| - HISTORIA DEL GÉNERO LITERARIO DE CIENCIA FICCIÓN: EN Y FUERA DE CHILE..... | 30 |
| - HUGO CORREA Y SU CONTEXTO: UN ESCRITOR DE FRONTERA..... | 47 |
| 4. CAPÍTULO II | |
| - SISTEMATIZACIÓN DE LAS OBRAS DE CIENCIA FICCIÓN CORREANAS..... | 54 |
| 5. CAPÍTULO III | |
| - LOS TÍTERES: DEL MAGAZÍN AL FIX-UP..... | 62 |
| - LA FÁBULA: COMO NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN PROSPECTIVA..... | 65 |
| - LA FÁBULA: COMO NOVELA DEL ESCEPTICISMO..... | 87 |
| - LA DISPOSICIÓN DEL DISCURSO..... | 94 |
| 6. CONCLUSIONES..... | 102 |
| 7. ANEXOS..... | 104 |
| 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 118 |

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

A) FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La literatura de ciencia ficción es un género literario marginado dentro de las letras chilenas, considerado antaño subliteratura, los escritores que incursionaron por el género fueron olvidados e invisibilizados por el canon. Existe un gran número de obras prospectivas y especulativas en nuestro país, destacan entre ellas las propuestas de Hugo Correa, el estandarte de la ciencia ficción en Chile. Sus obras constituyen profundas reflexiones prospectivas sobre la humanidad y sus vinculaciones con la identidad y la tecnología: Literatura.

Esta propuesta surge ante la necesidad de realizar estudios literarios sistematizadores sobre ciencia ficción en Chile, particularmente de Hugo Correa y desde una perspectiva hispana; la inexistencia de interpretaciones de carácter cultural sobre la ciencia ficción *correana* amerita el rescate de su obra.

B) OBJETIVO GENERAL

1. Analizar la producción literaria de ciencia ficción de Hugo Correa desde la perspectiva de las nuevas teorías sobre literatura de ciencia ficción.

C) OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Sistematizar la obra de ciencia ficción de Hugo Correa desde la perspectiva prospectiva.

2. Reconocer las vinculaciones estético-generacionales de la obra correana.

3. Analizar la fábula y la disposición del discurso en la novela prospectiva *Los títeres*.

D) METODOLOGÍA

El estudio a realizar considerara como principal método de recolección y análisis de información la revisión bibliográfica. Se establecerá una bibliografía básica desde la cual se analizará un corpus seleccionado de obras de ciencia ficción pertenecientes al autor de estudio.

La metodología a implementar considera la lectura de las obras, la posterior selección criteriosa en base al marco teórico, la sistematización de las obras seleccionadas para luego dar paso a la reflexión crítica; finalmente, se emitirá un informe final.

INTRODUCCIÓN

El regreso del Arcángel¹

En las letras chilenas la figura de Hugo Correa está rodeada por un difuso halo de culto y misterio, proyectada hasta nosotros -las nuevas generaciones- como un oscuro y delicioso rumor de freaks en el *underground* de la web, su imagen alterna entre la de un intrépido explorador en un género literario vilipendiado, la ciencia ficción, y la de un “completo loco”, que en la marginalidad de su cordura gritó la consigna apocalíptica del anacrónico realismo vernacular.

Escritor, periodista y dramaturgo Hugo Correa es por excelencia el estandarte de la literatura de ciencia ficción en Chile. Nace el año 1926 en Curepto, localidad rural enclavada en la cordillera de la costa, cercana a Licantén, Talca y Hualañé. Imbuido desde su infancia en la cosmovisión rural, leyendas, supersticiones y “avistamientos” forman parte interesante de las propuestas narrativas que desarrolló como novelista prospectivo. Su carrera como escritor jamás tuvo el reconocimiento en nuestro país, muere el año 2008 en Santiago, dejando una extensa producción narrativa, la mayoría enmarcadas en el género literario de la ciencia ficción. Es posible que su condición de escritor proyectivo y los temas de su obra le valieran la marginalidad del canon.

Formó parte de la Generación Literaria de 1950, acentuando su carácter de incomprendido. Correa es un sobreviviente literario: escribió ciencia ficción, en español y desde Latinoamérica, narrativa innovadora y extraña para un país demasiado arcaico; categorizado junto a un grupo de escritores escépticos de la tradición literaria del país fue diezmado por la crítica literaria nacional precisamente por pertenecer a esos “enterradores literarios”. Para colmo de males

¹ En honor al cuento homónimo publicado en la colección *Cuando Pilato se opuso* (1971)

desarrolla proyectos narrativos que no siguen la línea realista, a la que estaba acostumbrada el lector chileno.

Pero no para los lectores del siglo XXI, posiblemente más peritos en los temas de la ciencia ficción. La reticencia ha sido eliminada por el acelerado ritmo de cambio, mayor facilidad de acceso a las obras del género y la extensión de sus temas, motivos y personajes hacia los productos mediáticos y culturales (cine y televisión principalmente). Coincidentemente, este estudio surge durante la reedición de las obras de Hugo Correa por la editorial Alfaguara, el Arcángel regresa a la tierra después de medio siglo de ignoto vuelo con misteriosos tesoros del pasado.

El presente trabajo constituye un estudio inicial acerca del género literario de la ciencia ficción y lo prospectivo en la literatura chilena y la narrativa de Hugo Correa. Olvidados por la academia, este estudio intenta sacar a la luz un género poco estudiado en nuestro idioma y a un autor que logró dar forma concisa, en nuestro país, a las preocupaciones estéticas sobre la especulación del futuro, la tecno-ciencia y sus relaciones con la humanidad.

Proponemos que la obra *Los títeres* (1969) constituye una novela prospectiva *fix-up*, cuya fábula y trama están determinadas por los contactos de Correa con referentes canónicos del género de la ciencia ficción y por su condición de escéptico, como integrante de la “Generación Literaria de 1950”.

Centramos la reflexión de este discurso crítico es el análisis prospectivo de la “novela *fix-up*” *Los títeres*. Dado el desconocimiento acerca del género de la ciencia ficción y lo prospectivo -particularmente su presencia en Latinoamérica y Chile- junto con la falta de estudios sobre la obra narrativa de Correa se ha considerado meritorio contextualizar y puntualizar algunos hechos y perspectivas acerca del fenómeno literario en el que surge el autor.

Por ello, en la organización de este trabajo se ha considerado un marco teórico que permita explicar la literatura de ciencia ficción y el subgénero prospectivo en función de la obra del autor citado, señalando: su definición como género literario y las problemáticas del debate sobre los límites y categorizaciones del mismo; una síntesis del proceso histórico del género tanto a nivel de paradigmas como en la conformación de su canon, desde la perspectiva de un fenómeno literario universal y como constructo narrativo que penetra en Latinoamérica y las letras nacionales. El acápite final del marco teórico está orientado a explicar el empoderamiento generacional de Hugo Correa en la literatura chilena, justificando su pertenencia a la Generación Literaria de 1950.

Dilucidado el fenómeno de la ciencia ficción y los factores que influyen en la narrativa correana, el cuerpo de este trabajo se centrará en el análisis de la novela *Los títeres* desde dos perspectivas: la nueva propuesta teórica sobre el género literario de la ciencia ficción (o bien de lo prospectivo) del español Fernando Ángel Moreno² junto a la caracterización de la “novela del escepticismo” propuesta por el chileno José Promis³. Ambos planteamientos permitirán justificar la “prospectividad” de la novela de estudio.

Esta sección se ha dividido en dos capítulos: el primero está dedicado a la sistematización de la producción novelar de ciencia ficción y lo prospectivo de Hugo Correa, bajo el criterio de que la totalidad de las obras del género de estudio anticipan motivos y temas de *Los títeres*, del mismo modo en que esta determina la producción artística posterior; en el segundo capítulo se analizará la fábula y la disposición del discurso narrativo, su estructura interna y externa, desde el concepto de la “prospectividad” y la novela del escepticismo.

Finalmente señalaremos que la hipótesis de trabajo se fundamenta en tres constructos teóricos de la narrativa: literatura de ciencia ficción prospectiva, novela del escepticismo y novela *fix-up*.

² Profesor de Teoría del Lenguaje Literario, Universidad Complutense de Madrid, España. Doctor en Teoría y Retórica de la Ficción, Universidad Complutense de Madrid.

³ Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de Arizona, Estados Unidos.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

El género literario de ciencia ficción: un conflicto de límites

Siguiendo un esquema lógico de lo general a lo particular, el primer nivel de análisis al que nos sustrae la narrativa correana es al de “género literario de ciencia ficción”. En efecto, la primera noción que tenemos sobre Hugo Correa es que es un escritor “de género”, conviene entonces, aclarar la noción de esta “etiqueta literaria”.

Concordamos con el historiador de la literatura Enrique Anderson Imbert en que los géneros son una institución en la que escritor y crítico pueden entrar y salir libremente:

Son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aún al escritor. Al crítico porque éste, interesado en describir la estructura de un género, se fabrica una terminología que luego le sirve para analizar una obra individual. Al escritor porque éste, acepte o no la invitación que recibe de un género, se hace consiente del gusto social a ciertas formas” (2007, p. 14)

El autor es libre de seguir un género, si lo hace puede someterse a las reglas de construcción narrativa que legitima el canon, repitiendo rasgos semejantes o bien innovando con rasgos desemejantes.

Es cierto que como etiqueta es un concepto dinámico, continuamente asistimos a rupturas e hibridaciones, es más, “una obra importante no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas formas” (Anderson Imbert,

2007, p. 16) con esto aseveramos que bajo ningún término emplearemos el concepto de género con una finalidad preceptista, sino como medio para describir el fenómeno histórico-literario de la ciencia ficción.

No solo es una forma socialmente establecida o bien un conjunto de temas, motivos y personajes recurrentes en una tradición literaria, es además una manera particular de construir los mundos narrativos; el escritor (consciente o no) busca un pacto de ficción verosímil de acuerdo a una lógica ontológica específica para plantear inquietudes, escoge entre varios modos de construir un mundo narrativo (canónicamente fantástico, maravilloso y realista en términos de Todorov) prefiriendo la que mejor represente su visión particular de la humanidad, evidentemente no todos los géneros proyectan o mimetizan de la misma forma. Aún más, distintos géneros se fusionan para crear una renovada verosimilitud, es el caso de la ciencia ficción.

El siguiente nivel de análisis nos lleva al concepto de “ciencia ficción”. Plantear una definición unívoca del término para el ámbito literario supone cuatro dificultades a tener en cuenta en esta investigación: los prejuicios sobre el género derivados de su origen en el fenómeno “*pulp*”, la extensión e influencia del término en medios culturales ajenos a la literatura, la falta de un cuerpo teórico que otorgue coherencia al género futurista y la confusa categorización en español del género y sus sub-géneros. A continuación, explicamos brevemente la problemática a fin de guiar al lector hacia una conceptualización pulcra del género.

Inicialmente, estableceremos que la primera dificultad proviene de las generalizaciones sobre el origen de la literatura de ciencia ficción. Como veremos en el acápite correspondiente a su desarrollo histórico, el género nace en la impronta de los magazines o revistas *pulp*⁴ en la década de 1920, en Europa y Estados Unidos. A lo largo de su conformación, particularmente desde el año

⁴ Evidentemente, existen antecedentes literarios de renombre anteriores a la paraliteratura que contenían los magazines (Wells, Verne, Shelley), no obstante, es en estas revistas de bajo costo en donde un grupo de escritores y editores comienzan a escribir bajo el nombre de “ciencia ficción”- término propuesto por el editor estadounidense Hugo HERNESBACK- y a través de las cuales se masifica el fenómeno.

1950, los escritores de ciencia ficción experimentan los prejuicios provenientes del cánón (o el *mainstream*), derivado de la condición paraliteraria en que surge. Por ello, la conformación del género es también la lucha por ser considerada “Literatura”.

Los prejuicios iniciales, adquieren nuevos rumbos tras la comercialización del género en distintos medios. Una rápida mirada al material cultural producido desde mediados del siglo XX hasta hoy, revela que el imaginario de la ciencia ficción ha permeado en las esferas del cine y la televisión, hecho que acercó el género al público, por supuesto, con el riesgo implícito de banalizar propuestas literarias de gran profundidad, las que en la mayoría de los casos no logran traspasar a la pantalla los profundos conflictos filosóficos y existenciales de sus versiones literarias, entre los ejemplos que han sufrido malas adaptaciones encontramos *Yo, robot* (1950) de Isaac Asimov, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *El juego de ender* (1985), de Orson Scott Card entre otras; sin generalizar también debemos aceptar que existen adaptaciones e intertextualidades con la ciencia ficción perfectamente logradas, basta recordar el film *Solaris* (1972) hecho por Tarkovski, en base a la novela homónima de Stanislaw Lem (1961)⁵ o la increíble *Blade runner* (1982) dirigida por Ridley Scott inspirada en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick. Las relaciones son evidentes, a fin de evitar conexiones incorrectas, se debe dejar en claro que la ciencia ficción germina en la literatura y se extiende a través de las décadas hacia las otras actividades artísticas y culturales. Comercialización y menosprecio desvirtúan el género:

Existe un grave problema general en el momento de acercarse a una novela de ciencia ficción. Al tratarse de un género desvirtuado tanto por el cine comercial como por los prejuicios nacidos del desconocimiento, ha venido generándose una serie de condiciones adversas cuya principal bandera crítica se resume en la denuncia de una supuesta inexistencia –dentro de estas obras- de infinidad de

⁵ Para profundizar en la relaciones entre Tarkovski y la ciencia ficción remitimos al libro *Tarkovski al traspasar. El modelo de su arte cinematográfico* (2014) del profesor Ricardo Figueroa.

elementos narrativos y estilísticos presentes en la denominada <<literatura canónica>>, tales como la profundidad de los personajes, las complejas estructuras secuenciales o la responsabilidad artística ante los fenómenos políticos, económicos y sociales del momento.” (Moreno, 2010, p. 108)

Es evidente, que la literatura de ciencia ficción es planteada por la referencia académica como género marginado del canon, con prejuicios y desconocimiento de editores y lectores tal cual apunta Fernando Ángel Moreno (2010, pp. 3-22). En este sentido concordamos con la postura de Miquel Barceló al afirmar que la ciencia ficción vivió en un gueto cultural producto del cine comercial y el *pulp*; no obstante, para el lector contemporáneo, es posible que el conflicto quede en retirada:

Esa normalización de los temas más propios de la ciencia ficción tradicional está alejando al género de ese viejo gueto cultural. El elevado ritmo de cambio de nuestras sociedades por efecto de la ciencia y la tecnología ha acercado al gran público muchos de los temas más propios de la ciencia ficción tradicional: viajes por el espacio, clonación, *thrillers* tecnológicos en un futuro sumamente cercano, etc. O sea que tal vez convenga revisar ya ese concepto del viejo gueto cultural en el que se encontraba la ciencia ficción y aprovechar la oportunidad que brinda el siglo XXI. (Barceló, 2015, p. 25)

Es un complejo debate, aceptemos que los prejuicios y el desconocimiento mencionados son patentes durante el siglo XX, el ejemplo es la falta de acercamientos críticos desde el mundo hispano⁶. De ahí otra dificultad a tener en cuenta, la conceptualización del género en la teoría en español sobre ciencia ficción, a raíz de malas traducciones de las categorizaciones asignadas en el

⁶ Un ejemplo de los pocos acercamientos críticos (acertados) al género, hechos en español, es *La novela de ciencia ficción* (Editorial Siglo XXI, Madrid, 1972) de J. Ignacio Ferreras.

ámbito anglosajón, las que terminaron imponiéndose en las pocas referencias en español que existen al respecto.

En los círculos académicos anglosajones (Sivin, 1984) se suele hacer la división entre dos géneros cuyas propuestas giran en torno a mundos futuros y la tecno-ciencia: para englobar a aquellas novelas cuyos desarrollos argumentativos son simples, con personajes de escasa profundidad psicológica y conflictos maniqueos, es decir una novela de aventura situada en el espacio, se les denomina “sci-fi”, consideradas de poco rigor literario. El otro tipo de novela se enfoca en planteamientos prospectivos acerca de las relaciones entre el hombre, los conflictos sociales y la tecnociencia, su denominación es *S-F (Science Fiction)*. En español se aunaron las dos corrientes en una misma palabra denominada “ciencia ficción”.

La definición de ciencia ficción es dinámica, en el tiempo que lleva gestándose ninguna acaba de incluir todas sus manifestaciones. Ofrecemos algunas recogidas por Barceló (2015, pp. 42-45): Isaac Asimov, escritor canónico del género señala que “la ciencia ficción es esa rama de la literatura que trata de la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología”. Robert Anson Heinlein, también escritor del género, dijo que: “una breve definición de casi toda la ciencia ficción sería: una especulación realista en torno a unos posibles acontecimientos futuros, sólidamente basada en un conocimiento adecuado del mundo real, pasado y presente, y en un concienzudo conocimiento del método científico. Para que la definición cubra toda la ciencia ficción (en lugar de casi toda) basta tan solo eliminar la palabra “futuros””.

Para Brian Aldiss, escritor del género perteneciente a la *New wave* (década del 60), “la ciencia ficción es la búsqueda de una definición del hombre y su ubicación dentro de un universo que resulte coherente con nuestro nivel de conocimiento (ciencia), que es avanzado pero a la vez confuso”. Kinsley Amis, uno de los primeros críticos del género, señala que la ciencia ficción es “la prosa narrativa que trata una situación que no puede ocurrir en el mundo que conocemos, pero que se establece como una hipótesis basada en alguna

innovación en ciencia y tecnología, o en la pseudo-ciencia o la pseudo-tecnología, ya sea de origen terrestre o extraterrestre”. Finalmente Sam Moskowitz, crítico del género, la define como “una rama de la fantasía identificada por el hecho de que facilita la “suspensión voluntaria de la incredulidad” por parte de los lectores, al utilizar una atmósfera de verosimilitud científica gracias a la especulación imaginativa en los campos de las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía”.

Ciencia ficción es “toda aquella forma literaria cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados posibles desde algún ámbito del conocimiento científico” (Gunn, 2005, p. 10: citado por Moreno, 2010, p. 32).

Con estas definiciones queda demostrada la dinamicidad del género, sin embargo, en cada una de ellas vemos que los rasgos dominantes cambian. En un principio, se le otorga un papel principal a la ciencia, luego ocurre una apertura hacia otras disciplinas y la ciencia adquiere un papel retórico, entiéndase como una forma de hacer verosímil planteamientos proyectados en el futuro. Pero, incluso la noción de futuro en estos casos dificulta una definición que encapsule la esencia del género:

El problema de la definición del género deriva directamente de la ausencia de límites precisos en la temática y los enfoques que utiliza. Sus narraciones pueden transcurrir en el presente, en el futuro, en el pasado o incluso en un tiempo alternativo ajeno a nuestra realidad, como ocurre en el caso de las ucronías o en los relatos ambientados en universos paralelos (Barceló, 2015, p. 42).

Sus límites genéricos, la temática y los enfoques son los puntos clave para definir el género. Con las ideas anteriores hemos presentado el lado más escabroso de los debates en torno a la ciencia ficción literaria, ilustramos estos problemas para aclarar que la perspectiva que hemos escogido en esta investigación es rupturista en relación con la tradicional definición de ciencia

ficción, pero que a la vez constituye un intento por eliminar los prejuicios y organizar pertinentemente el desorden existente en sus límites genéricos.

El español Julian Díez en su artículo *Secesión* (2008) realiza la primera y gran crítica a la ciencia ficción literaria, planteando con claridad una solución a las dificultades para conceptualizar el género. En primer término, Díez evidencia la existencia de obras literarias que “pretenden emplear mecanismos que respetan la verosimilitud del argumento ante el lector para desarrollar su tesis fantástica” (p. 5) Establecida esta premisa, acusa la existencia de dos tendencias que malviven dentro del desarrollo histórico de lo que hemos llamado ciencia ficción: por un lado, el círculo de escritores que escriben bajo el nombre de “ciencia ficción”, al alero de Hugo Gernsback y Jhon W. Campbell Jr. (los editores de los grandes magazines de ciencia ficción⁷), cuyas obras poseen finalidades lúdicas o bien pretenden representar un desarrollo argumental basado rigurosamente en la ciencia, y por otro lado escritores que ocupan planteamientos verosímiles fantásticos para desarrollar sus novelas sin adjuntarse a la ciencia ficción, cuya finalidad era utilizar la especulación del futuro como alegoría de la sociedad (Díez, 2008, pp. 5-6).

En algún momento la primera tendencia, que devendrá en el *hard* y la *space opera*, adjuntará bajo el nombre de ciencia ficción a todas las obras de la segunda tendencia buscando un ancestro nobiliario. Díez ejemplifica: dentro de la 2° tendencia, llamémosla prospectiva, encontramos a *1984* (1949) y *Un mundo feliz* (1932):

santos patronos de cualquier intento de dignificar al género, sin embargo (...) ni Orwell ni Huxley compartían en modo alguno las intenciones, la influencias o los modos de hacer literarios de la ciencia ficción; género que por añadidura, ya existía cuando ellos crearon sus obras y al que obviamente no tuvieron la menor intención de inscribirse (p. 6).

⁷ Explicaremos su importancia en el acápite correspondiente a la historia de la ciencia ficción.

La consecuencia, hoy encontramos planteamientos contradictorios del término “ciencia ficción”, (las definiciones anteriores lo demuestran). La solución propuesta por Díez (pp. 6-11), es separar las obras de corte alegórico-admonitorio de aquellas con fines lúdicos o científicos bajo la etiqueta de literatura prospectiva, para nuestros efectos, subgénero prospectivo de la ciencia ficción.

Debido a lo anterior, no consideraremos la problemática noción histórica de la etiqueta “ciencia ficción”, en cambio hacemos notar que es un modo particular de construir un mundo narrativo, mediante la validación de planteamientos improbables a través de argumentos verosímiles, cláusula que permite realizar un contrato de ficción distinto, por ejemplo, al de la literatura maravillosa o fantástica.

Estableceremos que el género se divide en subgéneros que ocupan ese planteamiento de mundo pero que poseen finalidades distintas. La división hecha por Díez aclara las finalidades del género:

1. Alegoría. Se sitúa la acción en un tiempo futuro, o en un entorno alternativo al de nuestra sociedad, con el fin de representar alguna de sus características en un tono simbólico –y, frecuentemente, grotesco-.

2. Prospección-admonición. El relato avisa sobre posibles desarrollos exacerbados de tendencias presentes en nuestra sociedad con el fin de denunciar su inconveniencia.

3. Reto científico. El autor quiere demostrar posibilidades de desarrollo futuro o de la ciencia, o soñar con ligares desconocidos o posibles –o, al menos, no imposibles- conforme a los conocimientos contemporáneos.

4. Puramente lúdico. Consolidada una imaginería del género, el creador solo desea narrar una historia situada en el entorno de esos convencionalismos que son del gusto de un cierto número de

lectores, aunque ya hayan perdido su capacidad alegórica, prospectiva o especulativa científica (Díez, 2008, p.5).

Los planteamientos de Díez permiten que Fernando Ángel Moreno proponga un cuerpo teórico coherente a la ciencia ficción.

Nos importa la propuesta teórica de Fernando Ángel Moreno, expuesta en el libro *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* (2010) ante la necesaria re-categorización del género. Las razones de esta elección son las siguientes: primero, las perspectivas ofrecidas en los estudios literarios sobre ciencia ficción se realizan desde el área anglosajona, principalmente, pues es ahí en donde ha sido más prolífico el género, abundan los estudios sobre obras de autores tales como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Robert A. Heinlen, Ray Bradbury, o Philip K. Dick, hecho que conlleva la tendencia a traducir desde esa perspectiva cultural la teoría para abordar las obras en nuestra lengua. Segundo, ya lo adelantábamos, por la falta de una distinción clara entre el *pulp* en ciencia ficción, el “sci-fi” anglosajón, con la ciencia ficción de corte literario que en la teoría anglosajona se denomina “sf”. Finalmente, porque los estudios académicos en español no ofrecen una categorización estable, sus límites nunca fueron claros, sobre todo con la literatura fantástica y maravillosa, los otros géneros proyectivos.

Fernando Ángel Moreno señala que la naturaleza ficcional de la ciencia ficción difiere de otros géneros como el maravilloso o el fantástico, ya que tiene un “pacto de ficción” específico, disímil al de los otros grandes géneros, un contrato “por el cual un lector que se acerca a una obra literaria establece un acuerdo tácito más o menos inconsciente con el texto y da por cierto lo que en él se cuenta, suspendiendo la incredulidad” (2013, p. 6). El pacto de verosimilitud de cada género implica una manera particular de entender las relaciones entre realidad y ficción, asimismo en cada subgénero de la ciencia ficción funciona bajo cláusulas distintas que permiten realizar el contrato de ficción (p. 7).

Moreno (2010, pp. 114-115) propone un nuevo enfoque para la ciencia ficción, basado en la idea de que la “ciencia” no es el atributo principal que ha caracterizado la mayor parte de las obras del género hasta nuestros días, sino la prospección. La ciencia es un pretexto, una ilusión del conocimiento científico que ayuda a otorgar verosimilitud a la narración; según postula, incluso en la denominada ciencia ficción “*hard*”, su rol es siempre figurativo⁸. Asimov, escritor cuya saga *Fundación* (1952) es considerada modelo en la ciencia ficción dura, en su poema “*Las bases del éxito en ciencia ficción*” (*The foundation of SF success*)⁹ escrito en 1954, con su particular estilo egocéntrico, nos confirma:

Para triunfar con límpido brillo en el oficio de la ciencia ficción

Recurre a la jerga de las ciencias (aunque solo te suene a jerigonza)

Habla del espacio, de galaxias y de falacias tesseracticas

En estilo místico y agudo;

El aficionado, aunque no entienda un bledo, te lo exige

Con blanda sonrisa de esperanza. (2015, p. 61).

Tampoco lo es el supuesto carácter profético:

⁸ Las novelas cuya rasgo dominante es la ciencia están construidas siguiendo rigurosamente el método científico y el conocimiento epocal de la misma; se denominan novelas científicas y serán abordadas brevemente en el acápite siguiente.

⁹ “If you ask me how to shine in the science-fiction
line as a pro of luster brightw
I say, practice up the lingo of the sciences, by jingo
(never mind if not quite right).
You must talk of Space and Galaxies and
tesseractic fallacies in slick and mystic style,
Though the fans won't understand it,
they will all the same demand it with a softly
hopeful smile.”

la función de la ciencia en la literatura de ciencia ficción es poética, entendamos lo poético como lo entendamos pero nunca como <<profecía científica>>. Sus autores plantean argumentos personajes, estructuras, símbolos atmosferas... Buscan la construcción de una obra artística, un conjunto de normas que se convierten en un modelo de realidad (Schaeffer, 1999,182-215, citado por Moreno, 2010, p. 18).

Una de las formas más extendidas de entender y clasificar los subgéneros de la ciencia ficción es la ciencia, sobre todo desde el *fándom* (el libro de Barceló (2015), que ya hemos citado, por ejemplo, se inclina hacia esta categorización); de acuerdo a ese criterio encontramos el subgénero duro y blando, apelando a la veracidad y rigor científico de los posibles sucesos y avances el primero, caso contrario el otro. Creemos que esa nomenclatura es paradójica, pues, como señalábamos en los párrafos anteriores, es una poetización de ciencia, por lo cual, precisamente, deja de ser ciencia, también porque para las obras canónicas a través de las cuales se ha extendido y “dignificado” el género (por ejemplo *Crónicas marcianas* o *La guerra de los mundos*), la sincronización con la teoría científica de su época es la menor de sus preocupaciones, cuando más solo una noción, un concepto vago que sostiene la verosimilitud del relato. Por ello, abordaremos nuestro estudio usando un criterio de clasificación diferente, Moreno (2010, pp. 229-300) propone comenzar desde el pacto de ficción.

Para efectos de la presente tesis entenderemos la ciencia ficción como un discurso narrativo referido a un modo particular de realizar el pacto de ficción. Enfoquemos la reflexión hacia los subgéneros, principal punto de discordia. Reconocemos tres principales, disímiles y conflictivos: ciencia ficción dura (*hard*), ópera espacial (*space opera*) y ciencia ficción prospectiva¹⁰.

¹⁰ Reconocemos la existencia de otros subgéneros, la literatura de ciencia ficción es pródiga en ellos, sin embargo los que presentamos tienen un numeroso corpus de obras establecidas y una tradición consolidada en la historia del género. En palabras de Moreno “un género repleto de muchos subgéneros pequeños, enormes, raros, espectaculares, íntimos, de todo tipo; una experiencia estética que basa su funcionamiento –y el efecto que crea– en esta manera de

Según Moreno (2010, p. 116-118) la definición del género se ha dificultado por la confluencia y generalización de tres corrientes que han dificultado la dotación de un cuerpo teórico a la ciencia ficción. En primer lugar, la línea basada en el *pulp*, también denominado BEM (Big eyes monster)¹¹, sus manifestaciones actuales recaen en la categoría de ciencia ficción *soft* (blanda); su evolución da paso a la denominada “*space opera*”¹², el subgénero más extendido en esta primera tendencia, abarca temas sobre invasiones alienígenas, con tramas maniqueas, poca o nulas reflexiones culturales, una novela de aventuras situada en el espacio. Dentro de sus generalidades temáticas se pueden incluir relaciones amor y odio, triunfo y fracaso, cuyos conceptos impulsores serían “el cuestionamiento de la realidad, las limitaciones del conocimiento, el exilio, la inmensidad del universo y el final de los tiempos” (Aldiss, citado por Moreno, 2003, pág 262). Algunos ejemplos son *Dune* (1965) de Frank Herbert o *La guerra interminable* (1974) de Joe Haldeman.

En segundo lugar la novela científica, sucesor espiritual de lo que en la actualidad se denomina ciencia ficción dura o *hard*, cuyo elemento dominante es el concepto de ciencia, pues intenta basar rigurosamente su desarrollo en la veracidad científica y el desarrollo tecnológico. Este subgénero tiende a ser considerado por el *fándom* la forma más legítima de ciencia ficción, por ello siempre entra en conflicto con las otras dos tendencias principales (Díez, 2008,

observar la realidad” (2010, p. XI). Por otra parte, recurrimos a la ciencia ficción dura, prospectiva y de ópera espacial, debido a que son extremos que se repelen dentro de la historia de la ciencia ficción, representan el punto álgido de la coherencia teórica del género. Por supuesto, las premisas que se desarrollan en esta reflexión, también son extensibles a otros subgéneros. Ante la probable duda del lector ilustramos a continuación otras sub-clasificaciones: desde el criterio temático encontramos abundantes subtipos, por ejemplo, ciencia ficción retrofuturista o *steampunk*, postapocalíptica, utópica, distópica, de mutantes, de zombis, de viaje en el tiempo, de realidad alternativa, robótica, militar, ucrónica, entre otros cuantos más, o bien desde un criterio de enfoque o movimiento literario, *splatterpunk*, *cyberpunk*, *pulp*, etc.

En el caso de la ucronía, el debate es complejo, se ha postulado, incluso, su escisión respecto de la ciencia ficción; para la profundización del tema remitimos al estudio introductorio hecho por Julián Díez para la recopilación de relatos *Franco: una historia alternativa* (Minotauro, 2006). Para conocer este tipo de reconstrucción histórico-literaria, destacamos: *El hombre en el castillo* (1962) del estadounidense Philip K. Dick y *Synco* (2005) del chileno Jorge Baradit.

¹¹ Traducido al español es ciencia ficción de monstruos de ojos grandes.

¹² Es posible encontrar otro subgénero semejante, el *planet opera* (ópera planetaria); de características similares a la ópera espacial, se caracteriza por localizar la acción en un planeta exótico en que los protagonistas asumen el rol de exploradores.

pp. 7-8). Su pacto de ficción es singular, “dentro de las cláusulas del contrato duro se encuentra la de la argumentación técnica, realizada de la manera más divulgativa posible y a menudo como un juego a la vez literario e intelectual” (Moreno, 2013, p. 7). La motivación de estas obras es el reto científico: las características estilísticas de este género incluyen las minuciosas descripciones tecnológicas y las digresiones científicas sobre el funcionamiento de la realidad, disruptivas a ratos para la fluidez de la fábula; existe una recurrencia hacia el “discurso de tesis”, afán válido, en cuanto nueva forma de sublimación, un lirismo científico que expresa la maravilla por la tecnología (pp. 8-10). Basado en esta idea Moreno establece que el lector del subgénero duro “asimila perfectamente esta manera de mirar y entiende la obra en su conjunto como una obra lírica en la que el detallismo embriagador cumple una función similar al desarrollado por muchas obras realistas” (p. 10). Entre los ejemplos más notorios encontramos *Las fuentes del paraíso* (1979) de Arthur C. Clarke y *Distress* (1995) de Greg Egan, *Cronopaisaje* (1980) de Gregory Benford o *Fiasco* (1986) de Stanislaw Lem.

En tercer lugar, una línea interesada en la prospección de inquietudes culturales, escenarios improbables, posibles, en cuyo seno existen inquietudes éticas, psicológicas, sociales o metafísicas. Moreno igual que Díez, propone un nuevo subgénero denominando ciencia ficción prospectiva a buena parte del canon del género. Algunos ejemplos son *Fahrenheit 451* (1953), *La naranja mecánica* (1962) de Anthony Burgess, *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Úrsula K. Le Guin, *La voz de los muertos* (1986) de Orson Scott Card y por supuesto *Los Altísimos* (1959) de Hugo Correa.

La novela de ciencia ficción prospectiva es “aquella cuyo efecto producido, su catarsis, es de orden prospectivo en el sentido de que nos obliga a reflexionar, a ahondar sobre cuestiones culturales” (Moreno, 2010. Pág 93). Lo prospectivo se orienta hacia la exploración de posibilidades futuras basadas en indicios del presente. En este tipo de obras se percibe el interés por plantear mundos posibles basados en el trabajo de contradicciones o enemistades con la realidad de base cultural, a fin de explicarlo, denunciarlo o sancionarlo.

Creemos que la “prospectividad” es fruto de un espíritu contestatario y de ruptura, la literatura de ciencia ficción pone en duda aspectos de la cultura tradicional y los replantea. En términos generales pensamos que no importa tanto la exploración en el análisis científico de la realidad sino en hacer una crítica dirigida hacia la vacuidad de lo social.

La ciencia ficción prospectiva “plantea un mundo futuro plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino (...) una realidad alternativa plausible que conlleva una fuerte crítica cultural en algún nivel: social, político, económico, ideológico” (Moreno, 2013, p. 11), etc. De esta definición entenderemos que existe una raigambre del género prospectivo con los acontecimientos de la realidad; se califica la ciencia ficción como literatura evasivista, esta posibilidad se anula, pues, el desarrollo narrativo que plantee el escritor ficcionaliza rasgos de la sociedad del presente, en el sentido de que el género “pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad” (Moreno, 2010, p. 116). Una novela de ciencia ficción prospectiva trata temas relacionados con el contexto particular de una nación o con la humanidad, siempre existe una conexión con las problemáticas contemporáneas; la proyección hacia el futuro (cercano o lejano) nace de los cuestionamientos del presente, Según Macarena Areco “a través de procedimiento de extrañamiento, la ciencia ficción entrega una imagen del presente, desfamiliarizándolo para hacerlo de este modo perceptible” (2008, p. 194).

La desigualdad con las tendencias anteriores es obvia, tanto en el potencial estético como en el pacto de ficción. A diferencia de la ciencia ficción dura, en la ciencia ficción prospectiva la ciencia es un elemento complementario a la ficción que ayuda a plantear el mundo imaginado por el escritor, pues el centro de esta línea se orienta hacia la prospección cultural, no al desarrollo fidedigno de una teoría científica.

Es preciso señalar, sin embargo, que su presencia es relevante, como uno de los factores que ayudan a crear el mundo representado, es una justificación, es

una noción de ciencia, que permite la verosimilitud del pacto de ficción: por ejemplo en *Fahrenheit 451*, escrita en 1953, no podríamos alcanzar el efecto prospectivo, la crítica a los medios de comunicación, compadecernos de la alienación de Clarisse o el peligro de una sociedad de sumisión intelectual sin la justificación de la ciencia, pues gracias a ese complemento -fundamento del futuro- creemos posible (en la ficción, jamás como profecía) la existencia de videollamadas en tiempo real, sincronizaciones mediáticas con sujeto espectador o la existencia de un perro mecánico de rastreo (un robot), elementos que permiten la proyección de miedos y críticas.

La perspectiva que debe asumir el lector también es distinta:

Mientras que la ciencia ficción dura observa su mundo maravilloso como algo deseable e incluso validado por las leyes de la naturaleza, la literatura prospectiva sitúa al lector en un punto similar al del espectador de la tragedia que define Aristóteles, impotente ante una realidad durísima que bien podría ser la nuestra (Moreno, 2013, p. 11).

Así sucede en *Los Altísimos* (1959) y en *Los títeres* (1969). Narraciones de ciencia ficción prospectiva. Ambas, advertencias de carácter alegórico y prospectivo-admonitorio: en caso de la primera su lectura nos sitúa en un futuro cercano, inmediatamente posterior al presente, como espectadores el acercamiento es impactante, un día cualquiera un planeta errante, artificial, Cronn, se acerca en su indefinido rumbo a la Tierra, momento en que uno de los alienígenas abduce a Hernán Varela, quien toma su lugar en la misteriosa y utópica civilización croniana; a través del protagonista, Varela, descubrimos las similitudes de la religión y el sistema social croniano con los regímenes totalitarios de nuestro planeta, e incluso más, nos estremecemos ante las consecuencias del acelerado desarrollo científico y tecnológico, cuando las civilizaciones encuentran verdades peligrosas sobre el funcionamiento del universo, en la novela, conocimiento que posibilita el contacto con *Los Altísimos*, seres descomunales supra-dimensionales (grandes como el universo mismo, Dios), que al percatarse

de la existencia de los cronianos (descubiertos gracias a sus avances), los toman cual científico a una rata de laboratorio.

A continuación, aclaramos la especificidad del género de ciencia ficción para efectos de este trabajo. Sus límites se suelen confundir con la literatura fantástica debido a su relación con la categoría de literatura imaginada. Por ello la delimitación se abordará desde el modelo de mundo que se presenta y las reglas de su construcción, a fin de impedir que género fantástico y literatura de lo imaginario sean equivalentes.

Fernando Ángel Moreno (2010: pp. 80-84) organiza los géneros mayores en proyectivos y no proyectivos, nos adherimos a esta propuesta. El género proyectivo es aquel cuyos mundos construidos se fundan en elementos que no pueden darse en lo que autor y lector entienden convencionalmente como <<realidad empírica>>, inversamente, las obras no proyectivas son aquellas que se basan en las reglas de lo que autor y lector entienden como realidad.

Desde esta perspectiva la diferenciación entre los géneros proyectivos se hace más clara, centralmente entre el género maravilloso, fantástico y el prospectivo. Cada uno de estos mundos guarda una relación diferente con la realidad y la aceptación de esta por parte de los personajes y el lector; en la literatura fantástica los hechos, acontecimientos y leyes por las que se rige ese mundo son incompatibles con nuestra noción de realidad, los acontecimientos rupturistas no son aceptado por los personajes; en la literatura maravillosa existe una relación de imposibilidad con la realidad empírica en cualquier momento, pero el mundo construido sí es aceptado por los personajes; en la literatura de ciencia ficción, en cambio, existe una imposibilidad en la realidad “con los medios actuales”, los hechos, leyes y acontecimientos son aceptados por el personaje. La diferencia fundamental radica en la incompatibilidad de los mundos creados en lo fantástico y lo maravilloso con nuestra realidad, mientras que en la literatura de

ciencia ficción el mundo presentado deja de ser incompatible con la realidad empírica para convertirse en improbable¹³.

En una definición más simple, que permita diferenciar la ciencia ficción de otros géneros literarios, la entenderemos como “ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales” o bien “literatura no realista basada en elemento no sobrenaturales” (Moreno, 2010, p 106).

En síntesis, la vinculación de las propuestas de Julián Díez (2008) y Fernando Ángel Moreno (2010, 2013) sugieren la construcción de un nuevo modelo interpretativo desde el cual abordar la literatura de ciencia ficción¹⁴: En el nivel más amplio del modelo debemos entender la categoría de “ciencia ficción” como una etiqueta que se mantiene -como descriptor de un determinado tipo de obras- por razones históricas (entendemos por supuesto, lo inadecuado del término “ciencia” para cubrir todo el fenómeno, por ello, insisto, solo debemos comprender el nombre como etiqueta conmemorativa, difícil de cambiar por su extendido uso). En cambio, entendemos la “ciencia ficción” como un pacto de ficción específico basado en la construcción de un mundo ficticio en que el discurso narrativo sugiere sucesos y avances (tecnológicos, científicos y sociales) imposibles con los medios actuales, pero posibles en el futuro; el rasgo general de esta literatura. Dependiendo de las finalidades del escritor, este planteamiento de mundo puede asumir algunos de los siguientes rasgos dominantes: la alegoría, la prospección-admonición, el reto científico o el ludismo. De acuerdo al predominio de uno de ellos, en conjunto con algunas cláusulas temáticas específicas podremos distinguir el subgénero al que pertenece; aludiendo a los rasgos citados podemos vincular los tres subgéneros principales: si la finalidad es alegórica o prospectivo-admonitoria, nos encontramos frente a una obra de ciencia ficción prospectiva; si predomina la intención de especular literariamente de acuerdo al conocimiento científico de una época, podemos calificar la obra como ciencia

¹³ Para facilitar la comprensión de los límites de los géneros literarios proyectivos ofrecemos el cuadro conceptual elaborado por Moreno (2010, p. 121), ver el anexo 1.

¹⁴ La siguiente propuesta es una interpretación personal del género, basada en las ideas de los autores señalados.

ficción dura; y si por el contrario, existe una finalidad lúdica, es decir, el relato solo desea entretenernos con aventuras futuristas y espaciales, cumple los requisitos para una ópera espacial u otro subgénero afín (ver anexo n° 2).

Finalmente, concordaremos con Moreno en señalar que la motivación de los escritores prospectivos no se enfoca en la maravilla por la tecnología y las nuevas formas o soluciones que puede ofrecer en el futuro, mucho menos en una apología de la ciencia o sus nuevos rumbos. La pregunta que impulsa al autor de literatura prospectiva sería:

¿Qué uso puedo dar a los hallazgos e inventos que van apareciendo para hablar sobre los temores y obsesiones de nuestra sociedad y de sus individuos, y sobre los cambios que se van produciendo y sobre su realidad inmediata, usando <<el futuro como motivo literario>>? Todas estas innovaciones tecnológicas representan los drásticos cambios de la humanidad, conviven con los cambios sociales y resultan idóneos para proponer un nuevo paradigma literario. Su existencia, movida por estos repentinos cambios en el mundo, conlleva una duda acerca de la realidad humana tal que puede afectar a dimensiones tanto sociales como económicas, políticas, artísticas, psicológicas y antropológicas (2010, p. 147).

El miedo al futuro impulsa el surgimiento de la ciencia ficción prospectiva, rasgo intrínseco de la posmodernidad.

Historia del género literario de ciencia ficción: en y fuera de Chile

Las obras correanas asumen un discurso narrativo proveniente de modelos literarios foráneos. En primera instancia, a finales del siglo XIX, la prospección y la especulación ingresan a Latinoamérica como proto-modelo narrativo de la ciencia ficción, a través de obras que constituyen los antecedentes del género (Verne, Poe, Flammarion, etc.); luego, en el siglo XX, a través del canon estadounidense y europeo de un género ya maduro. La comprensión del fenómeno literario que circunscribe Hugo Correa exige contemplar algunos antecedentes sobre la historia de la literatura de ciencia ficción occidental, sus tendencias se verán reflejadas en el desarrollo artístico del maulino, particularmente las del subgénero prospectivo.

La literatura de ciencia ficción es un género vinculado a su momento histórico, solo a partir de finales del siglo XIX y principios del XX se dieron las condiciones culturales propicias (Moreno, 2010, p. 144). Podemos atribuir su aparición al cambio de paradigmas, el apogeo de la modernidad y el inicio de la posmodernidad:

Existe a partir de los repentinos cambios socio-culturales de esas décadas, un súbito y diferente miedo hacia lo desconocido de las nuevas sociedades humanas (los ejemplos de ciertos existencialistas como Kafka o Baroja resultarían incluso demasiado obvios). Plantear el problema del futuro representa quizás uno de los más claros principios en los que se apoyan las propuestas prospectivas y uno de los más reveladores síntomas de la vinculación del género con los problemas causados por la aparición de la Modernidad y su posterior pugna con la Posmodernidad (2010, p. 144).

Las preocupaciones prospectivas inician en el recambio de paradigmas, entre el apogeo del positivismo, el culto a la ciencia y la maravilla tecnológica, y el miedo al futuro, que a finales del siglo XX termina en el desencanto por la ciencia, o al menos la pérdida de fe ciega en ella. Con el fin del paradigma moderno, la

posmodernidad se define como un período sin sistemas de referencias válidas, no existen principios vitales de ningún tipo, las certezas quedan anuladas y el individuo asume una postura escéptica.

Al no existir certeza de nada, ni siquiera de que nada sea importante, el futuro se plantea como una gran incógnita en la que se refleja la inseguridad del individuo ante su entorno social:

según esta perspectiva, el futuro es una construcción sobre la que proyectamos todos nuestro miedos actuales, reflexionando sobre quienes somos a partir de cómo nos concebimos en unas coordenadas diferentes. A partir de esta entelequia podrán desarrollarse muchas de las <<variantes retóricas>> en las cuales se basa lo prospectivo: futuro, viaje en el tiempo, extraterrestre, robot, ucronía, utopía, anti-utopía, superordenador... (Moreno, 2010, pp. 146-147).

De lo anterior concluimos que la ciencia ficción prospectiva es intrínsecamente posmoderna, por ello el motivo del futuro funciona como un espejo hacia el pasado, pues se habla del miedo al presente por razones de alienación social e individual (Ferrerías, 1972, pp. 61-68).

La mayoría de los planteamientos de la historia del género concuerdan en situar su primer antecedente en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley¹⁵, que a pesar de ser una novela gótica -en cuya lectura encontramos una proyección de lo sublime en la criatura, a partir de lo inmoral y lo prohibido- también vemos un científico, el doctor Frankenstein, y al primer androide con conflictos existenciales, el monstruo. Shelley inicia las preocupaciones sobre las consecuencias del progreso humano, aporta un nóvum que es recurrente en la forma interior del

¹⁵ Moreno y Ferrini (2010, pp. 335-336) concuerdan en señalar que existe cierta tendencia a desarrollar apologías que otorguen un pasado ilustre al género de la ciencia ficción con la intención de curarse de una especie de complejo de inferioridad en el mundo de la literatura mayor; así se suele citar desde *Los diálogos* de Platón, pasando por *Historia verídica* de Luciano de Samosata hasta llegar a *Frankenstein*, alegando una pretendida continuidad histórica que ensombrece la esencia histórica y cultural de la narrativa de ciencia ficción y sus respectivos subgéneros.

género del siguiente siglo: la extrapolación de las inquietudes existenciales de una época hacia las consecuencias de un hallazgo científico.

En la línea temporal, Julio Verne (1828-1925) es el siguiente autor en aportar otro rasgo al futuro género. A menudo citado como autor de novelas de ciencia ficción, es pertinente señalar que él en realidad escribía novelas científicas, obras que con sumo rigor y apego a la ciencia de su época hacen girar la trama en torno a una teoría o adelanto concreto (véase *De la tierra a la luna* (1865) o *20.000 leguas de viaje submarino* (1870) solo por citar algunas). Verne lega la fascinación por la maravilla tecnológica, pero no se atreve a especular más allá de los límites de los avances logrados en su tiempo; a juicio de Suvin (Moreno, 2010, p. 340) gran parte de su obra es resueltamente no proyectiva, a excepción de *El eterno Adán* (1910), su última obra, verdadero antecedente de la literatura prospectiva en el subgénero de la novela post-apocalíptica.

Mención honorífica merecen Edward Bellamy (1850-1898) y Edgar Rice Burroughs (1875-1950). Bellamy es el antecedente del subgénero prospectivo del viaje en el tiempo y el renovador de la novela utópica, en *El año 2000: una visión retrospectiva* (1888) tiene el mérito de otorgar verosimilitud a una utopía situando la acción en un lugar real, Boston¹⁶. Burroughs, por su parte, inicia las primeras incursiones en la ópera espacial y la literatura BEM. Sus creaciones, aventuras ambientadas en Marte o en Venus, se han convertido en marca de género para los fanáticos (*Una princesa de marte* (1912), *Piratas de Venus* (1932)).

A continuación el británico Herbert George Wells (1866-1946) dará el impulsó necesario para que el género se configure. Sus obras más destacadas son *“La máquina del tiempo”* (1895), *La isla del doctor Moreau* (1896), *La guerra de los mundos* (1898) y *Cuando el dormido despierte* (1899). Darwinista y con un hondo optimismo en el progreso, “la gran virtud de Wells residiría en la manera de mostrar los hechos más asombrosos de la manera más clara y desde el punto de

¹⁶ Anteriormente el espacio de las utopías eran lugares imaginarios como “Lemuria”, “Agartha”, “La Atlántida” o la isla de “Utopía”. Para profundizar en el tema recomendamos el excelente y exhaustivo estudio a cargo de Umberto Eco *“Historia de las tierras y los lugares legendarios”* (2013, Barcelona, Lumen).

vista de la persona más sencilla” (Moreno, 2010, p. 344), su mérito está en el rasgo comprensivo de sus obras, además de inaugurar grandes tópicos de la cultura universal, entre ellos la máquina del tiempo¹⁷, la invasión extraterrestre y el hombre invisible.

En *Cuando el dormido despierte* Wells inaugura otro procedimiento recursivo a lo largo de la “prospectividad” del siglo XX: la contemplación y crítica de un sistema social a través de los ojos de un extraño. La novela es una distopía económica narrada a través de Graham, el protagonista, quien viaja en el tiempo a través de la hibernación, con él contemplamos un mundo en donde el hambre y la enfermedad han sido erradicados, aunque a costa del dominio planetario de las multinacionales; por supuesto Graham se siente ajeno en ese nuevo mundo, su cultura y valores – que al mismo tiempo son los del lector de la época- no encajan en el nuevo sistema, abriendo paso a la reflexión crítica a través del contraste moral. Veremos un estructura semejante en *Un mundo feliz* (Huxley, 1932), *Los Altísimos* (Correa, 1959), *Forastero en tierra extraña* (Heinlein, 1961), *Iris* (Edmundo Paz Soldán, 2013), entre otras.

Menos conocidos pero igual de importantes en la conformación del género mencionaremos a Yevgueni Zamiatin (1884-1937), Karel Čapek (1890-1938) y Olaf Stapledon (1886-1950). Zamiatin fue el primero en formular una distopía de dominación estatal burocrática en su novela “*Nosotros*”, plantea una sociedad en que los aspectos más personales del individuo son dominados por el estado. La obra del checo Karel Čapek constituye un antecedente de la novela prospectiva, introdujo el término “robot” en la obra teatral *R.U.R.*. Olaf Stapledon, autor británico cuya influencia narrativa fue reconocida por Virginia Woolf y Jorge Luis Borges, escribió obras consideradas por Moreno (2010, p. 346) el antecedente del subgénero de mutantes (hombres superiores) *Juan Raro* (1935) es un ejemplo de esta línea. También es reconocido por su innovación en lo prospectivo al desarrollar planteamientos de carácter filosófico (*Hacedor de estrellas*, 1937), su

¹⁷ Si bien es Wells quien extendió este tópico, recientemente se ha descubierto que la primer obra en plantear la máquina del tiempo es de origen español, Según Moreno (2010, pp. 398-399) es *El anacronópete* (1887) de Enrique Lucio Eugenio Gaspar y Rimbau.

visión del universo es espiritual, construye un mundo mezclando teorías físicas y planteamientos metafísicos. Como veremos la complejidad y evolución del género guarda directa relación con la cantidad de disciplinas (no solo la ciencia) con las que se interrelaciona.

El último antecedente -antes de la conformación formal de un grupo de escritores que publiquen bajo la impronta del género- es Aldous Huxley (1894-1963) autor de *Un mundo feliz* (1932), novela distópica que continúa con el tópico del extraño como medio de crítica a un sistema social y la tecnología, que continúa, al igual que Zamiatin, con la especulación de futuros de dominación social¹⁸. Inova al desarrollar un nuevo motivo, recurrente en la literatura prospectiva posterior, Huxley plantea al individuo enfrentándose al sistema político.

A principios del siglo XX en Europa y Estados Unidos comienza a desarrollarse un fenómeno de literatura de consumo rápido¹⁹. La nueva tendencia hizo mella en Norteamérica, las necesidades de un público masivo que cada vez tenía menos tiempo para entrar en ondas reflexiones buscaba relatos de escasa complejidad y lectura sencilla; así nacieron las revistas impresas en papel de bajo costo, pulpa, las revistas *pulp*. Los escritores de relatos de ciencia ficción encontraron un nicho de lectores en los que forjar un nombre; a juicio de Moreno (2010, p. 348) contribuyó a la masificación del fenómeno la fiebre por la ciencia, surgida gracias a las propuestas de los hermanos Wright, Thomas Alva Edison y Henry Ford.

Con el tiempo lograron establecerse algunas revistas, la primera en dedicarse exclusivamente a la ciencia ficción fue *Amazing stories* fundada en 1926 por Hugo Gernsback (creador del término “ciencia ficción”); posteriormente, tras la

¹⁸ En caso de Zamiatin el sistema de dominación social que propone es estatal-burocrático, mientras que Huxley plantea una sociedad dominada por la vía estatal-tecnológica e incluso biológica.

¹⁹ El fenómeno comenzó en Europa, algunos escritores bajo el estandarte de la Vanguardia comenzaron a escribir un tipo de literatura que les parecía idóneo para el siglo XX, pero de la cual no tenían aun noción (el cuento prospectivo “La próxima” (1930) de Vicente Huidobro.) Moreno citando a Isaac Asimov señala que el 50% de las revistas que se publicaron entre los 20 y los 30 eran de origen francés o alemán (2010, p. 349).

caída de la bolsa en 1929, Gernsback se ve obligado fundar ese mismo año otra revista, *Wonder stories* también dedicada al género aunque sin el éxito que acompañó a la primera. No obstante su fracaso, en esta edición surge el *fándom*²⁰, merito exclusivo del género. Constituyen un grupo de lectores de ciencia ficción que:

suelen completar su afición con un elevado grado de actividad en torno al género, lo cual les permite mantener el contacto entre sí y con sus autores favoritos a través de las publicaciones profesionales, las convenciones periódicas, y también por medio de unas revistas realizadas (a veces muy precariamente) por los propios aficionados. Dichas revistas reciben el nombre de *fanzine* (Barceló, 2015, p. 123).

Destacamos el mecanismo de retroalimentación que surge entre autor y lector, por ejemplo, a través de una sección, precisamente llamada *fándom*, incluida en gran parte de las revistas oficiales, en la cual los fans tenían la oportunidad de enviar críticas de los cuentos aparecidos en los números anteriores para, una vez filtradas por el editor, ser publicadas en la revista en cuestión. Barceló (2015, p. 124) establece que el primer grupo oficial, se denominó “SF League”, apareció en 1934, precisamente al alero de Gernsback a través de *Wonder stories*²¹.

En 1937 aparece la revista *Astounding stories* y con ella el inicio de la “Edad de Oro de la ciencia ficción”. Definiremos como “Edad de Oro” al período bajo el cual *Astounding stories* se mantuvo bajo la dirección de John Campbell (1937-1960). Al alero de sus lineamientos editoriales surgieron las grandes voces de la narrativa prospectiva, a diferencia de las revistas anteriores -cuyos relatos incluían personajes planos, argumentos mal trabajados y apoyos científicos poco

²⁰ Contracción de “fan kingdom”, el reino del aficionado.

²¹ De acuerdo a Miquel Barceló, el *fándom* más famoso es conocido como “Los futurians”, fundado en Nueva York el año 1938, entre ellos figuraban algunos jóvenes que se convertirían en reconocidos escritores de ciencia ficción, entre ellos: Isaac Asimov y Frederik Pohl. Para profundizar en el tema remitimos al capítulo número cuatro de su libro *Ciencia ficción: nueva guía de lectura* (2015, pp. 123-135).

rigurosos- Campbell apostó por explorar más en las distintas disciplinas de la ciencia y publicar relatos de mayor profundidad argumental.

Los escritores de este período se caracterizan por su optimismo vitalista basado en una firme creencia en el ser humano y la voluntad de auto superación del individuo, en sus novelas los avances humanísticos están proporcionados por el controlado avance de la tecno-ciencia, su prosa es ágil y sencilla con argumentos directos fundados en sociedades complejas, criticados por su falta de pericia literaria²² y la tendencia (no siempre prolija) a los finales felices basados en su fe hacia la humanidad, aunque juiciosos con cualquier tema incluso los de carácter político, tienen a llevar sus ataques hacia lo constructivo; generacionalmente fueron marcados por el jueves negro, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica y las primeras máquinas de uso cotidiano (Moreno, 2010, p. 351). Los autores que componen este período fueron publicados por *Astounding*, los principales son: Robert Anson Heinlein (1907-1988), Isaac Asimov (1919-1992), Theodore Sturgeon (1918-1985), Ray Bradbury (1920-2012), Clifford D. Simak (1904-1988), Alfred Bester (1913-1987) y Frederic Brown (1906-1972).

A continuación revisaremos algunas de sus propuestas, particularmente las que representan un influencia en la escritura de Hugo Correa. Robert Anson Heinlein caracterizó sus obras por una marcada defensa del individuo, buscaban la representación de la necesidad del libre albedrío y la preocupación por las responsabilidades derivadas de este, sus mejores novelas prospectivas son *Tropas del espacio* (1959) y *Forastero en tierra extraña* (1961). Innovó dentro del género al conectar cronológicamente sus obras bajo un mismo universo argumental, semejante al procedimiento de la saga aunque con menor prolijidad, pues la secuencialidad entre sus obras solo es apreciable a través de la deducción.

Isaac Asimov, bioquímico de profesión, construye sus obras con fuertes bases científicas. Es uno de los autores más difundidos, su narrativa, elaborada a

²² Autores como Robert Anson Heinlein e Isaac Asimov no eran escritores de profesión sino académicos provenientes del área de las ciencias.

juicio del autor con un fin lúdico y reflexivo, suele ser criticada por la falta de manejo de técnicas literarias, sus narraciones suelen apelar al intelecto antes que al goce estético (2015, p. 8). Su temática predilecta son los robots y su mejor obra es la saga *Fundación*. Fue el primer escritor en desarrollar una novela *fix-up*:

Este planteamiento de novela construida a base de cuentos está tomado de (...) *Historia del futuro* (Heinlein 1967), pero en el caso de la *Fundación* existe una coherencia argumental de la que carece la obra de Heinlein. Este planteamiento de la novela construida mediante cuentos protagonizados por personajes diferentes enseguida sería imitado por otros autores, como Ray Bradbury (1950) o Brian Aldiss (1960) (Moreno, 2010, p. 355).

En esta misma línea incluiremos a Hugo Correa, quien, conocedor de estos referentes, es impulsado a publicar una novela prospectiva con ese procedimiento: *Los títeres* (1969).

Hasta el momento, la literatura prospectiva desarrolla una batalla interna por complejizar su técnica narrativa; Theodore Sturgeon es el primero en prestar más atención al uso de recursos y técnicas novelares, se interesa en desarrollar el género con un lenguaje más poético, en comparación con la tosquedad estilística de algunos de sus contemporáneos (Asimov o Heinlein). Desarrolla el subgénero de los mutantes (iniciado por Stapledon) en las novelas *Más que humanos* (1953), *Los cristales soñadores* (1950) y *Venus Maix* (1960). A través de ellas logra construir imágenes cuya magia futurista buscaba aportar momentos de belleza.

Otro cariz adquiere el género con las publicaciones realizadas por Ray Bradbury. Sus creaciones se caracterizan por un lirismo que renueva las siguientes propuestas generacionales; su obra más interesante es la formidable historia de la colonización de Marte *Crónicas marcianas* (1950), otro ejemplo de novela *fix-up*, quizás la mejor lograda:

No existe un hilo conductor argumental como en el caso de la celeberrima saga de Asimov, pero por el contrario hay que alegar

que, al parecer, fue elaborada ya desde el principio con la idea de formar un todo unitario. Prologada con admiración por Jorge Luis Borges, este libro ha sido uno de los más conocidos del género, destacando su tendencia hacia lo emocional y lo espiritual (Moreno, 2010, p. 360).

El mismo procedimiento es usado en *El hombre ilustrado* (1951), aquí entrelaza dieciocho relatos sobre una sociedad futura. Por último destacaremos *Fahrenheit 451* (1953) novela que continúa con el motivo prospectivo del individuo enfrentado a la sociedad, esta vez encarnado en Guy de Montag, bombero cuyo rol social es quemar todo vestigio de la cultura letrada.

De especial importancia es el contacto establecido entre Correa y Bradbury en la década de los sesenta y en los setenta a través del *Writers Program* de la Universidad de Iowa²³, en Estados Unidos. La correspondencia mantenida entre ellos devino en el debut de Correa en la revista *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*²⁴, el año 1962, con el cuento “The last element”²⁵ (*El último elemento*) y en 1967 con “Alter Ego”, cuento que inició el proyecto literario de *Los títeres* (1969), también una novela *fix-up*, inspirada en el relato del 67, la relación entre los escritores canónico y el procedimiento escogido por Correa es evidente.

La Edad de Oro de lo prospectivo marcó el género, para los críticos la mayor parte de las obras que conforman el canon tradicional son de esta época. A partir de finales de la década del 40 otras revistas logran impulsar y diversificar a más autores, ellas son: *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* fundada en 1949 por Anthony Boucher y *Galaxy Science Fiction* en 1950 por Horace L. Gold. Al amparo de estas revistas surge un grupo de escritores que marcaran la siguiente tendencia en el género, entre ellos destacamos a Alfred Bester antecedente de la “*New Wave*” de los años 70 y el Cyberpunk de los años 80.

²³ Programa fundado en 1967, su objetivo era atraer escritores talentosos e introducirlos en la comunidad universitaria, brindándoles un período y espacio óptimos para escribir.

²⁴ Ver anexo tres. En la cubierta de este número no figura el nombre de Correa, pero la ilustración de fondo corresponde a su cuento.

²⁵ Ver anexo cuatro.

Bester inaugura el subgénero prospectivo de la novela de telepatas, de ellas merecen mención *El hombre demolido* (1953) y *Las estrellas, mi destino* (1956). Su aporte al género y la razón de su influencia en las generaciones posteriores radica en la crudeza y oscuridad de sus personajes, a diferencia de sus predecesores sus tramas son más complejas.

A partir de finales de la década del 50 se desarrolla otro tipo de escritura en el género de lo prospectivo, período denominado “Generación del 60”. De los escritores de esta época destacamos dos: el estadounidense Philip K. Dick (1928-2008) y el polaco Stanislaw Lem (1921-2006).

La escritura de esta década se caracteriza por sus reflexiones críticas acerca del orgullo humano o el escepticismo, la visión de la conquista del espacio como un nuevo Renacimiento, reflexiones críticas acerca de la lucha entre los avances científicos y su administración. A diferencia de la generación anterior sus obras manifiestan una acusada crítica política, social y filosófica. Son escritores con una mayor cultura literaria e inquietudes estéticas, por ello sus narraciones presentan un lenguaje elaborado, argumentos complejos, personajes evolutivos y angustiosos conflictos internos (Moreno, 2010, p. 366)

Posteriormente se desarrollará la “Nueva Ola” (*New Wave*) de la ciencia ficción, principalmente entre autores estadounidenses y británicos, entre ellos James Graham Ballard (1930-2009), Brian Wilson Aldiss (1929) y Philip José Farmer (1918-2009). La tendencia de esta corriente es romper con toda la tradición anterior, con apuestas literarias arriesgadas y la aplicación de técnicas narrativas contemporáneas, sus novelas presentan estructuras sociales políticamente incorrectas y personajes de mayor profundidad psicológica; innovaron el género abriendo el campo literario a la sociología, la psicología y la antropología, las perspectivas de estas áreas constituirán su punto de partida, no así el avance científico. En suma, novelas rupturistas de un marcado gusto por la atrocidad.

Hasta el momento, una mirada general del desarrollo evolutivo del género de la ciencia ficción y lo prospectivo permite establecer que su consolidación es la lucha por entrar en la categoría de literatura mayor, en contraste con el *pulp fiction* a través del cual se masificó.

Las influencias que llevaron a Hugo Correa a desarrollarse como escritor de ciencia ficción y literatura prospectiva debemos situarlas en la Edad de Oro de la ciencia ficción internacional. El estilo narrativo y las temáticas que aborda su producción prospectiva no tan solo deben atribuirse a los lineamientos de la generación de escritores chilenos de 1950, sino además a la tendencia que la primera generación de la ciencia ficción internacional impuso.

El cambio de referentes incluso puede ser explicado por el escepticismo ante los cánones estilísticos prevaletentes en Chile. Claudio Giaconi, en “*Una experiencia literaria*”²⁶, texto fundacional de la generación de 1950, expresa:

los escritores consagrados pese a su prestigio y a sus premios dejaban insensible a esta >> generación del 50<<, inconformista y rebelde, la cual prefería conocer la literatura extranjera. Y la razón era lógica. Los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos, pues permanecían engolfados en asuntos que la juventud ya no vivía. Nos encontrábamos en una etapa de inquietudes nuevas, con nuevas perspectivas filosóficas y estéticas (1970, p. 18).

Por ello a partir de este momento estableceremos que la lectura generacional de las obras de Correa funciona a dos niveles, el internacional y el local. No resulta sorprendente que toda su obra presente una marcada tendencia hacia lo explicativo y la falta de un lenguaje más poético, el “discurso de tesis” (Moreno, 2013, pp. 8-9) influencia de los escritores de la Edad de Oro de la ciencia ficción, a quienes leía.

²⁶ El texto pertenece a la ponencia que Claudio Giaconi presentó en el Segundo encuentro de Escritores Chilenos en Chillán entre el 19 y el 24 de Julio de 1958; constituye, además, el prólogo de la tercera edición (1970) del libro de cuentos *La difícil juventud* del mismo autor.

El género literario de la ciencia ficción y lo prospectivo tiene sus primeras incursiones en Latinoamérica el año 1875 con la publicación de la novela *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* del argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), sobre un viaje a Marte. En el ámbito hispanoamericano los primeros modelos que inspiraron el naciente género fueron europeos y norteamericanos, entre ellos: Camille Flammarion, Julio Verne, Edgar Allan Poe y Herbert G. Wells.

La primera obra narrativa chilena con rasgos especulativos es de 1877, año en que Francisco Miralles publica *Desde Júpiter: curioso viaje de un santiaguino magnetizado*²⁷, que obedece a la tendencia pionera y al influjo literario extranjero señalado. Su argumento gira en torno a Carlos, chileno de finales de siglo XIX, enviado a Júpiter a través de la “magnetización” con la finalidad de observar y aprender de la avanzada, a ratos utópica, sociedad “joviana”; el mundo alienígena sirve de excusa para comparar y criticar la sociedad chilena de la época desde el punto de vista tecnológico, político y filosófico. Miralles, al igual que Ladislao Holmberg, presenta en su relato rasgos del género de la ciencia ficción: desarrollo espacial fuera del planeta y encuentros con sociedades alienígenas tecnológicas y culturalmente avanzadas.

La estadounidense Andrea Bell, crítica y ensayista del género de la ciencia ficción en Latinoamérica, sitúa a Holmberg y a Miralles en dos tendencias literarias en boga a finales del siglo XIX: el Romanticismo tardío (novela gótica) y la fascinación por los viajes exóticos, las situaciones fantásticas y los aparatos pseudocientíficos popularizados por escritores como Julio Verne (1995, p. 187). El trabajo narrativo de estos pioneros latinoamericanos en la naciente ciencia ficción guarda similitudes con los modelos literarios foráneos considerados antecedentes del género; podemos señalar que en algún momento estos escritores fueron

²⁷ Anterior a esta novela, Memoria Chilena (Biblioteca Nacional de Chile (DIBAM), 2016) señala la presencia de otra publicación de ciencia ficción en nuestras tierras *¡Una visión del porvenir! o El espejo del mundo en el año de 1975* del Inglés Benjamín Tallman, “Obra que contiene un misto de ciencia i novela, i con la que el autor se propone recrear a toda clase de lectores, tanto niños como jóvenes i otras edades interesando su inteligencia en el progreso i adelanto moral i material del mundo” (1875, p. 1)

permeados por el espíritu especulativo y pseudocientífico que otros escritores iniciaban en Norteamérica y Europa, Miralles es el ejemplo:

Desde Júpiter's preoccupation with cosmology, spiritualism and life on alien worlds may in fact have been inspired by Flammarion. Other aspects of *Desde Júpiter* may have been influenced by the stories of Edgar Allan Poe, whose impact on Latin American writers has long been recognized. For example, Miralles grounded the Jovians' idyllic future society in a curious philosophical doctrine uniting science and mysticism, which is arguably evocative of Poe. And by the time Miralles published his novel of scientific adventure, translations of Verne's best works were becoming available in South America; as will be shown, Miralles's work shares many structural and thematic elements with that of the French writer (Bell, 1995, p. 188).

Francisco Miralles desarrolla una sátira dirigida a la sociedad chilena a través de la prospección y el viaje a un mundo alienígena, sin embargo los fundamentos -tecnológicos o científicos- que hacen posible tal viaje quedan poco claros, arriesgando incluso la cohesión de la fábula. En este sentido no alcanza la precisión de algunas de las novelas científicas de Verne. Por supuesto, el rasgo dominante en *Desde Júpiter* es la satirización de una sociedad, no el rigor especulativo de la ciencia. Con esto queremos referirnos a que ciertamente es un antecedente de la ciencia ficción en nuestro país e incluso antecedente de la novela prospectiva –modalidad más específica de enfocar la ciencia ficción- pero la falta de preocupación por la construcción del mundo representado o la inclusión de elementos fantásticos arriesgan el contrato de ficción. Entendemos que el rigor en el planteamiento de las leyes del mundo de ciencia ficción es una preocupación posterior en el género.

Lo cierto es que las publicaciones de esta época también son emparentadas con el género fantástico, la razón, motivos y personajes emparentados con la ciencia positivista de finales del siglo XIX; Oscar Hahn en su antología *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, recoge un cuento

de Holmberg, “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879), relato que gira en torno a la maravilla de un robot pre-programado, quien aparece insólitamente invitado a una cena con el burgomaestre Hipknock, provocando un asombro generalizado. Hahn explica al respecto que en este debate entre géneros se debe tener cautela:

de los acontecimientos que entran en los dominios de lo insólito, los más propensos a desvanecerse son los que se derivan de la ciencia y de la tecnología. La razón es simple: muchas cosas que en la literatura aparecen como ficciones científicas, terminan por perder su carácter irreal cuando los avances de la ciencia producen con regularidad aquello que era insólito (...) lo que a los lectores de una época pudo haberles parecido casi sobrenatural, a los de otra les parecerá rutinario (1998).

En el cuento mencionado, el efecto que busca Holmberg es sorprender al lector con lo insólito, sin embargo la influencia de la ciencia positivista ingresa al relato personajes como el autómatas (robot) que conformarán parte del repertorio canónico del futuro género de la ciencia ficción. Si bien concordamos en que *Horacio Kalibang o el autómatas* es un cuento fantástico, el relato es la evidencia de las relaciones entre ciencia y literatura que ya se daban internacionalmente desde inicios del siglo XIX, recordemos a Mery Shelley y su novela gótica *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) o Julio Verne, *Viaje al centro de la tierra*.

Andrea Bell y Moisés Hassón (1998, p. 285) al hablar del caso chileno sitúan la germinación del género en el recambio epocal, las primeras décadas del siglo XX fueron un período de gran revitalización artística en América Latina, después de un largo tiempo en que dominó el Romanticismo y el Modernismo, los escritores buscaron experimentar con las nuevas tendencias sociales, culturales y estéticas provenientes de América del Norte y Europa.

La continuación de los esfuerzos se lleva a cabo medio siglo después, la ciencia ficción ya ha construido y difundido globalmente sus primeros modelos

literarios encarnados en los estadounidenses Isaac Asimov, Ray Bradbury y Robert Heinlein. La primera etapa se compone de obras pioneras en el género, la recopilación de Bell y Hassón (1998) cataloga la existencia de un interesante y raro -por la dificultad de encontrar los textos- corpus de novelas, denominan el período “Preludio de la Edad de Oro de la Ciencia Ficción Chilena”. Pese a los esfuerzos anticipatorios de estas obras, no logran encajar aún en los rasgos dominantes que presenta el género; son el resultado de la influencia de la naciente corriente de ciencia ficción. Ellas constituyen fabulaciones utópicas y distópicas, sobre civilizaciones perdidas, combinadas con temáticas del realismo social y con rasgos de la literatura fantástica. Son miradas críticas acerca de la sociedad chilena que especulan sobre el futuro de la nación. Destacamos *Tierra firme* (1927) de Julio Assman, *Thimor* (1932) de Manuel Astica Fuentes, *Ovalle: 21 de Abril del año 2031* (1933) del doctor David Perry y *Visión de un sueño milenario* (1950) de Michel Doezis.

Hugo Correa (1926-2008) inicia la “Edad de Oro” de la ciencia ficción chilena al publicar *Los Altísimos* (1959). Maulino, periodista y escritor, representante de la ciencia ficción chilena, reconocido por Ray Bradbury e Isaac Asimov, los padres de la ciencia ficción, columnista de *El Mercurio*, *La Tercera* y *Revista Ercilla*.

La divulgación de *Los Altísimos* llamó la atención de lectores acostumbrados a la literatura realista, catapultándolo a posteriores publicaciones en Estados Unidos. Logra publicar en la revista *Fantasy and Science Fiction*, en abril de 1962 su cuento “The last element” y más tarde “Alter Ego” (1967). Este último y su contacto con el maestro de la ciencia ficción, Ray Bradbury, dieron paso a la publicación de la novela *fix-up Los títeres* (1969).

Basada en las relaciones del hombre y los sosias, robots de apariencia idéntica a sus propietarios, conducidos a distancia en la comodidad del hogar. Estimamos que Correa en esta obra aborda conflictos identitarios y explora posibilidades éticas, psicológicas y sociológicas sobre la posesión de un cuerpo e identidad substituta.

La ciencia ficción chilena existe, sin embargo tiene una limitada difusión, una afiliación lectora pequeña y un grupo de cultores. El académico Omar Vega (2011, en línea, p. 2) señala que el investigador Remi-Maure –pionero de la investigación del género en Chile- pudiera afirmar impunemente que la ciencia-ficción chilena había nacido en 1959 y que había muerto a mediados de los “70”, contando, sin embargo, con la presencia de autores de calibre internacional como Hugo Correa.

La escasa difusión y el formato de impresión de mala calidad han hecho que buena parte de las producciones se haya perdido, pues bien:

Se han detectado no menos de cien obras del género. Es más, existe la sospecha fundada de que gran parte del material chileno de ciencia-ficción todavía no ha sido descubierto, encontrándose a la espera de los investigadores que la rescaten del olvido (Vega, 2006, p 3).

Junto a Hugo Correa, a partir de 1959, durante el pequeño auge que tuvo el género en el país gracias a la publicación de *Los Altísimos*, se visibilizan momentáneamente otros escritores de ciencia ficción, entre ellos destacamos dos: Antonio Montero (*Los superhombres*, 1963) y Elena Aldunate (*Juana y la cibernética*, 1963). Destacamos, además, la *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía*, publicada en 1988, a cargo de Andrés Rojas-Murphy, en la que aparecen algunos cuentos de los escritores de la época dedicados al género.

En la novelística reciente, la literatura de ciencia ficción chilena ha resurgido débilmente, aunque lejos de las influencias de Hugo Correa. Macarena Areco explica que en el territorio de la narrativa subgénérica, junto a los relatos policiales y folletinescos, la ciencia ficción tiene un nuevo aumento en sus producciones desde fines de los noventa (2011, p. 181), autores como Sergio Meier (*El color de la amatista*, 1986; *La segunda enciclopedia de Tlön*, 2007), Diego Muñoz Valenzuela (*Flores para un cyborg*, 1997), Sergio Amira (*Identidad suspendida*,

2008), Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2003; *Synco*, 2005) e incluso Jaime Giordano²⁸ (“Quinchamalí ultramoderno”) han expresado sus inquietudes a través del género.

²⁸ Cuento inédito del autor encontrado por el profesor Juan Gabriel Araya y entregado en sus cátedras, no se sabe la fecha precisa, probablemente posterior al año 2000.

Hugo Correa y su contexto: un escritor de frontera²⁹

Hugo Correa (1926-2008) maulino, periodista y escritor, es el representante de la ciencia ficción chilena en el siglo XX, reconocido por narradores como Ray Bradbury e Isaac Asimov, fue columnista de El Mercurio, La Tercera, Revista Ercilla y Revista Paula. Fue destacado a nivel internacional por sus propuestas narrativas de ciencia ficción, pero poco valorizado dentro del ámbito nacional.

Su obra narrativa está compuesta por: *Los Altísimos* (1959)³⁰, *Alguien mora en el viento* (1959)³¹, *El que merodea en la lluvia* (1962)³², *Los títeres* (1969)³³, *Cuando pilato se opuso* (1971), *Los ojos del diablo* (1972), *El nido de las furias* (1981), *Donde acecha la serpiente* (1988), *La corriente sumergida* (1993) y su novela póstuma *El valle de Luzbel* (2015).

Escribió además algunos cuentos publicados en revistas misceláneas y culturales, el recopilador Moisés Hassón (2011, en línea) apunta: “Penumbra” aparece en la revista *Mapocho* (Biblioteca Nacional de Chile) edición n° 16 del año 1968. “El sobre vacío”, cuento especulativo, es publicado en un especial de ciencia ficción de la revista Bravo. En la misma revista aparece el relato “Beatriz” en la n° 50 el año 1991.

Correa logra publicar, además, en diversos magazines y *fanzines* de ciencia ficción, al igual que los escritores del período denominado “Edad de Oro” del género en Norteamérica: el cuento “The last element” (“El último elemento”) en 1962 en *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, reconocida revista cuyo editor científico era Isaac Asimov; en el mismo magazine el año 1967 logra publicar “Alter

²⁹ Calificativo acuñado por Sergio Meier (LLoró, 2016, pp. 99-125) para designar a todas aquellas obras literarias que no engarzan en el canon, más allá de la marginalidad como territorio de protesta se caracterizan por su rareza y falta de visibilidad, por ejemplo, la literatura esotérica, la literatura nazi en Chile (Miguel Serrano Fernández es un ejemplo) o para el caso, la ciencia ficción nacional.

³⁰ Ver anexo cinco.

³¹ Ver anexo seis.

³² Ver anexo siete.

³³ Ver anexo ocho.

Ego”, relato que dará paso al *fix-up* *Los títeres*. En Junio de 1968, “Meccano” es publicado en el n° 50 del magazín *International Science Fiction*³⁴. En 1969, paralela a la publicación de *Los títeres*, Correa publica “El veraneante” en la revista española *Nueva dimensión* N° 8; en el mismo magazín, en 1972, edición N° 33³⁵ se publica un especial dedicado por entero a Hugo Correa; los relatos de este número en su mayoría pertenecen a la colección de cuentos *Cuando Pilato se opuso* (1971); finalmente en su número 142 (1982) aparece el relato inédito “Los hijos de venus”. En términos generales, Correa cumple con el prospecto de escritor de ciencia ficción: novelas, revistas y *fix-up*.

La delimitación generacional de Hugo Correa no está claramente estipulada dentro de las clasificaciones que se han hecho. Nacido en el año 1926, su pertenencia debiera ser en la generación de 1950. No obstante, Enrique Lafourcade no lo hace parte de ninguna de las antologías de cuentos que hicieron reconocer esta generación. Incluso su narrativa se adjunta a los lineamientos que el narrador y ensayista Claudio Giaconni propuso como programa de dicha generación: la superación del criollismo, la apertura hacia los grandes problemas contemporáneos, universalidad, la superación de los métodos narrativos tradicionales, entre otras (1970, pp. 7-18) Consideramos que el hecho anterior es debido a su escritura tardía, en comparación a los narradores de esta generación; la primera edición de la novela *Los Altísimos* fue publicada en 1959 y su primer cuento, “El último elemento” recién apareció en 1962, pero en el circuito lector norteamericano.

De acuerdo al análisis de la crítica literaria de la época y su presencia en esquemas generacionales y antologías, determinamos que este autor ha sido poco valorado, específicamente por cuatro razones: 1° se desvía del género preferido por el canon, 2° en el siglo pasado la ciencia ficción fue considerada subliteratura, 3° por el desconocimiento de la delimitación genérica entre literatura fantástica, maravillosa y de ciencia ficción, por último, debido a su afiliación a la Generación Literaria de 1950.

³⁴ Ver anexo nueve.

³⁵ Ver anexo diez.

La infravaloración de Hugo Correa se debe a su desarrollo como escritor de mundos ficticios, sin base empíricamente comprobable con los medios actuales en un medio y época cuyas obras artísticas, al menos en narrativa, son miméticas. El sistema de preferencias margina las producciones cuyos elementos ficcionales se desvían de la norma estética acostumbrada: las ventas, la crítica o la opinión de sus lectores influye en este hecho. En particular, si hablamos de los géneros, en nuestro país, la literatura proyectiva es relegada a la periferia del sistema de preferencias imperante.

La subvaloración de la literatura de ciencia ficción como género también dificultó su aparición. Esta calidad que le asignó la crítica al género proviene de las revistas de consumo rápido que se publicaron en la primera década del siglo XX, las revistas *pulp*, en donde se escribió por un tiempo material de ciencia ficción de escaso valor literario. Al respecto el propio Hugo Correa señala en una entrevista:

La gente tiene metida la idea de que la ciencia ficción es un subgénero. Como si una obra dependiera del género. Desde ese punto de vista, una novela realista siempre sería buena. En todo caso, esto ocurre solo en Chile. En el extranjero se sabe que hay muy buenos escritores y libros de ciencia ficción y se les valora por eso. Por ejemplo nadie discute la tremenda calidad literaria de Philip K. Dick (1998, p. 3).

Otra atenuante de la visibilidad del autor es la confusión que existió -a lo largo del siglo XX- entre los tres grandes géneros proyectivos: fantástico, maravilloso y de ciencia ficción. Si bien concordamos en que, desde la perspectiva del autor, la obra no debe depender del género, para el lector y la academia esta delimitación hace más abordable la interpretación del fenómeno literario. También estamos de acuerdo en que este no es el único medio de análisis de un objeto estético.

La falta de diferenciación del género prospectivo acarrió el consecuente encasillamiento de obras como *Los Altísimos* en el género fantástico. Las

editoriales tienen culpa en este hecho, la mancha que dejó el *pulp* y los *magazines* de escaso valor literario hacen reticentes a los editores por publicar bajo el estandarte de la ciencia ficción; así observamos etiquetas tales como literatura fantástica, literatura imaginada, novela futurista, en vez de ciencia ficción o en último término novela prospectiva.

Como integrante de la Generación Literaria de 1950, Hugo Correa asume la condición de rechazo que impuso parte de la crítica literaria nacional al este grupo de escritores. El espíritu reformista, inconformista, iconoclasta y escéptico fue criticado por el cánón -precisamente por no ser considerado reformista-; se afirmaba que en lo formal mantenían modos narrativos apegados a la tradición zolaiana que dominaba desde el siglo XIX la literatura chilena, mismo rasgo que en su programa generacional rechazaban.

El crítico José Promis señala los ardorosos debates que surgieron en la década de 1960 en torno a la “generación del 50”³⁶, la discusión se centraba en la intrascendencia de esta generación en las letras hispanoamericanas, precisamente en los años de apogeo del boom latinoamericano. Acusa que los críticos desprestigiaron a los autores de esta generación, en parte por su comparación con los escritores del boom, no les concedían mérito artístico:

Las discusiones fueron motivadas por la aparición de una serie de novelas hispanoamericanas que durante esos años había deslumbrado al público, a los críticos y a los profesores de literatura por su sobresaliente factura artística. Por comparación entre lo que se producía dentro y fuera del país renacieron las actitudes de escepticismo acerca del lugar y la significación de la novela chilena dentro del panorama hispanoamericano, actitudes que dividieron a los participantes de la polémica en dos bandos irreconciliables: aquellos que acusaban a los narradores chilenos de ser limitados, restringidos, mediocres y carentes de compromiso artístico, notas

³⁶ La polémica periodística fue iniciada con la publicación del artículo “¿Juventud en crisis?” de Jorge Iván Hübner en *El diario ilustrado* el 10 de marzo de 1959.

que en una palabra se resumían en el calificativo de intrascendentes, y aquellos que defendían la calidad de la novela chilena engarzándola en una tradición realista y nacional a la que se consideraba como la norma definidora de la esencia de la literatura chilena en oposición a otras manifestaciones continentales o europeas. (...) quienes caían directamente en la mira de los polemistas eran los llamados miembros de la “generación del 50” (Promis, 1993, pp. 148-149).

Correa inicia su proyecto narrativo como escritor fronterizo, al margen del canon, como narrador de la “Generación Literaria del 50” y como narrador de ciencia ficción en América Latina.

Desde el punto de vista formal, la elección del género de la ciencia ficción constituye un desvío flagrante de la norma realista, en este sentido la forma literaria que desarrolla Correa hace de él uno de los pocos narradores de esta generación que buscaron innovar formalmente. Misma línea que Armando Cassigoli desarrolla en la novela, también de planteamientos prospectivos, *Cuadernos de un hombre asustado* (1964). Como se verá más adelante Correa reúne la mayoría de los postulados programáticos de esta generación.

El efecto prospectivo que Correa logra en las novelas *Los Altísimos*, *El que merodea en la lluvia* y *Los títeres* es consecuencia de un modo particular de enfocar las propuestas narrativas de la “generación del 50”. Promis la caracteriza como “novela del escepticismo”:

Surgida a partir de la década de 1950 consolidó un proyecto narrativo que abandonaba cualquier actitud de búsqueda o de interpretación del fundamento. La realidad, en esta novela, es una máscara que recubre la nulidad de lo existente, el vacío en que sumergen sus raíces las formas engañosas de lo cotidiano. Bucear o interpretar son actividades sin justificación cuyos resultados son desmentidos por la presencia de un apocalíptico proceso de resquebrajamiento y caída

reproducidos dolorosamente en el interior de los discursos narrativos (Promis, 1993, p. 156).

La preocupación por lo desconocido en la novela prospectiva se manifiesta como miedo al futuro, en el marco de la posmodernidad. Este miedo se refleja en Correa a través de la intrascendencia vital que asumen los personajes y acontecimientos de las obras señaladas. La actitud vital que asume como integrante de la Generación Literaria de 1950 permite enfocar su discurso narrativo hacia los planteamientos prospectivos: “prospectividad” y escepticismo se complementan en la obra correana.

Los protagonistas creados por Correa sienten un proceso de resquebrajamiento de sus valores y posiciones sociales a pesar de ser planteados en un futuro en que la tecnología supone una ventaja para la vida humana. Vemos que esta actitud es transversal a todos sus planteamientos prospectivos, pero alcanza su madurez en *Los títeres* a través de los socios, instrumentos tecnológicos que sirven como excusa para plantear el sentimiento de ajenidad del hombre en la sociedad.

El escepticismo prospectivo de Correa adquiere la forma del narrador herido para expresar la precariedad existencial y la vacuidad social que sienten los escritores de esta generación; ellos no encuentran su posición en el nuevo orden social, han perdido la claridad de perspectiva y la seguridad en el orden racional, “eran narradores inseguros, precarios, limitados y heridos existencialmente, seres que extendían su mirada desde su propia debilidad vital y para quienes los órdenes imperantes se tornaban laberínticos, arbitrarios, dolorosos y absurdos” (Promis, 1993, p. 162). Si bien este tipo de narrador logra mayor expresividad en primera y segunda persona, también puede presentarse en tercera persona como como contempladores de la ajenidad en el mundo.

En este sentido los personajes que pueblan el futuro correano también están heridos. Planteamos que en sus novelas existe un tipo de personaje recurrente que asume esta característica, el fracasado. Se presenta bajo la forma

de un individuo de clase media cuyas metas del pasado no se concretaron, viviendo un presente de arrepentimiento, vacío y con un sentimiento de inferioridad.

La herida que padecen los protagonistas y narradores de sus novelas se concretan a través de tres motivos: la caída, la nostalgia del paraíso y la realidad decrepita. Estos complementan los *nóvums* que habitan las novelas de Correa: la abducción, el extraterrestre y el sosia. Entenderemos como *nóvum* al término propuesto por Darko Suvin “referido al motivo que constituye la base de desarrollo de cualquier obra de ficción prospectiva o de ciencia ficción y que deberá ser proyectivo, pero no sobrenatural” (Moreno, 2010, p. 459), son elementos o acontecimientos que tienen una implicancia narrativa e ideológica en la construcción del mundo planteado en la novela (el robot, el viaje en el tiempo, la inteligencia artificial, las mutaciones, entre otros).

CAPÍTULO II

Sistematización de las obras de ciencia ficción correanas

El corpus literario de ciencia ficción de Hugo Correa se compone de siete narraciones: *Los Altísimos* (1959), *Alguien mora en el viento* (1966), *El que merodea en la lluvia* (1962), *Los títeres* (1969), *Cuando Pilato se opuso* (1971) y *El nido de las furias* (1981). Fuera de este grupo *Los ojos del diablo* (1972), *Donde acecha la serpiente* (1988) y su novela póstuma *El valle de Luzbel* (2015), la razón, sus planteamientos narrativos proyectivos se acercan a lo fantástico o a la novela gótica y en el caso de *La corriente sumergida* (1993) al realismo³⁷.

En estas obras encontramos elementos característicos de la ciencia ficción, pactos basados en planteamientos de mundos posibles cuya construcción de realidad se fundamenta en la imposibilidad de los acontecimientos imaginados con los medios actuales, pero posibles en el futuro gracias a la certeza ontológica validada por una lógica prospectiva o el uso retórico de una disciplina científica. En ellas encontramos motivos, tópicos y personajes que pueblan el universo de este modo de enfocar la realidad.

Correa desarrolla un modo particular de plantear los relatos de ciencia ficción. Señalamos que en cada uno de sus libros el discurso narrativo mantiene los siguientes rasgos transvesales: una preocupación de orden prospectivo por el futuro humano, la presencia de protagonistas “fracasados” que pueblan el universo correano y el tópico del extraño en el mundo desde la perspectiva prospectiva, como medio de crítica al sistema social. Planteamos que estos rasgos, iniciados en *Los altísimos*, devienen en la novela prospectiva *Los títeres*.

³⁷ En las novelas que excluimos también se desarrollan los motivos transversales de la obras de ciencia ficción de Hugo Correa.

*Los Altísimos*³⁸ es la cristalización de los motivos prospectivos provenientes del naciente canon de la ciencia ficción occidental; la construcción de esta novela prospectiva no representa la continuación del período que en la historia del género denominábamos “preludio de la Edad de Oro de la ciencia ficción chilena”, sino a la consumación de los referentes extranjeros en un autor que logra coincidir con la estructura estilística de los modelos foráneos del género en una novela de profundidad poética.

La novela organiza la trama en torno a Hernán Varela, chileno abducido por alienígenas humanoides, quienes lo llevan al mundo anillo de Cronn; planeta artificial compuesto de ocho anillos concéntricos habitados por la cara interior, reservorio de vida que se desplaza por el universo sin rumbo determinado. Las mujeres son estériles y la reproducción es artificial, planteando una distopía disfrazada de utopía, al estilo de *Un mundo feliz*. La revelación final conlleva a la idea de la ubicación de la humanidad en el universo, el cual es manejado por seres desconocidos de descomunales proporciones extra-dimensionales. En un nivel de análisis más profundo “se trata de una sátira de los regímenes totalitarios y su deshumanización, en conjunto con la reflexión de la pequeñez del hombre” (Vega, 2006, p. 8).

En ella encontramos un interés inicial por explorar en las relaciones del hombre y las máquinas. En Cronn, los servicios domésticos, el transporte, la distribución de los trabajos, la religión y los nacimientos están controlados por las máquinas, unidas bajo el nombre de la entidad conocida como “la colectividad”: Cronn es una biosfera cerrada, una célula gigantesca que usa a los humanos para mantener su funcionamiento, cada croniano tiene un papel que desempeñar en el orden tecno-biológico que los “Altísimos” les han creado.

³⁸ Existen dos versiones de *Los Altísimos*, la primera fue publicada el año 1959, luego en 1973, al amparo de Ediciones Universidad de Valparaíso (ver anexo nueve), Correa publica la segunda versión, esta vez corregida. Apunta Promis: “La edición de EUV, catorce años después, muestra cambios significativos en la estructura sintáctica del discurso. No se trata de adiciones, sino que, por el contrario, ha buscado eliminar del relato del narrador una serie de momentos no narrativos que abultaban el discurso” (1973, p. 129). Creemos que esta corrección realizada con ayuda del escritor Miguel Arteche, eliminó uno de los vicios narrativos de Correa, presente en algunas de sus obras, el “discurso de tesis” (Moreno, 2013, pp. 8-10), probablemente influencia de Asimov.

El viaje de Hernán Varela, se convierte en la lucha por encajar en el orden establecido, a riesgo de ser descubierto y eliminado. El protagonista se hace partícipe de un mundo alienígena revelado a través de su humanidad; Correa acude al motivo del extraño en el mundo, recurrente en sus producciones posteriores.

Hernán Varela es el prototipo del personaje que denominaremos “el fracasado”. Él es un oficinista en la empresa “Acomsa”, su existencia está relegada a la de un eterno subordinado, de moral muy baja, clase media, que un día despierta en una clínica del planeta Cronn, bajo el nombre de X, el croniano que lo abdujo en la Tierra para intercambiarlo y escapar de la coartada existencia del planeta errante, tomando su identidad y libertad. En sus siguientes novelas, Correa insiste en caracterizar a sus protagonistas como pusilánimes y carentes de personalidad. Esta actitud es asumida por los escritores chilenos de la “generación del 50”: el sentimiento de caída y alienación demuestra que esta narración corresponde a una “novela del escepticismo”:

Los Áltimos surge a la vida literaria en un momento preciso de su desarrollo: cuando una generación de novelistas ha madurado la experiencia acumulada a partir de la década de los años cuarenta en adelante, interiorizándola en una imagen literaria que alcanza autonomía completa y que pretende dar cuenta de los problemas existenciales del hombre contemporáneo. Los compañeros de generación de Hugo Correa acuñarán sus imágenes de la realidad usando materiales de la experiencia histórica o de la tradición literaria nacional, elementos que serán transferidos a un cosmos absolutamente particular. Correa, por el contrario, asienta el problema existencial del hombre en un mundo literario cuyo material es absolutamente ajeno a la cotidianeidad, encontrando en la ciencia ficción los elementos necesarios para su construcción (Promis, 1973, p. 130).

La finalidad de esta novela es alegórico-admonitoria, entendemos esta obra como metáfora de los gobiernos totalitarios, pero también como admonición de las viciosas relaciones entre humanos, progreso científico y tecnología; aún más, como expresión del sentimiento de resquebrajamiento social y valórico que experimentan los escritores del 50, en pocas palabras, una novela de ciencia ficción prospectiva.

Además de la profundidad alegórica, perfectamente lograda en la novela, rescatamos la complejidad arquitectónica del espacio en *Los Altísimos*. Sorprende la intrincada estructura del planeta Cronn: cuerpo celeste artificial, cuya cara exterior es una coraza que guarda en su interior una serie de ocho anillos concéntricos, cada uno inmediatamente más pequeño hasta llegar al centro, habitados en su lado interior por ciudades inteligentes en las que viven los cronianos, cada uno de los anillos gira como un periscopio. Sin duda un planeta dantesco, semejante a las complejas imaginerías espaciales de Borges. En la ciencia ficción, Correa es el primero en plantear este tipo de mundo, solo veinte años después volveremos a encontrar el nóvum en la galardonada *Mundo anillo* (1970) del estadounidense Larry Niven.

*Alguien mora en el viento*³⁹ constituye una obra de escaso valor literario por su desarrollo maniqueo y argumentos poco trabajados: es una novela corta perteneciente a la ópera espacial⁴⁰ “sub-género de la ciencia ficción cuyo motor principal son las aventuras y cuya principal ambientación suelen ser extraños planetas y las distancias cósmicas” (Moreno, 2010, p. 462). La acción es planteada en los presuntos islotes vegetales flotantes de Venus- planeta que en el imaginario de principios de siglo XX se creía biológicamente habitable, beta de varios escritores de la ciencia ficción- Correa se une a esa tradición especulando sobre Venus a través de la fallida exploración de astronautas chilenos flotando en las tormentosas corrientes de viento venusianas, sin posibilidad de escape. El conflicto solo se remite al encuentro con un grupo de exploración anterior en uno

³⁹ Ver anexo doce, la imagen corresponde a la edición japonesa del relato.

⁴⁰ Siendo más selectivos, a la ópera planetaria.

de los islotes del cual solo sobrevive una mujer y por la cual los hombres entran en disputa.

El que merodea en la lluvia es una novela híbrida, tiene rasgos de la ciencia ficción y de la novela de terror. Los hechos giran en torno a la caída de un satélite ruso en la localidad rural de El guindo, cercana a Talca; Salvador, el protagonista, se verá envuelto en el misterio de un merodeador que ha rondado el pueblo, en días de lluvia, desde la caída del satélite, causando terror en sus habitantes. Obsesionado por el misterio, Salvador descubre el terrible secreto del impacto y la relación con el acechante, una criatura que se formó del polvo cósmico que venía en el artefacto ruso revivido con la lluvia.

En esta novela se refleja indirectamente los conflictos de la carrera espacial en la década de 1960 (consecuentemente la Guerra Fría), soviéticos y estadounidenses se hacen presentes en el conflicto de la novela. La fábula está inspirada en el cuento “El color que cayó del cielo” de Howard Phillips Lovecraft.

Correa retorna a los procedimientos iniciados en *Los Altísimos*, nuevamente nos vemos envueltos observando un mundo ajeno al protagonista, si bien esta vez no es una tecno-sociedad sino los terrenos precordilleranos de El guindo, a través de Salvador, un joven oficinista bancario, asistimos al encuentro con un extraterrestre, el merodeador, y nos inmiscuimos en la vida de “chalet” de los patrones santiaguinos: Salvador, un hombre de clase media, insulso, inseguro y celoso, es invitado por Celinda hija de un acaudalado a pasar unas semanas de agrado en el campo de su tío. Los motivos y temas iniciados en esta novela y las obras anteriores alcanzarán su apogeo en su siguiente publicación.

Los títeres es una obra narrativa de ciencia ficción prospectiva, la temática de estos relatos no solo demuestra el interés del autor por los avances técnicos y las posibilidades de la ciencia, sino también por el impacto sobre la vida del ser humano en los aspectos éticos y espirituales. El crítico Hernán del Solar señala que cuando Hugo Correa "narra historias de épocas tal vez distantes, (...) no lo hace con ánimo de evasión, de huir del hombre para divertirse manejando

muñecos" (1969, p. 3). Consideramos que del Solar puntualiza el encuentro de la naturaleza humana con sus posibilidades y limitaciones. Creemos que tales preocupaciones corresponden a las de una *novela prospectiva*, género de ciencia ficción que según el crítico español Fernando Ángel Moreno constituye la forma más acabada de literatura.

El libro está compuesto por 4 relatos que pueden ser leídos por separado, pero cuyo sentido total solo puede ser alcanzado a través del conjunto. Esta disposición del discurso narrativo hace de *Los títeres* una novela "fix-up": procedimiento recurrente en los modelos literarios estadounidenses de ciencia ficción, uno de sus mejores ejemplos es *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury. Puntualizaremos las relaciones entre Correa y Bradbury en el siguiente capítulo.

Los relatos giran en torno a los "sosias", copias mecánicas de sus propietarios, muñecos de exactitud milimétrica, que pueden ser controlados a distancia a través de un casco introyector, títeres mecánicos. En el futuro, la función de los sosias es servir de sustitutos a los cuerpos de sus propietarios; el trabajo, las reuniones, las amistades e incluso las relaciones sentimentales se realizan desde la comodidad del hogar, solo basta colocarse el casco y a través de la realidad aumentada salir con el sosia, experimentando todas las sensaciones por medio del aparataje del casco introyector.

En esta novela el sosia es un instrumento de ajenidad, función concretada en tres procedimientos de participación del sujeto introyectado: alienación, superposición y suplantación. También funciona como nóvum original dentro de la literatura de ciencia ficción, Correa crea un nuevo personaje literario que equivale al planteamiento del robot hecho por Karel Kapek. El sosia es a la vez la puerta de entrada para el motivo del extraño en el mundo, el proceso de extrañamiento se genera a través del títere, en cuanto instrumento que permite experimentar –desde el punto de vista de los personajes- una nueva versión de la realidad, intensa e hiper-real. Asimismo, los personajes fracasados, inferiores y subordinados forman parte central de los cuatro relatos que componen el libro.

Los títeres es fruto de la madurez que alcanza Hugo Correa como escritor de género. La alienación y el sentimiento de caída expresados en las novelas anteriores alcanzan su apogeo a través en este conjunto de relatos, concretando una novela de ciencia ficción prospectiva cuyo centro es el sujeto enfrentado a su identidad y la de otros.

Las siguientes publicaciones de Correa exploran otras líneas creativas en la ciencia ficción, alejándose de la “prospectividad” en favor del relato de aventuras, pero aun interesado en ambientaciones extraterrestres, “encuentros cercanos” y la tecnología. *Cuando Pilato se opuso*⁴¹ (1971) constituye una recopilación personal de cuentos de ciencia ficción que Hugo Correa escribió entre 1959 y 1968.

La mayoría de los cuentos que componen esta colección se emparentan con la “ópera espacial” (*space opera*), relatos de aventura futuristas situados en el espacio exterior, entre ellos “La esfera lunar”, “Los invasores”, “Meccano”, “Carrusel”, “El último elemento”, “La bestia marciana”, “El regreso del arcángel”, “El ataque de los selenitas” y “La campana”. También encontramos cuentos de encuentros cercanos, relatos ambientados en un “presente narrativo” sobre avistamientos o contactos extraterrestres, entre ellos “El escondite”, “El feligrés”, “Asterión” y “La furia”; estos últimos son los relatos mejor logrados dentro de esta colección. La lectura de estos últimos evoca la atmósfera de misterio iniciada en *El que merodea en la lluvia*, nuevamente la acción de estos cuentos se desarrolla en sectores rurales alejados, soledades inquietantes que el autor utiliza para lograr los efectos de terror y asombro; en “El feligrés”, un cura de iglesia rural en la apartada localidad de “El paso”, en medio de la lluvia, el viento norte y la oscuridad de su capilla recibe a un feligrés que desea confesarse; en la penumbra, a través del diálogo el cura advierte que el invitado es un extraterrestre, que ha venido a abducirlo. Los extraterrestres correanos presentan cualidades demoniacas, continuamente serán asociados a la maldad, como ocurre en “La teleportación es un deporte para mayores”.

⁴¹ En la reedición de las obras de Hugo Correa realizada por la editorial Alfaguara, en *Cuentos reunidos* (2016) se agregó la novela corta *Alguien mora en el viento* al conjunto de cuentos “*Cuando Pilato se opuso*”, bajo criterio del editor.

El único cuento prospectivo de esta colección es “Cuando Pilato se opuso”, en él se manifiesta la preocupación por el egocentrismo humano en el contacto con la otredad: un grupo de hombres, exploradores espaciales, ha encontrado un grupo de seres vivos similares a insectos, los ornios, que a juicio de los tripulantes poseen una inteligencia inferior basados en las conductas bárbaras que mantienen. El relato es una metáfora de la historia de Pilato, constituye una intertextualidad con *Crónicas marcianas* y con el descubrimiento de América; los exploradores valoran la sociedad ornia de acuerdo a las pautas sociales humanas, la subvaloración de esta nueva especie termina en el secuestro de la nave espacial a manos de los ornios.

En el año 1981 Correa publica *El nido de las furias* su última novela de ciencia ficción. El relato nos introduce en el viaje de Valerio Ramírez, corresponsal de un diario santiaguino enviado al país de Los Andes, para nuestra sorpresa “una república en dictadura”, con el fin de elaborar un artículo sobre la “Plaza de los buitres”, lugar arqueológico escondido en una selva de difícil acceso. Las pericias periodísticas de Valerio le llevan a descubrir que las ruinas son de origen extraterrestre junto a la relación de estas con el poder del dictador de Los Andes. De acuerdo a José Promis la motivación que guía el discurso de esta novela es:

sacar a la luz el revés de un realidad cuyos rasgos han sido oficialmente establecidos (...) el autor utiliza recursos de ficción científica para explicar el carácter ajeno a la naturaleza humana que posee cualquier sistema dictatorial (...) su discurso descubre que el dictador que lo gobierna es un ser de ascendencia extra-terrestre (1993, p. 196).

Sus obras posteriores son exploraciones literarias en otros géneros: la novela de adscripción realista *La corriente sumergida*, su esbozo de una novela de realismo mágico *Los ojos del diablo* y la novela fantástica *El valle de Luzbell* (publicada póstumamente).

CAPÍTULO III

Los títeres: del magazín al fix-up

A inicios de la década de 1960 Hugo Correa⁴² envió el cuento *The last element* (El último elemento) al reconocido escritor estadounidense de ciencia ficción Ray Bradbury⁴³, autor de la célebres *Crónicas Marcianas* y *Fahrenheit 451*. Bradbury, quien había elogiado *Los Altísimos*, manifestó su interés por el autor latinoamericano de literatura de ciencia ficción, recomendando al escritor a los editores de magazines norteamericanos de ciencia ficción, para ese entonces en pleno apogeo. En Abril de 1962, “The last element” apareció en la reconocida revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, cuyo editor científico era Isaac Asimov. Su relato fue acogido gratamente y su nombre circuló entre los lectores norteamericanos.

Siempre en contacto con Bradbury a través de correspondencia, en 1967 Hugo Correa es nuevamente publicado en *Magazine of Fantasy and Science Fiction* esta vez con el cuento “Alter Ego”; Bell y Molina-Gavilán (2003, pp. 140-141), recopiladoras de la antología de cuentos latinoamericanos de ciencia ficción *Cosmos Latinos*, establecen que el relato circuló, además, por otras revistas y libros norteamericanos, entre ellas *Introductory Psychology through SF* (1974) y *The Penguin World Omnibus of SF* (1986) convirtiéndose en esa época en el representante por excelencia de la ciencia ficción en Latinoamérica. “Alter Ego” motivó a Hugo Correa a seguir profundizando en los planteamientos creativos de ese relato, particularmente en el nóvum de los socios.

⁴² Ver anexo trece.

⁴³ Creemos que uno de los grandes males de Correa fue el elogio realizado por Ray Bradbury, a pesar de haberlo catapultado al círculo lector norteamericano, la prensa y los editores han insistido tediosamente en presentarlo a la sombra del escritor estadounidense (un ejemplo perfecto es la entrevista “Chileno de otros mundos”, 2007, realizada por Francisco Ortega a Correa; la pregunta por Bradbury siempre aparecerá). Con este estudio demostramos que Hugo Correa es más que un elogio.

En 1969 se publica la colección de relatos *Los títeres*, expansión del cuento “Alter Ego”. El libro se compone de cuatro narraciones que giran en torno a un tema común, el sosia: “Alter Ego”, “El mundo del tío Roberto”, “El veraneante” y “El hombre prohibido” componen esta obra. La narración es situada en el futuro y los temas abordados profundizan prospectivamente en la relación de los humanos, la tecnología y su impacto en la identidad. La disposición de este conjunto de relatos, obedece a un afán lógico de estructuración que coincide con el fenómeno de las novelas montadas (*fix-up*), cada historia narrada en el libro enriquece la comprensión de los relatos que le acompañan, “*Los títeres*” puede ser leída como relatos separados, pero el sentido final de la fábula se alcanza desde el conjunto.

Caracterizamos a Correa como un espíritu incomprendido en su tiempo, en su tierra, y su obra de ciencia ficción como un lugar fronterizo que no conecta con la Literatura, con mayúscula, de tendencia realista, vinculada a la preocupación social que domina las letras chilenas durante el siglo XX. Ante los prejuicios hacia la ciencia ficción, a la literatura de género, cuya consecuencia es la falta de valorización de la obra correana en Chile, por la academia y la crítica, anteponemos *Los títeres*, conjunto de relatos que nada envidia a las obras literarias del canon chileno.

Los títeres es una obra de profunda reflexión sobre la humanidad y sus conflictos de identidad, de las relaciones entre el “Yo” y el “Otro”, para el caso, un álter ego; de preocupaciones universales, pero también localistas, en ella se subleva el sentimiento escéptico de una generación chilena que entra en la posmodernidad, eternos funcionarios pueblan los cuatro relatos de *Los títeres*, la clase media, que no sabe ubicarse en la jerarquía social ni estatal de un Chile de la década del 1960 que recién se acostumbra al bus, al teléfono y el televisor, pero que a través de Correa columbra los demonios de la tecnología: Literatura prospectiva.

Señalamos que *Los títeres* es una obra narrativa de ciencia ficción prospectiva, basados en la relación entre el discurso escéptico que sustenta la acción de los personajes correanos y la proyección de sus conflictos identitarios a

través de un planteamiento prospectivo. La selección de la “prospectividad” para tratar el tema del Yo y el Otro desde una mirada escéptica no es al azar; solo con una invención como el sosia, junto a las posibilidades que brinda un mundo planteado en el futuro, el único en donde sería verosímil el uso de un álter ego, permiten la prospección sobre la identidad y la otredad en relación con la invención humana: la tecnología, la técnica y la ciencia.

Justificaremos las ideas anteriores. Con la finalidad de esclarecer, desglosaremos las narraciones de *Los títeres* a través del estudio de su fábula y la disposición del discurso narrativo, conceptos aristotélicos, simples pero clarificadores, ante todo vigentes y de gran riqueza interpretativa a la hora de abordar una obra literaria.

La fábula: como novela de ciencia ficción prospectiva

Los títeres es una novela de ciencia ficción prospectiva y a la vez una novela del escepticismo, asumimos que su inspiración se haya tanto en los modelos literarios de la "Edad de Oro" de la ciencia ficción foránea (Asimov, Heinlein, Bradbury) con quienes coincide generacionalmente, así como en la actitud escéptica que manifiesta la Generación Literaria de 1950 en Chile: Correa desarrolló toda su obra a partir de la cosmovisión que imbrican estas generaciones.

Antes de profundizar, exploremos los relatos que componen *Los títeres*. "Alter Ego" es una narración breve que nos introduce al futuro correano a través de Demetrio, un desencantado vendedor puerta a puerta que ha adquirido una nueva invención, el títere. Los sosias⁴⁴, también denominados alter egos o títeres, son copias mecánicas de humanos⁴⁵ fabricadas según las especificaciones del propietario que pueden ser manejadas a distancia a través de un casco introyector. Quien encarna el sosia experimenta todo lo que el cuerpo mecanizado percibe a través del complejo sistema de introyección, al grado en que la realidad, a través de los cinco sentidos, es vivenciada como simulacro hiperreal; el olor, los sonidos, las imágenes, los sabores e incluso las texturas se experimentan a través del sosia como si se tratara del cuerpo "de carne y hueso". A través del protagonista descubrimos el funcionamiento de los sosias:

Demetrio, ya perito en la conducción de su doble, se colocó el casco introyector. Por un instante sus ojos parpadearon en las tinieblas. Pero una vez abierto el interruptor ocular, recuperó la vista: la sala de estar se presentaba tal como si la estuviese observando desde otro ángulo. ¿Qué ocurría? Sencillamente empezaba a ver por los ojos

⁴⁴ De "Sosias", personaje de la comedia *Anfitrión* de Plauto, significa "persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella" (Real Academia Española, 2016)

⁴⁵ No robot, ni clon, tampoco un ciborg, el títere o álder ego es un invento que Correa inaugura como nóvum original dentro del género.

del títere. Alter Ego, parado en el centro de la habitación, vuelto hacia la entrada, pestañeaba con naturalidad: los instrumentos movían sus párpados sintéticos cada vez que Demetrio lo hacía. El hombre presionó una tecla, y el sosia dio media vuelta: pudo verse a sí mismo en el sillón, cubierta la cabeza con la escafandra, los controles sobre las rodillas. Una vez abierto el canal auditivo, no le cupo duda que se había trasladado al centro de la pieza: escuchaba los ruidos de la ciudad y los producidos por sus cambios de postura en el asiento. Y el olfato. Cómo respirar a través de Alter Ego. (...) Probó la voz de su duplicado: en cuanto Alter Ego abrió la boca, Demetrio se escuchó a sí mismo hablándose desde en medio del cuarto:

-¿Cómo estás, Demetrio? Has nacido de nuevo.

Todo parecía más bello que cuando lo miraba con sus propios ojos: más azul y brillante el firmamento; de colores más alegres y definidos los rascacielos. (Correa, 2016, pp. 14-15)

El cuento anticipa los profundos conflictos identitarios que vivenciarán los personajes-fracasados a través de los alter ego. Demetrio, vendedor de dentífrico, siente que su vida es un fracaso, falta de confianza, sueños frustrados y malas decisiones amorosas lo han sumergido en la mediocridad; de estudiante de teatro a vendedor de pasta dental, resiste justificando su existencia a través de la función social de su trabajo: ofrecer una dentadura blanca y un aliento perfumado. El sentimiento de no haberse realizado a sí mismo y la idea de sentirse “otro” a través de su sosia, desencadenan la valentía de tomar una decisión rehuida por “sí mismo”: el suicidio. El relato finaliza con Alter Ego apuntando una pistola a Demetrio.

En los siguientes relatos las unidades de tiempo y espacio se clarificarán, asistimos a un Chile futurista, en una época en que comunismo y capitalismo han sido superados. No existe una cronología específica, pero sí asistimos a un

cambio y complejización de los sosias, el uso y el significado que implica a nivel social cambia, a través de este movimiento se intuye el avance temporal: en primera instancia veremos a los sosias como medio hedonístico, tecnología a través de la cual el humano explora sus posibilidades, pero cuyo uso desemboca en la degeneración ética, la saciedad de vicios y placeres individuales; luego asistimos a un Chile en que el control estatal sobre los sosias se ha perfeccionado, sin embargo, esta vez es el estado quien comienza a degenerar en prácticas corruptas a través de los títeres.

Para Correa, la tecnología carece de connotaciones morales, es el humano-demiurgo quien determina la utilidad de los avances alcanzados: a ratos observamos la maravilla por los beneficios de los sosias (extensión de la esperanza de vida, solución a la discapacidad, seguridad, entre otras) pero también vemos que su uso degenera en vicios (suplantaciones de identidad, violencia anónima, corrupción política); por supuesto, la inclinación de Correa apunta hacia la última opción, la humanidad tiende a corromper el uso de la tecnología. Esta postura iniciada en *Los Altísimos* -en donde el avance tecnológico y cultural conllevan la noción de peligro como metáfora del pecado adánico (Promis, 1993, p. 174) - en *Los títeres* es más notoria; como veremos esta idea tiene su origen en el uso de la bomba atómica durante la Segunda Guerra Mundial.

El sentimiento de caída de los personajes y la degeneración de la tecnología en vicios humanos constituyen el centro de “El mundo del tío Roberto”. Es un relato extenso dividido en siete capítulos, narra la historia de Alfonso, un joven oficinista de Seguros Vitales. Apocado, retraído, inseguro, huérfano desde la adolescencia, Alfonso constituye otro personaje hundido en la mediocridad, un fracasado. Su vida, experimentada desde su casa a través del sosia, se reduce al trabajo como oficinista de una dantesca empresa de seguros de vida, entre interminables pupitres ocupados por otros impenetrables y eficientes sosias:

su escritorio se sumaba a las interminables filas de pupitres alineados en la vasta sala, todos con su correspondiente títere,

vecinos pero lejanos como las estrellas en firmamento: uno nunca conocía a los originales de los compañeros de labores, sino únicamente a los impenetrables y eficientes sosias (Correa, 2016, p. 17).

La cotidianeidad de Alfonso se rompe tras heredar el juvenil sosia de su difunto y viejo tío Roberto. La curiosidad de Alfonso le lleva a irrumpir en el tabú de la suplantación. Siempre desde su departamento, comienza a alternar entre el sosia que se encuentra en el trabajo y el de Roberto: la experiencia como áter ego de su tío le revela que nadie se ha enterado de la muerte, llevándole a entablar relaciones con las amistades que Roberto (el juvenil títere Roberto) dejó, descubriendo la animada vida que llevaba encarnando un sosia de apariencia juvenil: sus relaciones con la titerómana Leticia y la joven Alejandra (Correa, p. 35). A través de ellas se entera progresivamente de las enemistades entre su tío y los “antitíteres”, grupo terrorista que lucha contra la degeneración que ha desencadenado la aparición de los títeres: el anonimato y “la senectud eufórica”:

Fueron los viejos quienes engendraron el movimiento que habría de convertirse en la Hermandad de los Antitíteres. Cuando un hombre jubilaba (a los ochenta años, según las nuevas leyes de previsión, basadas en la mayor resistencia al trabajo del hombre gracias a los títeres, por una parte, y a la mayor longevidad conseguida con el progreso de la medicina) obtenía un fondo de retiros como para darse lujos: comprar un nuevo aerocoche, una cabaña de veraneo y, lo mejor de todo, un sosia fino, hermoso, de juvenil aspecto. Así, al final de la vida, un hombre o una mujer prácticamente volvía a nacer gracias a la adquisición de un nuevo títere. Y por ficticio que esto pareciese, la realidad era que tal hombre, o mujer, embriagado con el uso de un artefacto que ocultaba su verdadera edad como bajo una máscara, trataba de realizar muchas de las cosas no materializadas durante su juventud (Correa, 2016, p. 28).

Más adelante concluye:

Al cabo de una vida no siempre plenamente realizada, salpicada de desengaños y represiones, y debido a las leyes que obligan a los funcionarios a usar títeres que fuesen réplicas perfectas para evitar confusiones, los menos favorecidos por la naturaleza eran los primeros en adquirir, al jubilar, la última palabra en belleza titerera.

Tanto proliferaron los escándalos (al fin de su vida el hombre no trepida ante nada para satisfacer un apetito, estimulado por la perseverancia, decisión y experiencia ganada en años, y por la idea obsesiva de que el calmar dicho deseo bien puede constituir el último acto de su existencia), que no tardaron en surgir protestas. Se pidió al gobierno que controlase la venta de títeres. Pero ya los intereses creados formaban cerros (p. 29).

Asistimos a un momento de la historia en que el desarrollo tecnológico altera el orden de la naturaleza humana, degenerando e invirtiendo las relaciones conductuales y corporales de nuestra especie; calamitosamente, es el propio humano quien se auto-flagela dando esta dirección a los progresos técnicos y científicos. Para Correa el carácter vicioso de la naturaleza humana, además, lleva a otro orden de resquebrajamiento valórico: la titeromanía (Correa, 2016, p. 28). La afición de personas jóvenes, de carne y hueso, por entablar relaciones amorosas (aventuras) con títeres; disyunción de las relaciones corporales naturales, los cuerpos biológicos (vivos) profesan culto hacia los cuerpos mecánicos (muertos).

Paralelamente, la suplantación le permite a Alfonso renacer como individuo, descubriendo una nueva realidad social vedada por su mediocridad, el Yo se transforma en Roberto, un Otro: Alfonso tiene la oportunidad de observarse a sí mismo en el trabajo y de entablar relaciones con su jefe Manuel, gerente de Seguros Vitales. La cercanía al círculo social del directivo a través de Leticia, le lleva a descubrir la tergiversada ética laboral del superior: otorgar seguros ilegales a sus amigos (cubrir accidentes ya ocurridos antes de firmar y retribuciones exageradas) o bien infravaloración laboral en virtud de intereses sentimentales,

Manuel desecha los ascensos de Alfonso en función de su relación con Eugenia, mujer de interés para el gerente (Correa, 2016, p. 47). Como veremos, el escepticismo del narrador y los personajes, encuentra su razón en un entorno social degradado.

El climax del relato es alcanzado en una fiesta privada de títeres de elite; en una cita doble acordada entre Alfonso (encarnado en Roberto), Manuel, Alejandra y Eugenia –mujer que Alfonso cortejó inútilmente, pero ahora interesada en Roberto- son testigos de las acciones que las personas pueden cometer en el anonimato de los títeres: la fiesta iniciada con bailes termina en una eufórica violación colectiva a Leticia y Alejandra (titerómanas, por ende sin cuerpos mecánicos). Espantado el sosia de Alfonso huye con Eugenia.

Los acontecimientos desenlazan cuando Alfonso regresa con el sosia de Roberto al departamento en el que se haya su cuerpo real. Inmediatamente irrumpe la policía en el interior y mata a Alfonso de un disparo; la razón, un llamado de una mujer anónima delatando que el jefe de los antitíteres se hallaba en el departamento de Alfonso. El relato cierra con una revelación maquiavélica, el viejo tío Roberto vive y es, junto a Eugenia, la causante del llamado. En adelante el tío Roberto, quien idea todo para salvar su pellejo, ocupará el sosia de su sobrino Alfonso.

“El veraneante” narra el encuentro entre un joven sosia, Max, y una mujer de carne y hueso, Valeria. La acción se desarrolla en un solitario balneario; Max, hombre parco y misterioso, realiza un paseo por la playa con la idea de tener un momento de soledad, para su desagrado encuentra a Valeria herida de un pie entre las rocas costeras. Él, poco solícito en ayudar a la herida, pues intuye que puede ser una treta femenina, se muestra reacio a entablar una conversación que la mujer intenta forzar.

El relato, a ratos romántico, pero desencantado, nos revela el problema del anonimato del sosia; a lo largo de la conversación lograda por Valeria, ya un flirteo explícito que Max rechaza apenadamente, colegimos que algo misterioso motiva

su desprecio, surge la duda de la identidad de Max: en principio no tenemos la certeza de su género y sexo, podría ser una mujer. El relato cierra enigmáticamente, quizás un cura o un presidiario de salida.

Correa ilustra ingeniosamente la desidentificación de los individuos. Consideramos que “El veraneante”, es un texto que adelanta los profundos conflictos que se desarrollaran cincuenta años después con las realidades virtuales en relación con la identificación. Señalamos esta idea, no como profecía, sino como prospección de las posibilidades que el escritor pudo vislumbrar en su época, quizás a través de artefactos tan sencillos como un telégrafo o la telefonía.

Finalmente el libro cierra con uno de sus relatos más extensos e interesantes “El hombre prohibido”. Estructurado en siete capítulos y un epílogo, la narración comienza *in media res*. Un atentado terrorista contra el “Ministro de Justicia” a manos de revolucionarios es frustrado por la policía gubernamental; el plan, ideado por León, cabecilla de los subversivos, es descubierto a pesar de haber sido concebido días antes, casualmente y con pocos involucrados: la doble suplantación de un guardia ministerial a través de otro sosia. León, idealista, comprometido contra la corrupción estatal, finaliza encarcelado en una tétrica cárcel cordillerana a la espera de un reacondicionamiento cognitivo, un lavado de cerebro que lo convertirá en un “renacido”.

Asistimos a un futuro más lejano que el de “El mundo del tío Roberto”. Chile se ha convertido en una democracia corrupta, la ilusión y la ambigüedad invaden la organización estatal: los sosias han posibilitado que un grupo anónimo de políticos permanezca en el poder ilimitadamente a través del cambio de álgos; siempre son los mismos candidatos en las elecciones, ambos de la misma facción política, solo cambian su imagen a través del manejo de nuevos títeres; los ciudadanos creen ver sujetos y bandos políticos disímiles, sin embargo, oposición y oficialismo secretamente representan una unidad. La ambigüedad es tal, que ni siquiera sabemos si es un grupo o una sola persona la que orquesta la maquinación. En suma, los revolucionarios, tampoco están seguros contra quien acometer sus golpes. La consumación de este nuevo tipo de estado es posible,

además, a la relativa igualdad económica y social de sus ciudadanos, recordemos que capitalismo y comunismo han sido largamente superados.

Paralelamente indagamos en el pasado del Ministro de Justicia, protagonista del relato, coligiendo las coincidencias que se entrelazarán en la captura del revolucionario León. El ministro, cuyo nombre permanece incognito a lo largo de la narración, fue antaño un oscuro y apocado funcionario del Registro de Identificaciones, otro fracasado. Habitó un edificio en donde conoció a Tamara, entonces novia de un joven León: entre ellos surge un breve triángulo amoroso. El Ministro, amilanado por misteriosas razones que atribuye a un misterioso accidente en su pasado, decide no ceder al amor de Tamara, quien descubre que él es un renacido.

Los renacidos, son expresidarios condenados a un recalibramiento cognitivo: tras un lavado de cerebro sus mentes son reprogramadas en centros estatales dedicados a su reubicación social, otorgándoles trabajos de baja categoría. De acuerdo a la estricta biopolítica gubernamental, los renacidos son reacondicionadas para creer que sus cuerpos reales son los sosias que encarnan, cuerpo mecánico y mente son virtualmente fusionados. Constituyen la solución del sistema presidiaria del futuro correano: entes sin pasado bajo el control indirecto del estado. En este sentido, es preciso indicar la prospección realizada en torno al “control de los cuerpos”. Michael Foucault define este conjunto de acciones tendientes a regular el tiempo y el movimiento de los individuos como “biopoder” (2002, pp. 137-144) y el espacio predilecto para estos fines, la cárcel, institución-prisión destinada a “volver a los individuos dóciles y útiles, por un trabajo preciso sobre su cuerpo” (p. 211). El imaginario correano ha conseguido sublimar la pesadilla panóptica de Foucault, el control absoluto y el uso eficiente de los individuos castigados, transformados en “cuerpos dóciles”.

A partir del capítulo V volvemos al presente narrativo desde el cual el Ministro recapitula los acontecimientos. Nuevamente su vida se cruza con Tamara, pero con una posición social más elevada, ella ahora con dos hijos, se casó con Rodolfo, uno de sus subordinados. Descubrimos que el protagonista ha sido el

maquinador de su propio atentado, con la finalidad de atrapar al líder rebelde utiliza a Rodolfo para sembrar en los círculos de León el domicilio privado de una de los guardias que fue suplantado para realizar el asesinato frustrado del propio ministro.

El clímax es alcanzado cuando los rebeldes secuestran a Rodolfo y a Elías, quienes ingresaron el rumor que llevaría a León a su encarcelamiento. El Ministro de Justicia, en virtud de su aprecio por Tamara, decide hacer un intercambio de rehenes: Elías y Rodolfo, el padre de los hijos de Tamara, por León. Durante el intercambio, en el cual solo los rehenes se hallan presentes en sus cuerpos biológicos, León, quien atribuye su cambio a que los rehenes son personalidades importantes para el gobierno, inicia un tiroteo que termina en la muerte de todos los rehenes. Ahora sin cabos sueltos, Tamara viuda y el líder rebelde muerto, intuimos que todo pudo ser planeado por el Ministro.

La historia desenlaza con las investigaciones sobre la identidad del Ministro de Justicia llevadas a cabo por el resto de los jefes rebeldes, después del incidente. A través de las referencias del antiguo dueño del edificio en que el Ministro, en ese entonces funcionario de “Identificación”, vivió y conoció a Tamara. Las referencias conducen al sosia investigador a un sanatorio ubicado en la cordillera santiaguina. La revelación final da a conocer que el nombre del ahora Ministro de Justicia sería Nicolás, un hombre que llegó con su cuerpo biológico quemado e irreconocible. Sin familiares que preguntaran por él había muerto tres años antes. ¿Quién fue el Ministro de Justicia? ¿Si había muerto hace tanto tiempo quién manejaba el sosia ministerial? ¿Dónde se hallaba su cuerpo biológico? El relato cumple la función de dejarnos en la más absoluta duda acerca de la identidad del misterioso Ministro de Justicia. Un relato minuciosamente estructurado, de muchos trasfondos interesantes para su estudio como literatura prospectiva, especialmente en el tema de la identidad, sus relaciones con la tecnología y el anonimato.

Tal cual apuntamos en la definición de Ciencia Ficción, como manera particular de construir mundos narrativos, distinguimos tres corrientes en el

género: *hard*, prospectiva y ópera espacial, las características de cada una ya las hemos señalado en el primer capítulo; recordemos que cada una de estas mantiene un rasgo transversal -la construcción de un mundo ficticio cuyos acontecimientos y avances son imposibles en la realidad con los medios actuales pero sí posibles en el futuro (o en un entorno alternativo)- y uno o más rasgos dominantes específicos que configuran la construcción narrativa de este género (Díez, 2008, p. 5).

En *Los títeres* dos de los rasgos dominantes de la literatura de ciencia ficción son la alegoría y la prospección-admonición. Se concluye, entonces que esta es una novela de ciencia ficción prospectiva⁴⁶, “obras que asumen esta especulación plausible con el fin de desarrollar mediante un determinado tipo de discurso inquietudes sociales, políticas económicas...” (Moreno, 2011, p. 473).

Como alegoría futura de la sociedad humana contemporánea, funciona en tres niveles: primero, de la desidentificación de los sujetos a través de las tecnologías de comunicación, quizás más vigente hoy que en el momento en que Correa escribió estos relatos; segundo, como crítica a la perversión humana de la tecnología, Correa un tanto pesimista del futuro mantiene como base del desarrollo argumental de *Los títeres* la inocuidad de los avances de la tecnociencia por sí mismos, planteando que la humanidad tiende a demonizar su uso en beneficio de sus vicios y perversiones; tercero, como alegoría del escepticismo vital, la degradación valórica y el resquebrajamiento del individuo de la sociedad chilena de mediados del siglo XX.

Las prospecciones desarrolladas por Correa -exploraciones futuras desarrolladas con indicios del presente a fin de criticar o denunciar sus inconveniencias- parten de la base de que las personas están viviendo en un mundo que pierde sus fundamentos, de individuos indeterminados social e ideológicamente, escépticos de su tiempo (Promis, 1993, pp. 161-178), chilenos comenzando a sentir el peso de la posmodernidad. Aún en el futuro, los individuos son seres incapaces de realizarse a sí mismos, fracasados creen vivir plenamente

⁴⁶ Insistimos en el tratamiento de este conjunto de relatos como una novela *fix-up*.

a través de realidades ajenas o falsas. El área de prospección de Correa es por excelencia la identidad, basada en las contradicciones que asumen escritores como los de la generación chilena de 1950. En este sentido, los relatos que componen *Los títeres* no solo constituyen una reflexión alegórico-prospectiva sobre la ipseidad humana, también son reflejo de las preocupaciones de su tiempo.

Para ilustrar este punto recurriremos a los “elementos añadidos” que el novelista y ensayista Mario Vargas Llosa propone para el estudio de la obra literaria. Plantea que el escritor es un deicida; señala que “escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad” (1971, p. 41). El autor de un texto literario crea un mundo, distinto al real, ficticio y en su deseo luciferino se autoproclama Dios de su creación.

Según Vargas Llosa la razón de esta rebeldía sería la insatisfacción con la realidad que rodea al escritor, el producto de “una relación viciada con el mundo” (1971, p. 41). Traumas, injusticias, alegrías, tristezas, deseos insatisfechos, discriminación, incapacidad para encajar en el grupo, ser bicho raro, demasiado bella, demasiado feo, etc. constituyen las muchas posibilidades que han llevado al futuro escritor a enemistarse con la realidad. El efecto es el nacimiento de la vocación de escritor, que objeta de la realidad a través de una obra, que es fundamentalmente dos cosas:

una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo. Indisolublemente unidos, en su obra aparecerán estos dos ingredientes, uno objetivo, el otro subjetivo: la realidad con la que está enemistado y las razones de esta enemistad; la vida tal como es y aquello que él quisiera suprimir, añadir o corregir a la vida. Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de

información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista (Llosa, 1971, p. 41).

Según Llosa la razón de su inconformidad se debería a los asuntos que lo enemistaron con la realidad y le forjaron el carácter deicida. Para encontrar el momento o las ideas que llevaron al autor a tomar esta posición frente a la vida es necesario comparar contexto de producción y obra. Dice el afamado escritor:

los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra. Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en ‘temas’ (1971, p. 42).

Una poderosa razón por la cual Hugo Correa, latinoamericano, pudo ser impulsado a escribir un tipo de literatura, inusitada en la tradición de un país, para la época, aún rural, es “el shock del futuro”⁴⁷. Concordemos en que hasta el primer tercio del siglo XX las vidas de los chilenos transcurrían en un mundo sin grandes avances ni cambios drásticos, morían en el mismo mundo que los había visto nacer. A mediados del siglo XX Chile se encuentra en un proceso de industrialización, atrasados con respecto al extranjero, paulatinamente la tecnología llega para incorporarse en la vida cotidiana de las personas⁴⁸ (al menos al alcance de un público más numeroso), vida hasta entonces caracterizada por el esfuerzo manual; la televisión, las líneas telefónicas, maquinaria agroindustrial, el

⁴⁷ Idea propuesta a principios de la década de 1970 por el ensayista norteamericano Alvin Toffler.

⁴⁸ Remitimos al estudio histórico de Carlos Donoso Rojas (De la Compañía Chilena de Teléfonos de Edison a la Compañía de Teléfonos de Chile: los primeros 50 años de la telefonía nacional, 1880-1930, 2000), sobre la presencia de la telefonía en Chile y su creciente desarrollo en la primera mitad del siglo XX.

transporte público, buses, taxis, tecnologías que facilitan la labor humana (o la reemplazan), comienzan a ser de uso cotidiano.

Lentamente entramos en el vertiginoso vórtice de la globalización y con ello experimentamos la elevada tasa de cambio que posibilita el desarrollo de la tecnociencia extranjera:

El ritmo de cambio se ha hecho tan acelerado que hoy sabemos ya que el mundo en el que aprendimos a vivir y a relacionarnos no será el mismo en el que viviremos la mayor parte de nuestras vidas. El cambio preside nuestra civilización de forma obsesiva, como no había afectado antes a nuestros antepasados. Estamos obligados a convivir con el futuro y los cambios que este nos aporte (Barceló, 2015, p. 456).

Correa asiste a este cambio, el futuro tecnificado se alza como su demonio, exorcizado en sus novelas a través de propuestas prospectivas, el resultado *Los títeres*. Aún más, recordemos que Hugo Correa nació el año 1926 en Curepto, lugar en el que pasó toda su infancia, para ese entonces caserío rural muy alejado tanto de Talca como Curicó, sus ciudades más cercanas. La continuación de sus estudios básicos le lleva a trasladarse a Curicó, a finales de 1930, al Liceo Curicó y posteriormente, en 1940, a Santiago en el Internado Barros Arana para continuar sus estudios cursando dos años de Derecho en la Universidad de Chile, el año 1945, carrera que abandona para convertirse en periodista colaborando en el diario *El Mercurio* (Biblioteca Nacional de Chile (DIBAM), 2016). Su vida transcurrió del campo a la ciudad, de la vida autosuficiente a la dependencia ciudadana, precisamente en los momentos que Chile se tecnifica.

En sus novelas percibimos la maravilla por la tecnología y el avance científico, pero al mismo tiempo la advertencia de su nocividad, el hombre, que ha encontrado en la tecnociencia una ayuda (desde la prehistoria), termina, en los tramos finales de su existencia (el futuro de postrimerías) supeditado a ella.

Sucede en *Los Altísimos* y se hace más evidente en *Los títeres*. En “El mundo del tío Roberto” Alfonso comienza a descubrir su dependencia:

Desde el día mismo día en que adquiriera su títere, empezó a vivir a través de él, con lo cual los límites de su mundo se estrecharon aún más. En la práctica su original, vale decir él mismo, sobraba. Era una especie de autómata (...).

Así como la televisión en sus comienzos absorbió de tal modo a los seres humanos, atrofiando su imaginación y sensibilidad hasta convertirlos como el televisor en otro mueble de la casa, el uso de los títeres, recién iniciado, estaba llevando a la humanidad a la renuncia de todo cuanto demandase algún esfuerzo personal, porque era más cómodo y acarreaba un menor desgaste de energía el hacerlo mediante el doble mecánico (Correa, 2016, pp. 49-50).

Las preocupaciones de Correa sobre la tecnociencia y sus consecuencias en la conducta humana también fueron el resultado de uno de los acontecimientos más importantes del siglo XX: las explosiones de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945.

Desde Julio Verne a Herbert George Wells, el lector asistía a la maravilla por la tecnología y una visión romántica del futuro basada en el progreso de la ciencia; sin embargo, a partir de la Segunda Guerra mundial y la invención de la bomba atómica, los escritores de ciencia ficción pierden la fe en una ciencia que ha llevado al hombre a su posible e inminente destrucción; una vez que el flagelo de la Segunda Guerra Mundial finaliza, se desarrolla la paranoia de una Tercera Guerra mundial, en la cual la especie humana se autodestruiría a través de explosiones atómicas, paranoia que alcanzó su punto más álgido en los momentos más tensos de la Guerra Fría (Sánchez Domínguez, 2011, p. 200).

Desde la literatura el espacio idóneo para decantar estas preocupaciones fue la ciencia ficción, Asimov se ufana del género que profesa:

La primera indicación clara de que era la gente que escribía y leía ciencia ficción la que vivía el mundo real, y todos los demás los que vivían en el reino de la fantasía, llegó el 6 de agosto de 1945, cuando el mundo descubrió que una bomba atómica había explotado sobre Hiroshima (1981, pp. 120)

Tomemos por ejemplo la novela *fix-up Las crónicas marcianas* (Bradbury, 2014, pp. 212-287), en virtud de la cronología ficticia establecida en el libro, a partir del año 2005 en el cuento “*La tienda de equipajes*” nacen los primeros rumores de la “Gran Guerra” en la Tierra, ya en noviembre de ese mismo año en “*Los observadores*” los habitantes humanos de Marte miran en medio de la noche el inusitado resplandor verde del viejo planeta: un depósito australiano de bombas atómicas ha explotado y sumido al planeta en el desastre. A partir de entonces El motivo de la tierra radioactiva será un lugar común para denunciar el peligro de los avances de la tecnociencia, sobre todo para la novela post-apocalíptica y como punto de partida de novelas prospectivas como *Blade runner: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick, 2016).

En la literatura chilena, la bomba atómica también es punto de partida para plantear nuevas perspectivas del comportamiento humano. Según Claudio Giacconi (*La difícil juventud*, 1970) el hecho generacional que marcó a la Generación Literaria de 1950 fue precisamente el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki; por supuesto, su escritura derivó en planteamientos narrativos realistas con personajes desencantados, valores degradados, actitudes reaccionarias y escépticas causadas la ambigüedad existencial y ontológica en que dejó al mundo la bomba atómica, actitudes posmodernas que en palabras de Moreno se condicen con el inicio del paradigma:

cuando toda vida sobre la Tierra puede ser destruida siete veces por el ser humano ¿qué sistema intelectual, más que el nihilismo, puede explicarlo? ¿Qué sistema social? ¿Qué sistema religioso pasa por la destrucción de todo lo que existe a manos del propio ser humano? (2011, p. 300).

Por supuesto, también es punto de partida para Hugo Correa, en *Los títeres* dos rasgos evidencian esta conexión: el futuro en el que sitúa sus relatos y su postura frente a la tecnociencia. Bien señalamos anteriormente que el futuro correano se ubicaba en un tiempo en que capitalismo y comunismo han sido superados, pero ese futuro implica además un pasado de guerras y lo vemos a través del espacio en el que suceden los relatos. Por ejemplo, en “El hombre prohibido” los líderes rebeldes se reúnen en un refugio subterráneo en ruinas “construido durante la última guerra para preservar a los viajeros de la irradiación atómica” (Correa, 2016, p. 83). De igual modo en la colección de cuentos “*Cuando Pilato se opuso*” en “*El regreso del Arcángel*” asistimos a la llegada de un cohete autómatas que fue enviado por los seres humanos de finales de siglo XX como caja del tiempo (en su interior recuerdos de nuestra cultura) a dar vueltas a la tierra por espacio de 10.000 años; el autómatas relata “El día que zarpé la humanidad pasaba por un período crítico: por primera vez en su historia el hombre tenía la conciencia de poseer los medios para destruirse a sí mismo” (Correa, 2016, p. 275), una vez descargadas las reproducciones de Miguel Angel, Rembrandt, libros de Shakespeare, el cohete abandona la Tierra, ahora desolada y sin nadie para recibir el legado. En “*La campana*”, Correa nos maravilla con el regreso de un grupo de exploradores espaciales humanos a una Tierra ahora habitada por otra especie los “ornios”:

Cinco mil años había durado la expedición de Asenjo, enviado a buscar, dentro de los cientos de soles de la Vía Láctea, un planeta cuyas condiciones permitieran al hombre abandonar el suyo, gastado y contaminado por incesantes guerras. ¿Hubo tal vez un último conflicto que precipitó la desaparición de los seres humanos? Los ornios nada decían, fingiendo o pareciendo ignorar la verdad. Se limitaban a mostrar los efectos de la torturada civilización humana: un planeta árido, sin agua ni rastros de vida orgánica, con una atmósfera enrarecida, aunque todavía utilizable mediante filtros, en una palabra, en algo menos que un cementerio (Correa, 2016, pp. 308-309).

La posibilidad del uso indiscriminado de los avances de la tecnociencia, capaz de generar armas de destrucción masiva como la bomba atómica, plantea por primera vez la posibilidad de reflexionar -a partir de datos concretos- que el hombre se ha transformado en un peligro para sí mismo y el planeta. Este preocupante planteamiento lleva a muchos escritores hacia el problema del futuro, ahora mucho más incierto.

Hugo Correa desde sus primeras novelas asume una postura pesimista ante el uso de la tecnología, es fuente de alienación y a menudo sus productos son degenerados por las necesidades humanas, fuente de vicios y corrupción moral. El escritor mantiene un correlato con la cosmovisión cristiana, sus narraciones recurren a la demonización del uso que el hombre hace de la tecnología y la ciencia⁴⁹. En *Los Altísimos*, recordemos “un ser humano es secuestrado desde el planeta Cronn, cuyos habitantes han sido condenados a vagar eternamente por el espacio como expiación por el delito de haber querido superar la obra de sus propios creadores” (Promis, 1993, p. 174); entonces, los cronianos cometen el pecado adánico de sobrepasar su desarrollo tecnológico estableciendo contacto con seres superiores “*Los Altísimos*” quienes al percatar su presencia los reducen a un mero experimento social. Asimismo, en “El que merodea en la lluvia” un satélite ruso que llega a la luna se estrella al volver a la Tierra trayendo consigo una criatura que asola a los lugareños del poblado de El Guindo.

En *Los títeres* se establece una sociedad democrática de relativa igualdad económica y estabilidad institucional gracias a la invención de los sosias, sin embargo, a través de las peripecias de los protagonistas descubrimos que en fondo el uso de los títeres, a pesar de sus beneficios, ha desencadenado en el nacimiento de la senectud eufórica, la negación de mismidad, la desidentificación social y en el peor caso el fantasma de una dictadura desembozada o una

⁴⁹ Recordemos que relatos como *El feligrés* o en la novela *El que merodea en la lluvia* Correa plantea al extraterrestre como un ente maquiavélico y demoniaco. En obras posteriores como *Los ojos del Diablo* o *El valle de Luzbel* el tema de Satán será un eje recurrente en sus producciones.

democracia cooptativa. El desencanto con la tecnología es fruto del miedo al futuro, el reflejo de las preocupaciones del presente.

Por supuesto estas especulaciones no se basan sobre un sólido conocimiento de la ciencia como lo haría una novela de “ciencia ficción dura”, es cierto, lo prospectivo se encuentra unido al adelanto y a la ciencia para justificar la factibilidad de los acontecimientos en el futuro, pero no al adelanto científico como centro del argumento, sino al adelanto social; bien puede ser que el adelanto social sea producido por un adelanto científico, pero el centro de las reflexiones es el cambio social que estos producen.

Hasta el momento hemos caracterizado la “prospectividad”, el contexto y las perspectivas que configuran las narraciones desarrolladas en *Los títeres*. Aclarados estos puntos, ya podemos centrarnos en la caracterización del tema central de las fábulas de los cuatro relatos del libro: la identidad y la otredad.

El título del primer cuento hace referencia al tema del cual Correa se propone hacer prospecciones, *Álter ego*, es decir, el otro yo. En el futuro de *Los títeres*, que es reflejo y representación de nuestro presente, el Yo es un ser caído, aniquilado por el pragmatismo social, el aparato social ha reducido al hombre a su mera funcionalidad, desorientado existencial y valóricamente encuentra en el “simulacro” de Baudrillard (2005, pp. 10-13) la salida a su sensación de fracaso; entendemos simulacro como el remplazo de un objeto o individuo real por un modelo virtual que da origen a una realidad falsa denominada hiperrealidad. A través de los sosias los individuos pretenden ser otro, ya sea en una nueva versión de sí mismos, el reemplazo de otro que su yo desea asimilar o la absoluta negación de su yo a través de la superposición.

Entonces, con la finalidad de reflexionar las vinculaciones entre identidad y tecnología, Correa plantea al sosia como un instrumento de ajenidad en tres niveles graduales de disociación del Yo: alienación, suplantación y superposición. Los títeres, esos cuerpos mecánicos a través de los cuales los individuos viven la realidad, en verdad son un simulacro de sus propios cuerpos y percepciones,

constituyendo así una hiperrealidad. La posibilidad de que un individuo pueda sentirse a sí mismo dentro de otro cuerpo (simulado) que percibe como si fuera el propio abre una nueva beta inexplorada en la literatura para tratar las relaciones entre identidad y otredad, esta vez encarnando al otro.

En “Alter Ego” Demetrio siente ser otro a través de su títere, que en realidad es una simulación de una nueva versión de sí mismo, posible gracias al manejo teledirigido y el casco introyector. La disociación que sufre Demetrio, ya asumido su rol de álteo ego, le lleva a juzgar su vida fracasada como vendedor de pasta dental; entonces podemos inferir la existencia de dos realidades, la real y la hiperreal (aquella en que Demetrio encarna el sosia). Finalmente el álteo ego asume su posición como nuevo Yo que ha de castigar a su antiguo Yo, ahora un Otro. Cómo sabemos la acción de este relato finaliza con el títere apuntando un arma a Demetrio, disparo que en estricto rigor significaría un suicidio, pero que para el alter ego alienado es un homicidio.

La alienación experimentada por Demetrio es un desdoblamiento producido dentro del mismo individuo; no así en “El mundo del tío Roberto”, aquí la ajenidad es experimentada por Alfonso encarnando a un Otro, ya en estricto rigor, pero esta vez como suplantación. La experiencia de encarnar el sosia de Roberto permite a su sobrino vivenciar las relaciones sociales y sentimentales que él títere mantenía; la comparación de ambas vidas revelan a Alfonso su fracaso como individuo, pero también una nueva oportunidad para cambiar. Sin embargo, esa nueva oportunidad es otro simulacro, Alfonso aparenta vivir y poseer todo lo que Roberto logró a través de la vida de su joven sosia. El desenlace de este relato, la muerte de Alfonso en manos de la policía, revela el fracaso de esa vida simulada (Correa, 2016, pp. 66-68).

En “El hombre prohibido” la ajenidad es experimentada en su punto absoluto. Dejando de lado los aspectos políticos y sociales de este cuento, los que trataremos oportunamente, destacamos aquí el tema de la identidad. Recordemos que el Ministro de justicia es un “renacido”, un ex presidiario condenado a una “recalibración cognitiva”, proceso mediante el cual la identidad y la memoria del

individuo es borrada, para luego ser nuevamente educado por el estado, esta vez, haciéndole creer que el títere que maneja es su cuerpo real: la alienación absoluta, una superposición.

En este relato Correa juega con la posibilidad de borrar por completo la identidad de un individuo, superponiéndola a una dirigida y controlada por el Estado, que deja al nuevo individuo en una falsa realidad. Con esto adherimos el relato al conjunto de obras de ciencia ficción que ha desarrollado el motivo de la falsa realidad o realidad virtual. Para entender esta relación utilizaremos la propuesta de Fernando Ángel Moreno para el análisis de los niveles de realidad de este nóvum, empleando los términos “nivel del demiurgo” y “nivel de la caverna” (en alusión al mito de la caverna de Platón): “el nivel del demiurgo es el nivel del constructor, pues en él se encuentra un diseñador, por lo general a salvo de cualquier intento de acceso por parte de las criaturas del nivel de la caverna” (Moreno, 2013, p. 408)

Para el caso el Estado a través del poder judicial es el demiurgo que reacondiciona a los presidiarios, eliminando su identidad para reconstruirlos a conveniencia de la sociedad -en el caso del Ministro de justicia a conveniencia de los intereses de políticos corruptos- haciéndoles creer una realidad en la que sus sosias son sus cuerpos biológicos, el nivel de la caverna.

Para el caso de “El veraneante” el tema central del cuento es el anonimato, por supuesto este es un tema transversal o todos los relatos de *Los títeres* pero es aquí en donde Correa lo desarrolla con mejor maestría.

Estos relatos, escritos entre 1967 y 1969, trabajan sobre la base del simulacro, evidenciamos algunas de sus formas: el primer caso es el de los protagonistas de “Alter Ego” y “El mundo del tío Roberto”, tanto Demetrio como Alfonso ven el sosia un medio de escape para sus realidades decrepitas; en la última narración también encontramos el problema de la “senectud eufórica”, en este caso ancianos que tienen la posibilidad de pedir títeres juveniles, solo apariencia; En “El veraneante” contemplamos la dificultad de saber quién se

esconde tras el títere llamado Max; por último, en “El hombre prohibido” el Ministro de Justicia es un simulacro viviente e incluso asistimos a un parque de diversiones que ofrece viajes simulados en cohete; en el siguiente fragmento el narrador fiscaliza las dudas de Tamara, precisamente al respecto del viaje en cohete y el ministro :

Con gran lentitud el cohete empezó a separarse de la nube de fuego generada por sus toberas. Tamara sonrió. ¿Qué pretendía el hombre con todos aquellos subterfugios? ¿Engañarse a sí mismo? ¿Acentuar lo ilusorio de la vida, y convertirla mediante los títeres y la tecnología en un ininterrumpido sueño? No obstante aquel despliegue de ardidés infantiles, Tamara intuía, a veces, que algo monstruoso se agitaba en el trasunto de la historia humana. Quizá León no fuese tan loco. Quizá los revolucionarios no anduviesen tan descaminados. Quizá el ministro de Justicia fuese... ¿Quién era el ministro de Justicia? Ni él mismo lo sabía, según Rodolfo. Y así lo pensaba la propia Tamara (Correa, 2016, p. 127).

De especial interés para las novelas prospectivas es el sistema social al cual nos enfrentamos, “siempre se desarrolla un enorme conflicto social respecto a las ideas presentadas en relación con nuestros esquemas” (Moreno, 2010, p. 314), por comparación entre la visión particular que se nos ofrece de una sociedad futura e imaginaria y la nuestra es que advertimos la crítica-admonición sobre las preocupaciones del presente.

La ambigüedad también se hace presente en el gobierno del futuro correano. Lo adelantábamos al inicio de este capítulo, la estructuración política de Chile en *Los títeres* obedece a un sistema de gobierno de igualdad social, previa superación del capitalismo y comunismo. En apariencia asistimos a una democracia, sin embargo, gracias a los sosias la concertación actúa bajo una farsa que permite la prolongación ilimitada de su poder a través de sucesivos recambios de títeres, solo cambian las caras de los postulantes, concertación y oposición están dirigidas por un mismo ente, en otras palabras un simulacro

democrático. Llamaremos a esta nueva forma de corrupción cooptación: una vez más la tecnología que viene en pos del beneficio humano termina degradada, esta vez, en la turbulencia política. Así sucede en *El hombre prohibido*; aun en un futuro de relativa igualdad y justicia la humanidad se deja llevar por la sed de poder, saciada a través de los avances de la tecnociencia, en la imaginación de Correa, los socios.

La fábula: como novela del escepticismo

Hasta aquí hemos analizado *Los títeres* a través de algunas claves de la retórica prospectiva, sin embargo, la configuración de esta novela también forma parte de los lineamientos de la “novela del escepticismo”. Término propuesto por José Promis en “*La novela chilena del último siglo*” (1993) designa a un conjunto obras literarias pertenecientes a la Generación Literaria de 1950 caracterizadas por la pérdida del fundamento, cuya interpretación del mundo se basa en la realidad como máscara de la nulidad de lo existente y en cuyo discurso narrativo se evidencia un apocalíptico proceso de resquebrajamiento y caída; en estas novelas hay crisis valóricas y descomposición social (pp. 156-157).

Dentro de estos relatos podemos considerar a *Daniel y los leones dorados* (1956), de José Manuel Vergara; *Coronación* (1957), de José Donoso; *El cepo* (1958), de Jame Lazo; *La fiesta del rey Acab* (1959), de Enrique Lafourcade; *Los Altísimos* (1959 de Hugo Correa *Cuadernos de un hombre asustado* (1964) *Job-Boj* (1968), de Jorge Guzmán; *La disparatada vida de Félix Palissa* (1975), de Miguel Arteche, entre otras. También debemos incluir dentro de estas obras literarias a uno de los textos fundadores de esta generación, *La difícil juventud* (1954), de Claudio Giacconi, pero como conjunto de cuentos.

Es dentro de este tipo de novela que incluimos a *Los títeres* de Hugo Correa⁵⁰. Si bien, en estricto rigor es un conjunto de cuentos, es por el carácter escéptico que asumen estos relatos que adjuntamos esta novela fix-up a la categoría de Promis.

Como el nombre lo sugiere, el escepticismo es el rasgo principal de este tipo de obras. Estos escritores asumieron una actitud contestataria contra todas las manifestaciones sociales y literarias de su época, adquiriendo un carácter reformista, según el crítico José Arrom (citado por Promis, 1993, p. 155), producto

⁵⁰ Dentro de la producción artística de Hugo Correa también califican como obras escépticas, además de *Los Altísimos* y *Los títeres*, *El que merodea en la lluvia* y *Donde acecha la serpiente*.

de la fractura histórica en que nace esta generación; los escritores nacidos a partir de 1924, crecerán con las noticias de la Segunda Guerra Mundial y en el ámbito local el triunfo frentista en la elección presidencial de 1938 provocará el advenimiento de la clase media en el panorama social y político de Chile:

La mayor parte de sus reacciones frente a los acontecimientos individuales y sociales de su época, y frente a la tradición literaria nacional, encuentran en el inconformismo su razón de ser y la justificación de su violencia verbal. (...) El sello de iconoclastas les sirvió para personalizarse como grupo y para hacerse oír en momentos cuando la crítica tradicional seguía orientada hacia los causes del naturalismo “vernacular” (Promis, 1993, p. 155)

Las actitudes reformistas, contestatarias y escépticas hallaron en su discurso narrativo la forma de un narrador herido y la visión de una realidad reversible, ambos complementados en la fábula por los motivos de “la caída”, “el paraíso perdido” y “la realidad decrepita”. Evidenciaremos estos rasgos con la finalidad de demostrar el escepticismo prospectivo de la obra de estudio.

Los escritores de la “generación del 50”, dentro de los cuales incluimos a Hugo Correa, expresaron su disconformidad con la tradición literaria anterior, variación del Realismo, anunciando una ruptura con este. Sin embargo, con el tiempo se les criticó su manifiesto rechazo por las técnicas narrativas realistas, pues mantenían modos de narrar apegados a los viejos moldes del positivismo literario. Promis señala que las innovaciones que prometía esta generación no se hallaban en los aspectos formales, sino en la modalidad que adquirió el narrador como responsable del relato, al que denomina “narrador herido”, distinto del clásico narrador omnisciente de la tradición anterior. Para el narrador herido “el mundo representado adquiere las connotaciones de una realidad que se ha interiorizado en el proceso narrativo y cuya fisonomía es el reflejo de los vericuetos insospechados de la conciencia del narrador” (Promis, 1993, p. 162). Evidenciamos en este narrador una precariedad física y existencial, reflejo de la ambigüedad y la falta de puntos de referencia en la realidad:

Habían perdido, junto con la claridad de la perspectiva y el dominio absoluto del mundo narrado, la seguridad que daba al narrador tradicional su fe y confianza en el orden racional de la experiencia humana. Eran narradores inseguros, precarios, limitados y heridos existencialmente, seres que extendían su mirada desde su propia debilidad vital y para quienes los órdenes imperantes se tornaban laberínticos, arbitrarios, dolorosos y absurdos (p. 162).

No podemos evitar hacer las relaciones de este narrador con el paradigma posmoderno, al menos en la individualidad del dolor que padece, la falta de puntos de referencia y el escepticismo.

Dentro de las posibilidades que puede asumir la mimesis en la Novela del Escepticismo, en la mayoría de los casos encarnadas por un narrador protagonista, también es posible encontrar al narrador herido contemplando el mundo desde una situación de ajenidad en el mundo que lo rodea, “estos narradores pueden ubicarse fuera del espacio de la historia o relatar sus propias experiencias (...) aunque a veces se aproximan a la figura del narrador tradicional, tienden a fiscalizar su información limitándola a las posibilidades del conocimiento de los personajes” (Promis, 1993, pp. 173-174)

Este es el “narrador herido” a través del cual Correa expresa su sentimiento de desencanto con el mundo y es el que predomina en la mayoría de sus obras. El mejor ejemplo es el narrador de *Los Áltimos* en cual la ajenidad experimentada por Hernán Varela en el planeta Cronn permiten “descubrir las heridas y fracturas que debilitan el sistema de normas en que se sostiene el comportamiento social” (Promis, 1993, p. 174). En *Los Títeres*, aun percibimos la herida pero a través de un narrador omnisciente que fiscaliza los sentimientos de los personajes, por ejemplo en “El mundo del tío Roberto”:

El sosia de Roberto no solo le permitía enterarse de las raras y contradictorias intimidades del difunto, sino que, lo más importante de todo, comenzaba a develar el misterio de su propio yo. He ahí

algo que jamás se hubiera preocupado de dilucidar. Sus fracasos y su vida opaca, huérfana de facetas brillantes o particulares, los había atribuido a la mala suerte. Nunca tuvo la paciencia, o el valor quizá, de buscar raíces profundas para explicar los motivos de su mediocridad (Correa, 2016, p. 45).

Es conveniente aclarar, que si el sentimiento de ajenidad nos es expresado a través de un narrador protagonista, sí lo es a través de los personajes que componen estos relatos; llamémosles “personajes heridos”. Los protagonistas de Correa viven una existencia anulada por la debilidad de su comportamiento, por un pasado sin grandes glorias al cual se resignan y del cual creen encontrar salida en el aparentar o en el gozo de logros ajenos.

Para estos narradores “el acto de relatar una historia se convierte para estos narradores heridos en una suerte de expiación, de discurso justificatorio de una existencia dilapidada por cobardía, comodidad, debilidad o abulia” (Promis, 1993, p. 164)

Los personajes fracasados pueblan el futuro correano: en *Los Altísimos*, Hernán Varela, un insulso oficinista bancario, un día es secuestrado desde el planeta Cronn, reemplazando al croniano “L”, asumiendo una vida en un planeta en apariencia utópico, pero que Hernán, ahora L, descubre es un sociedad totalitaria; En el que Merodea en la lluvia, Salvador, otro oficinista bancario, es un ser apocado, pusilánime y rencoroso. En *Los títeres*, a través de los socios, cuerpos-simulacro, los protagonistas hallan una oportunidad de escape a su aniquilamiento. Sin embargo ante el encuentro consigo mismos, tras experimentar la ajenidad, se dan cuenta que la sociedad que los rodea también sufre la degradación valórica y existencial.

Estos relatos buscan representar un mundo de postrimerías

Los relatos de la Novela del Escepticismo quedan en muchos casos abiertos a la duda sobre la posibilidad de un sentido trascendente que confiera unidad y dirección a los comportamientos humanos (...)

sus narradores despliegan la imagen de una realidad de términos reversibles cuya inestabilidad cósmica es la manifestación palmaria de su falta de vitalidad histórica, de su existencia exhausta (...) en este sentido, la actitud desencantada y desprovista de cualquier atisbo de optimismo hacia el futuro que manifiestan las voces narrativas o los comportamientos de sus personajes más característicos (Promis, 1993, p. 179).

La perspectiva pesimista de Correa acerca de las relaciones entre identidad y tecnología, demuestran que es un escritor escéptico, aun en el futuro los sujetos mantienen vicios, a pesar de las tecnologías hechas para ayudar al hombre. Este pesimismo también se manifiesta en la reversibilidad y equivalencia de lo real como encuadre del mundo degradado.

A menudo veremos cómo los destinos de personajes social o ideológicamente opuestos desembocan en un mismo estado de aniquilación. En “El mundo del tío Roberto” existe un proceso de reversibilidad y equivalencia entre las vidas de Alfonso, quien lega el sosia de su tío, y Manuel, el gerente de Seguros Vitales, jefe de Alfonso. Ambos de clases sociales y temples diferentes, Alfonso un oficinista mediocre, apocado, pusilánime y Manuel, hombre influyente, seguro, figura de poder y éxito, dueño de un títere varonil y espartano. Tras cruzar sus vidas, Alfonso encarnando el títere de su tío Roberto compite contra Manuel por la atención de Eugenia en la decadente fiesta de sosias (Correa, 2016, pp. 56-63). El destino de ambos es trágico, Manuel termina rechazado por Eugenia, humillado y borracho, mientras que Alfonso muere en su departamento, abatido por un disparado de la policía, quienes lo confunden con un terrorista debido a la misma Eugenia.

En “El hombre prohibido”, la equivalencia también es patente entre León el revolucionario y Rodolfo, marido de Tamara y subalterno del Ministro de Justicia. Tanto León, hombre idealista, comprometido, enérgico y viril como Rodolfo, funcionario mediocre, poco brillante, vacuo y de tendencias misóginas, terminan muertos bajo las mismas balas en un intercambio de rehenes. En una realidad sin

fehacientes que aseguren los destinos es inevitable que personajes tan disimiles experimenten la misma condena. Concordamos con Promis en que esta unilateralidad de los acontecimientos es condición de una visión de desencantada del mundo que se torna arbitrario e inexplicable:

El desplazamiento del eje de linealidad por el eje de la reversibilidad como principio constructivo de la historia no es un fenómeno casual en la Novela del Escépticismo. La pérdida de la condición de acontecer que experimentan las historias relatadas, para convertirse en engañosa sucesión de episodios que nos son otra cosa que distintitas posibilidades de iluminación de una realidad inmóvil, alude al carácter apocalíptico que define el mundo de esta novela (Promis, 1993, p. 183).

Por último, señalaremos cuatro motivos escépticos que estructuran algunas de las cuatro historias que componen *Lo títeres*: la caída y el paraíso perdido (Promis, 1993, pp. 184-196). El motivo de la caída se refiere al proceso de resquebrajamiento y alienación que los personajes vivencian dentro del relato, y que puede servir como posibilidad de alteración, de revelación de una situación irremediable o como medio para introducir la esperanza de una resurrección o una redención punitiva.

En *Los títeres* hay que hacer un análisis de motivaciones a nivel global, los protagonistas fracasados ya se encuentran caídos en el presente narrativo y este motivo se presenta como empuje de una esperanza de cambio irrealizable o trastornada por las motivaciones de otros personajes de carácter más enérgico o vital- la caída en estos personajes se refleja como una serie de metas que no han logrado obtener debido a su mediocridad, falta de brillantez o por simple comodidad o abulia -.

Tal cual plantea Promis, la caída trae consigo otros motivos que realzan el mundo de postrimerías presente en los relatos escépticos, uno de ellos es “la nostalgia del paraíso”. En el “narradores y personajes contemplan la realidad a

través de una doble visión que divide su experiencia personal en un pasado feliz, actualizado solo en sus recuerdos, y un presente de angustia y sufrimiento”.

Correa también eleva este motivo al nivel de la humanidad, no tan solo como experiencia de un individuo:

Ahora el hombre tenía la conciencia de su soledad dentro del sistema solar: los viajes interplanetarios así lo demostraron, como también el hecho desconsolador de que colonizar cualquiera de los planetas conocidos demandaría gastos desproporcionados con la verdadera utilidad que pudiera reportar a la raza humana. (...) Hubo una época en que la máxima aspiración del hombre fue la de llegar a otros mundos, porque el suyo se achicaba y no tenía nada nuevo que ofrecerle... (Correa, 2016, p. 116).

Este motivo también se perfila en la ubicación del hombre en el universo y su rol exploratorio; antes el universo era un lugar inmenso que el hombre exploraría con el tiempo, en el fragmento anterior observamos un cambio, el hombre se haya impedido de explorar el universo, las distancias lo hacen una tarea idílica. En cambio, es ahora la tierra el lugar inexplorado, que gracias a los avances tecnológicos (los socios), han permitido experimentar en nuevas formas el mundo que nos hace prisioneros.

La disposición del discurso

Desde el punto de vista técnico, llama la atención la estructuración de *Los títeres*; dividido en cuatro relatos cuyo eje principal son los sosias, como representación de la tecnología alienadora, la lectura de cada uno de ellos permite profundizar progresivamente en el futuro correano, enriqueciendo la visión del conflicto que suscita el nóvum (el títere). La modalidad organizativa del texto, ya lo adelantábamos al iniciar el estudio, obedece específicamente a la tendencia de los escritores de ciencia ficción de mediados de siglo XX en Estados Unidos: los *fix-up*.

Señalábamos en el Marco Teórico que este formato narrativo es una “novela construida mediante cuentos que pueden leerse de manera independiente, pero que mantienen cierta relación argumental entre sí y cuyo sentido completo se alcanza desde el conjunto” (Moreno, 2010, p. 462). Procedimiento semejante, por supuesto no es nuevo, basta recordar algunos antiguos clásicos como *Las mil y una noches* (anónimo), los *Cuentos de Canterbury* (Geoffrey Chaucer) o el *Decamerón* (Giovanni Boccaccio).

Las acepciones de este formato narrativo son variadas y las encontramos bajo diferentes nombres y delimitaciones genéricas, destacamos tres. La perspectiva ofrecida por Forres L. Ingram en el libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971), es el primer acercamiento teórico del fenómeno, refiriéndolo como ciclos de cuentos, reconoce en ellos un corpus de obras que toma forma a lo largo del siglo XX, apropiado por distintos movimientos e ideologías, desde el feminismo hasta la ciencia ficción (*fix-up*) (Matelo, 2010, pp. 2207-2208). Ingram divide los ciclos en tres clases, “compuestos”, aquellos en que “el narrador muestra, ya en el primer cuento, que se trata de un todo continuo (...) desarrolla su serie de acciones obedeciendo a un plan preconcebido” (Anderson Imbert, 2007, p. 115); “arreglados”, aquellos en que “el narrador yuxtapone o asocia varios cuentos para que se iluminen unos a otros y quede bien

aclarado el sentido de la colección (...) lo hace repitiendo un tema único, recurriendo al mismo personaje o al mismo elenco” (Anderson Imbert, p. 116); finalmente, están los ciclos “completados”, aquí:

el narrador a comenzado escribiendo cuentos sueltos, independientes, pero mientras los escribe repasa en ciertos hilos que pasan de uno a otro y paso a paso los entretreje. Cuando cobra perfecta conciencia de lo que está haciendo decide completar la tarea unificadora que había comenzado sin saberlo. Completar quiere decir aquí añadir cuentos que desarrollan e intensifican temas que dominaban en los primeros cuentos de la serie; o reagrupar y reordenar los cuentos para que se vea mejor la intención cíclica (Anderson Imbert, p. 216).

De esta perspectiva -quizás limitada por la tendencia a reconocer solamente un conjunto de cuerpos individuales (los cuentos) que establecen una relación (por temas o personajes)- rescatamos la identificación de un fenómeno que difiere de la novela y el cuento.

Una segunda perspectiva la ofrece Enrique Anderson Imbert, teórico de literatura hispanoamericana. En *Teoría y técnica del cuento* (2007) analiza las formas complicadas del género breve, los “cuentos enlazados”. Advierte, en primer lugar, que los enlaces entre cuentos son válidos siempre que sean decididamente intencionados por el autor, excluye por tanto las manufacturaciones hechas por los críticos y editores (p. 115). La edición original de *Los títeres*, por supuesto, está estructurada de acuerdo a las decisiones estéticas de Correa⁵¹.

Atendiendo a las relaciones entre cuentos, Imbert distingue las siguientes organizaciones formales: “enlaces de encargo”, “cuentos intercalados”, “cuentos

⁵¹ Es meritorio aclarar que en la reedición de su obra, hecha por Alfaguara (2016), bajo criterio del editor se juntó -en un solo libro – tres obras independientes: *Los títeres*, *Cuando Pilato se opuso* y *Alguien mora en el viento*, todas bajo el título *Cuentos reunidos*. En nuestra investigación, nos avocamos a la edición original.

asimilados por novelas”, “marcos individuales”, “contactos” y “armazones comunes de cuentos combinados” (pp. 116-119). Este último nos avoca.

Imbert reconoce la existencia de una forma híbrida entre la novela y la colección de cuentos surtidos, una en la cual:

La combinación es tal que un cuento modifica el sentido de todos los demás y, al mismo tiempo, es modificado por la totalidad. Lo que se narra en un cuento y se repite en otro ya no es lo mismo, pues en cada contexto adquiere una nueva significación que irradia sobre todo el libro, hacia adelante (en prospecciones), hacia atrás (en retrospecciones). (...) La obra, en conjunto, se balancea en dos platillos de la balanza: en uno, la individualidad de cada cuento; en el otro, los lazos que unifican todos los cuentos en un cuerpo singular (Anderson Imbert, 2007, p.118)

Formalmente, en un “armazón común de cuentos combinados”, los narradores pueden ser personajes que cuentan sus propias historias, un personaje que cuenta varias historias relacionadas o bien un narrador heterodiegético que narra cuentos interrelacionados, en todos los casos, por el tema, personajes, etc. En la literatura hispanoamericana, por su puesto existen ejemplos, entre ellos *Charlas de un optimista* de Roberto J. Payró, *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones y *La red* de Eduardo Mallea (p. 118).

Nuestra obra de estudio, en efecto posee un armazón común de cuentos combinados: cuatro relatos contados por un narrador heterodiegético, todos conectados a través del “nóvum del sosia”, conforman *Los títeres*. A nivel dispositivo, la secuenciación de los relatos es irrelevante, cada uno podría ser leído en distinto orden, pero no sin prescindir de la lectura de todos para poder alcanzar tanto el sentido local y global de todos y cada uno de los cuentos. No podríamos intuir, por ejemplo, la ambigüedad de la desidentificación que Correa nos intenta transmitir en “El veraneante” si no leyésemos “Alter Ego” en donde descubrimos los principios bajo los cuales funciona un sosia y la disociación que

se puede producir en el individuo a través de un instrumento tecnológico, porque nos faltarían datos; ni tampoco colegir la demonización de la tecnología en *Los títeres* sin leer todos los relatos.

De acuerdo a la ideas que hemos desarrollado, vale preguntarse sobre *Los títeres* acerca del género que representa ¿es novela o conjunto de cuentos interrelacionados? Aristóteles señala que “el todo es más que la suma de las partes” (2007, p. 138). Gabriel Matelo, entiende el armazón de interrelaciones que Imbert colige como híbrido, como un nuevo subgénero narrativo de carácter antigenealógico, los cuentos integrados, cercano al modelo maquínico del rizoma propuesto por Deleuze y Guatari:

“su principio generativo de estructuración paratáctica deja indefinidos sus puntos de inicio, conclusión y centro (...) una forma narrativa de descentramiento (...) la ruptura estructural de un ciclo es asignificante: no hay pérdida de un todo de sentido, sino la recomposición en otro, simple, parcial y variable, más sensible a la imposición del imaginario del lector, y factible de lecturas estructuralmente no lineales” (2010, p. 2211)

Independientemente de la taxonomía del fenómeno bajo el cual funciona la estructura de *Los títeres*, *short story cycle*, ciclo completado, armazón común de cuentos combinados, cuentos integrados, novela *fix-up*, encontramos un factor común de su lectura: la simultánea autonomía e interdependencia de los relatos de esta obras literarias. En *Los títeres* concurren dos mecanismos paradójicos que completan su estructura integrada, “dispositivos de autonomización” y “dispositivos unificadores” (Matelo, 2010, p. 2209). Por un lado encontramos procedimientos que hacen de cada relato una entidad individual: títulos individuales (“Alter Ego”, “El mundo del tío Roberto”, “El veraneante” y “El hombre prohibido”), fragmentación (“El mundo del tío Roberto” y “El hombre prohibido”, los relatos más extensos, están divididos en capítulos), así como nudo, clímax y cierre para cada uno de los relatos. Por el otro, existen procedimientos que ayudan a percibir los cuentos componentes como conjunto: personajes tipo en más de un

relato (el fracasado), patrones temporales (futuro), unidad de estilo, nóvum común (el sosia), efecto (prospección intelectual) y recurrencia temática. Género y formato heterogéneo, su estructura se encuentra en constante tensión.

Los ciclos compuestos, ya lo apuntábamos fueron adquiridos por distintas corrientes y tendencias. En la ciencia ficción se les denominó novelas *fix-up*. Los *fix-up* (“novela montada o arreglada” si se desea traducir el término) nacieron del paso de los “*magazines*” a la industria editorial de los libros. Los autores de ciencia ficción que escribían en revistas como *Astounding* lo hacían a través de cuentos, de hecho es el relato breve quien acompaña al género de la ciencia ficción en su masificación. En primera instancia, estos cuentos se unían para formar un libro, un “montaje de diversos relatos interrelacionados formando un único volumen, para lo cual, si hace falta, el autor <<rellena>> los huecos que deja el material disponible con algunas historias escritas precisamente para ese fin” (Barceló, 2015, p. 47), de este modo los lectores tenían en sus mano una selección de cuentos previamente publicados unidos a nivel de fábula a través de un arreglo de los argumentos o una extensión de una novela corta: dentro de los primeros ejemplares destacan la trilogía inicial de *Fundación* (1951) de Isaac Asimov y *Más que humanos* (1953) de Theodore Sturgeon. Miquel Barceló, crítico del género, evidencia que con posterioridad al éxito editorial que tuvieron las selecciones arregladas o extendidas de la década del cincuenta, se produce un proceso inverso en que los escritores desarrollan este formato pero con la intención inicial de adoptar la estructuración del *fix-up* (p. 47), también apunta que la operación da paso a las grandes series como la colosal *Dune* (1965) de Frank Herbert y herederos, en estos casos, extrapolando la situación del cuento en el *fix-up*, la novela se torna un espacio reducido para expresar el mundo que proyecta el escritor, obligándose a continuar en otro título.

Las influencias de algunos *fix-up* clásicos en Correa es patente, aseveramos esta hipótesis por el uso manifiesto del procedimiento, las relaciones de Hugo Correa con los escritores de la Edad de Oro de la Ciencia Ficción Occidental, la época en que lo hizo y el mecanismo a través del cual surge. El

procedimiento se halla en los *Los títeres*, ya lo hemos evidenciado, es un conjunto de cuatro relatos sobre un mismo nóvum, y en *Cuando Pilato se opuso*, aunque este último no alcanza la cohesión temática del primero para ser considerado un *fix-up*, sí incluye cuentos previamente publicados en magazines; la semejanza estructural de *Los títeres* con sus mentores espirituales, Ray Bradbury e Isaac Asimov, también es evidente, ellos fueron quienes popularizaron el *fix-up* a través de obras de calidad, reconocidas por la crítica. La novela montada más conocida es *Crónicas marcianas*, de Bradbury, también encontramos “*El hombre ilustrado*”, por parte Asimov destacamos la saga inicial de *Fundación*.

Es en esta tradición que situamos *Los títeres*. Este procedimiento implica significancias que van más allá de la disposición de un conjunto de relatos versados en un tema unívoco, en sus ejemplos mejor logrados, la configuración de los relatos escritos por el autor implica un cambio a nivel de la historia y la intención del escritor de ampliar un cuento inicial a través de otros relatos que permitan profundizar o presentar un panorama más esclarecedor del tema que tratan. Adquiere la esencia de una saga o serie literaria comprimida:

libros de cuentos que pueden ser leídos como novelas, novelas fragmentadas, hechas de piezas narrativas menores relativamente autónomas pero vinculadas entre sí, ofrecen testimonio suficiente de que la escritura y la productividad que le es propia –en cuanto privilegio del proceso constructivo que tiene lugar en la lectura por sobre la concepción de la “obra” como un todo acabado– subordina la presión de los géneros como formas estéticas establecidas que reclaman modos particulares de lectura (Tomassini, 2004, p. 49).

Además de la estructuración *fix-up*, en el aspecto dispositivo debemos señalar el particular estilo “asimoviano” de estas narraciones. En los relatos más extensos del libro (*El mundo del tío Roberto* y *El hombre prohibido*) Correa recurre continuamente al “discurso de tesis”, procedimiento narrativo que según Moreno (2013, pp. 7-8) compone una de las cláusulas del pacto de ficción de la ciencia ficción dura; como hemos demostrado el rasgo dominante de *Los títeres* es

la prospección-admonición, por tanto calificamos esta obra como ciencia ficción prospectiva, no obstante, es apreciable la influencia del *hard* en este aspecto. Denominamos “discurso de tesis” al procedimiento narrativo de la ciencia ficción caracterizado por el uso de “descripciones tecnológicas y (...) extensas digresiones acerca del funcionamiento de la realidad desde una óptica científica y tecnológica” (Moreno, 2013, pp. 8), un recurso explicativo que apela al interés intelectual del lector del género, la finalidad de este procedimiento es el “lirismo científico” (p. 10), pero que a veces, hacerlo puede romper con el equilibrio narrativo.

Concordamos con Moreno, “el recurso no implica por sí mismo ningún problema estético, pero es tal la explicitación de valoraciones acerca de estas visiones del mundo que se rompe la cohesión cuando encontramos interrupciones en el discurso” (2013, p. 8). A ratos Correa bordea el límite de lo aceptable, aunque son los menos. A continuación un ejemplo del “discurso de tesis” en el relato “El mundo del tío Roberto”, surgido a propósito del término de la jornada laboral en Seguros Vitales S.A:

Los títeres abandonaban sus escritorios. En silencio, por los largos pasillos alfombrados, iluminados apenas, se dirigían a las salidas. Alfonso se puso de pie y siguió a sus compañeros, a ninguno de los cuales conocía. Un doble mecánico es por sí mismo el símbolo de algo lejano, incógnito, capaz de distorsionar por completo la verdadera personalidad del propietario. Si no es fácil trabar amistad con una persona natural, entrar en confianza con el remoto dueño de un títere es tarea casi imposible. La gente, desde la adopción de los socios, se tornó cautelosa, desconfiada; detrás de la multitud de ventajas y agrados que la propaganda oficial destacaba en el uso de los socios se columbraban sutiles, nebulosas maquinaciones de espionaje, vigilancia solapada, toda una posible confabulación para controlar en forma sigilosa a la ciudadanía (Correa, 2016, p. 30).

Más adelante, a propósito de la digresión que inicia sobre el sosia:

El doble mecánico hace posible desentenderse de los factores humanos que intervienen en el encuentro de dos seres de carne y hueso, por antipáticos e incompatibles que mutuamente sean; impide el nacimiento de toda intimidad, e incluso de una mínima comprensión. Para el Estado, tanto desde un punto de vista político como empresarial, el uso de los socios multiplicaba sus herramientas de vigilancia. Porque la intimidad entre el personal de una empresa – evitada con los títeres- se traduce en pérdida de tiempo y favorece los comentarios no siempre elogiosos para el patrón (p. 31).

En este caso, el discurso de tesis es adecuado y pertinente como reflexión que apela al lado intelectual del lector modelo de ciencia ficción, pero para el lector general puede ser, quizás, tedioso, ripio. Moreno (2013, p. 10) establece que el recurso es adecuado si el escritor logra desarrollarlo con maestría, en caso contrario se convierte en un vicio narrativo que entorpece la fluidez del relato. Aclaramos que en este caso el narrador no lo hace para describir con exactitud científica, por ejemplo, el funcionamiento del socia, sino para entregar datos, sociales o meramente opiniones del escritor, que enmarcan la historia .

CONCLUSIONES

Planetas errantes, criaturas descomunales como el universo, cohetes espaciales, astronautas chilenos, demoniacos merodeadores alienígenas, títeres robóticos, extraterrestres exiliados, dictadores alienígenos, curas abducidos, platillos voladores, humanos maquinizados, maquinas humanizadas, alienación, fracaso, escepticismo, prospección, admonición, demonización... son solo algunos de los temas y núvums de la extensa obra de ciencia ficción de Hugo Correa.

La imaginería de este escritor, inusual en nuestra tradición literaria (resueltamente no proyectiva), es el puente entre dos generaciones de escritores: por un lado, en nuestra tierra asume el espíritu escéptico de la Generación Literaria de 1950 (Giacconi, Arteche, Cassigoli, Lafourcade, Edwards), por el otro se adjunta a los lineamientos de los modelos foráneos de la ciencia ficción occidental, de los escritores de la Edad de Oro (Asimov, Bradbury, Heinlein, Clarke); “prospectividad” y escepticismo se complementan en sus obras literarias.

El espíritu escéptico le lleva a explorar nuevos modelos literarios, lejanos al realismo vernacular profundamente arraigado en la concepción de los escritores chilenos. Su obra es en realidad un continuo experimentalismo en torno al género literario de la ciencia ficción, dos son las corrientes que Correa indaga, la ópera espacial y la prospectiva. Su salida a los magazines de ciencia ficción complementa su imagen de escritor de ciencia ficción.

Iniciamos esta investigación literaria con la finalidad de reflexionar en torno a la “prospectividad” escéptica que asume *Los títeres*, a nuestro juicio la novela mejor lograda en este aspecto. Llegamos a la conclusión de que sus intereses efectivamente se relacionan con plantear mundos futuros denunciando los defectos del presente. Su tema preferido, por ello, es sin duda la demonización de la tecnología, lo es en *Los Altísimos* y mucho más claro en *Los títeres*.

Tres son los rasgos a través de los cuales escepticismo y “prospectividad” se unen para expresar esta visión del futuro: la creación y uso del nóvum del títere para expresar el proceso ajenidad que hombre establece en sus relaciones con la tecnología, esto a través de los movimientos de alienación, suplantación y superposición.

Por otra parte su vinculación con escritores como Bradbury o Asimov lo conducen formalmente hacia interesantes prácticas literarias, específicamente en la disposición del discurso. Su participación en los magazines suscita en Correa la creación de una novela *fix-up*, forma literaria antigenealógica, híbrido de novela y antología, cuyos aspectos formales influyen en la construcción del significado. En este sentido, su novela prospectiva mejor lograda es *Los títeres*. Cuatro relatos se unen para brindarnos una lectura del futuro: “Alter Ego”, “El mundo del tío Roberto”, “El veraneante” y “El hombre prohibido” relatos autónomos y a la vez co-dependientes.

La obra de Correa es evidencia de los cambios e hibridaciones que vivenció nuestra literatura, es fundamental conocer y entender la presencia de este género marginado (y otros más) a fin de entender nuestro legado cultural, no tan solo desde el canon. Por otra parte queda demostrado el complejo e interesante mundo de la literatura de ciencia ficción, en cada una de las perspectivas que puede asumir, cada cual con finalidades distintas; una prospectiva no es mejor que una *hard* o una ópera espacial, cada subgénero opera bajo cláusulas distintas, todas poseen un potencial estético distinto y existen obras que lo demuestran.

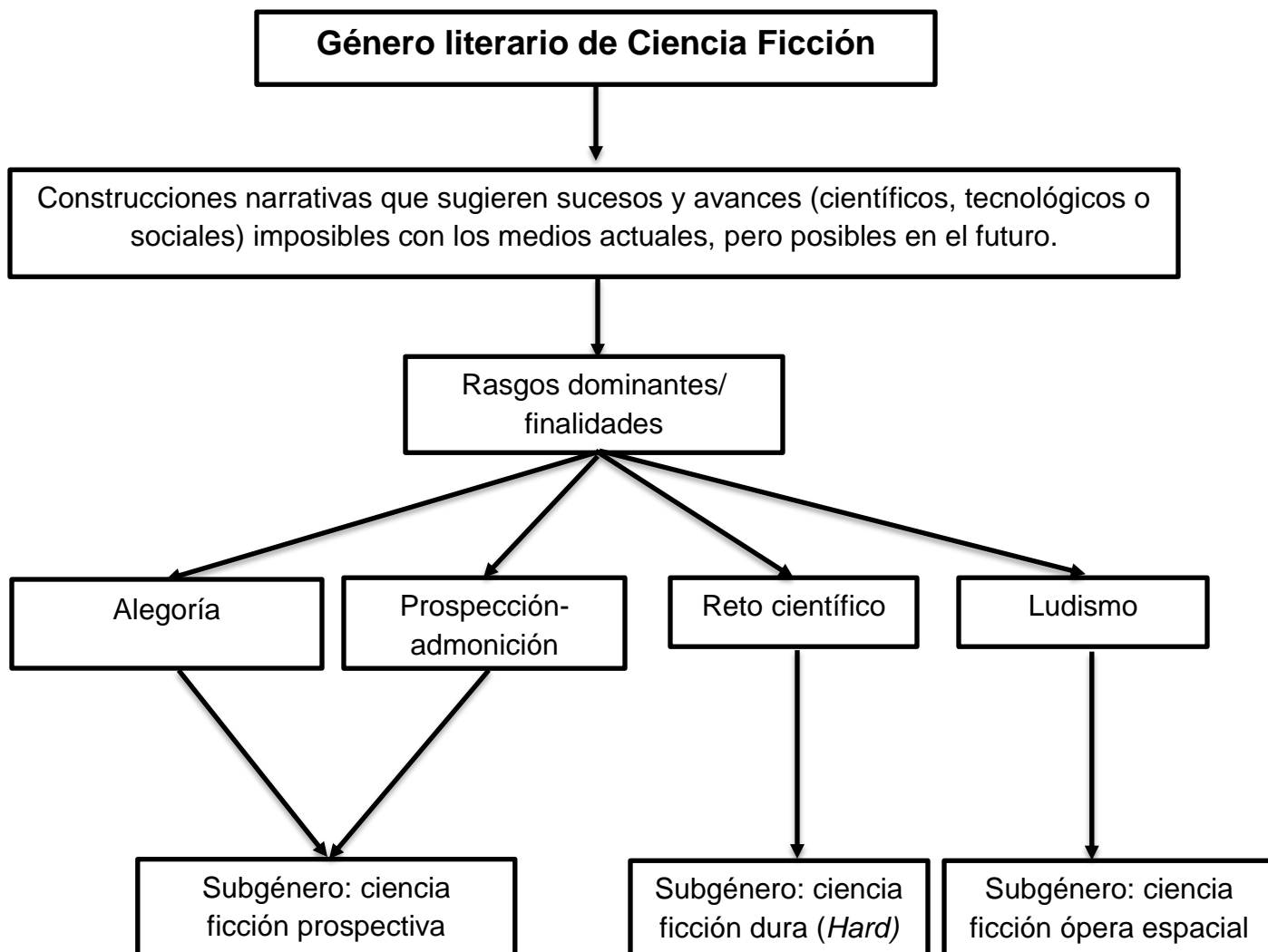
Quedan abiertas las posibilidades de estudiar las obras de otros chilenos que se han atrevido a incursionar en el género de la ciencia ficción, que no hemos podido estudiar por razones de objetividad, se debe guardar cautela con el objeto de estudio. Ya sea Francisco Miralles, Elena Aldunate, Antonio Montero o Sergio Meier, esperamos que las reflexiones vertidas en esta investigación animen al lector a seguir profundizando en este raro, marginado, pero interesante recoveco de la Literatura Chilena.

ANEXOS

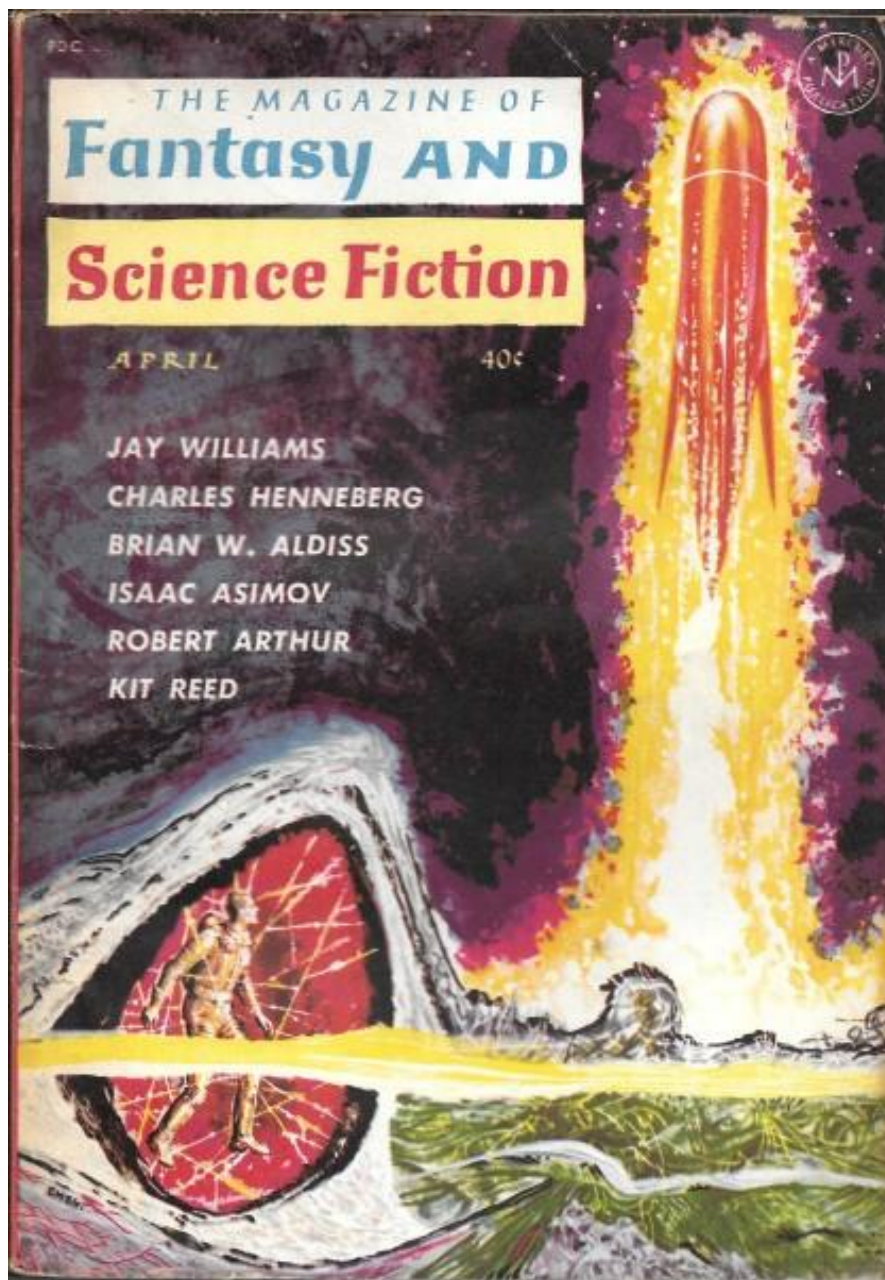
ANEXO UNO

| TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA | | | | | |
|--|--|---------------------|------------------------|-----------------------------------|---|
| Relación con la realidad | Aceptación | Términos académicos | Términos no académicos | Ejemplos | Efecto |
| Imposibilidad en la realidad en cualquier momento | Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible) | Maravillosa | Fantástica | <i>El señor de los anillos</i> | Asombro |
| | No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible) | Fantástica | | <i>El hombre de arena</i> | Desasosiego, incomodidad angustiosa |
| Imposibilidad en la realidad con los medios actuales | Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable) | Ciencia ficción | Ciencia ficción | <i>2001, una odisea espacial</i> | Asombro |
| | Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable) | Prospectiva | | <i>Rascacielos o Blade runner</i> | Prospección, replanteamiento de cuestiones socioculturales. |

ANEXO DOS



ANEXO TRES



The Magazine of Fantasy and Science Fiction

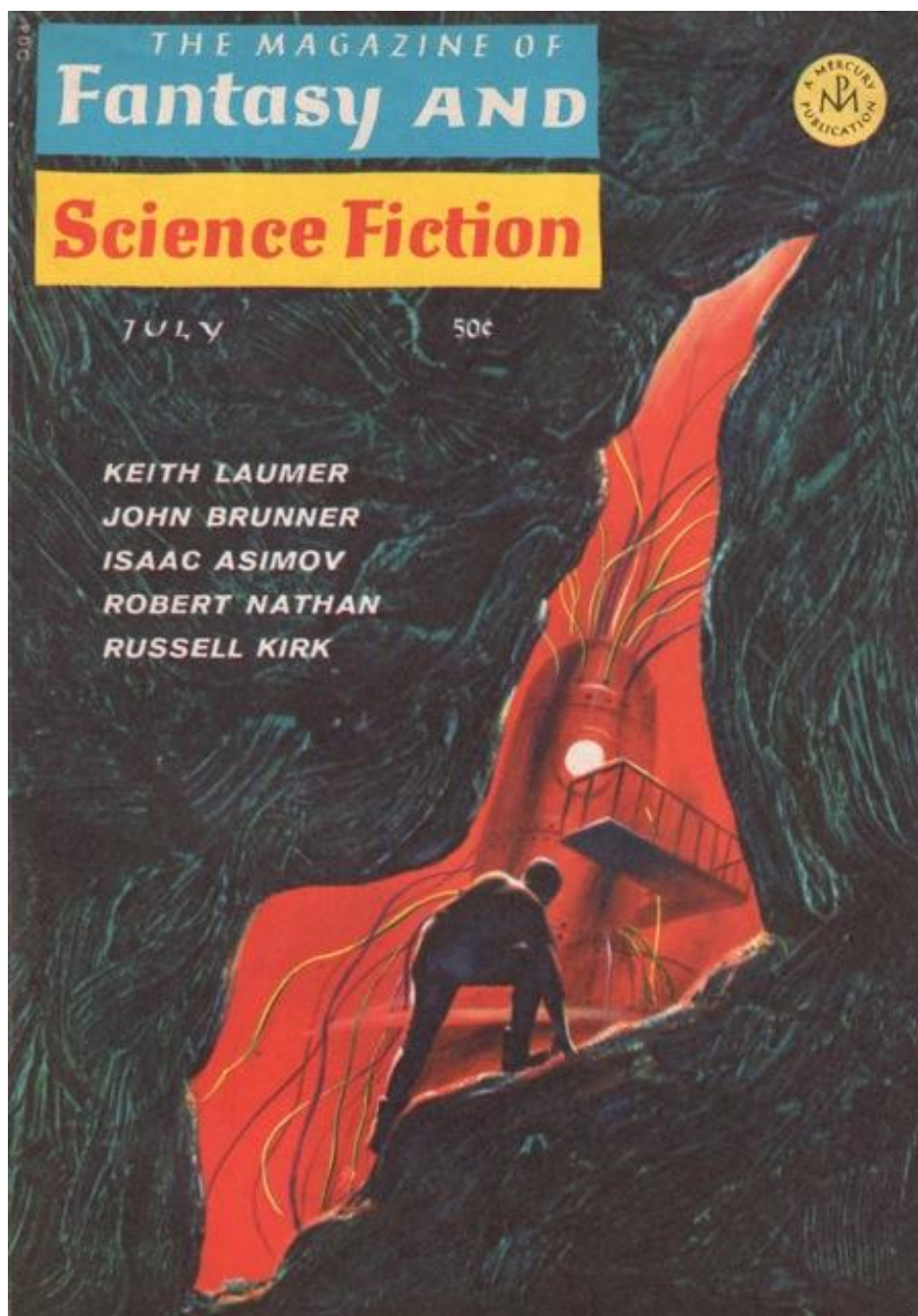
Abril, 1962. Vol. 22, N° 4

Ilustración de Ed Emsh

La cubierta ilustra el cuento de Correa “*El último elemento*”

Database ISFDB

ANEXO CUATRO



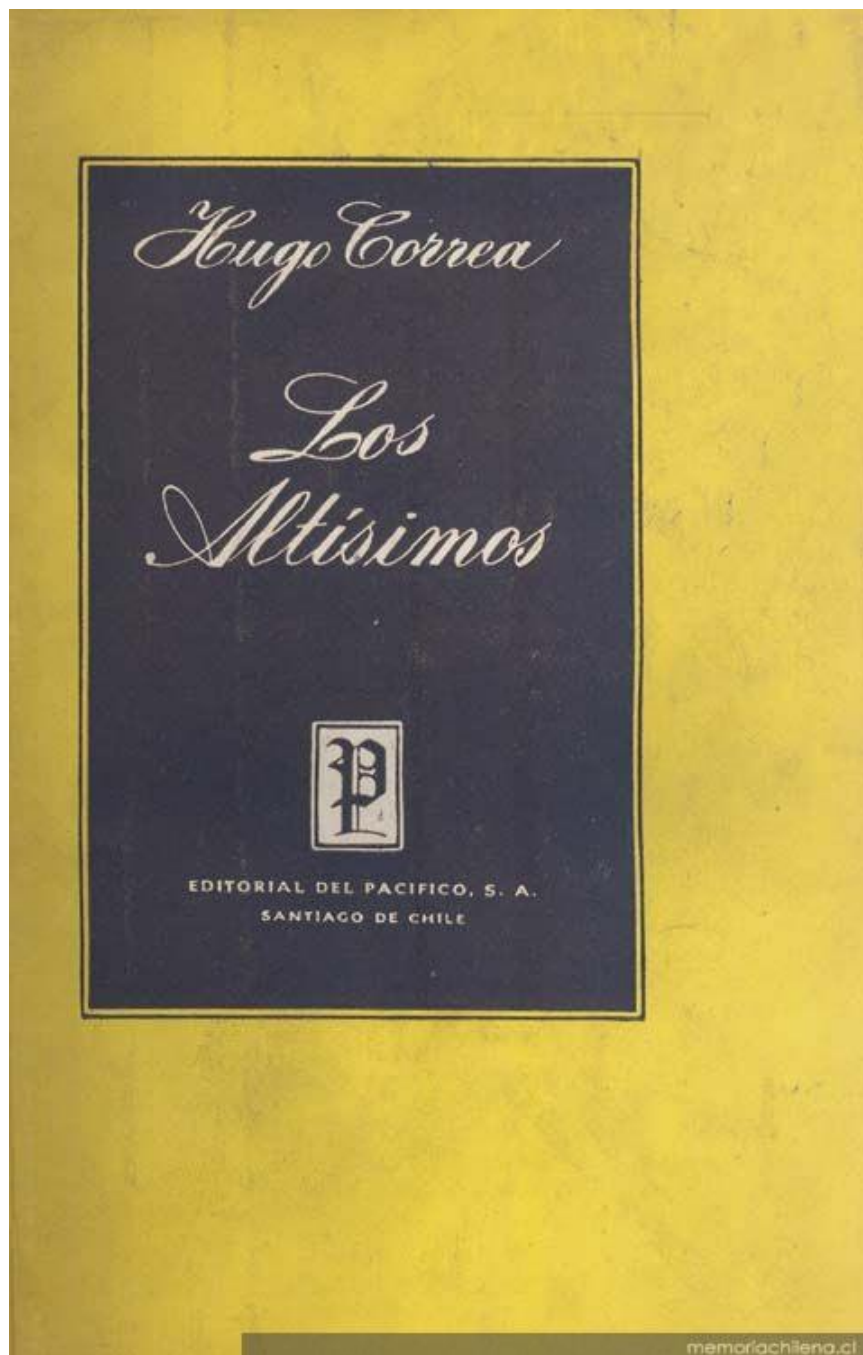
The Magazine of Fantasy and Science Fiction

Julio, 1967. Vol. 33, N° 1

Ilustración de Jack Gaughan

Database ISFDB

ANEXO CINCO

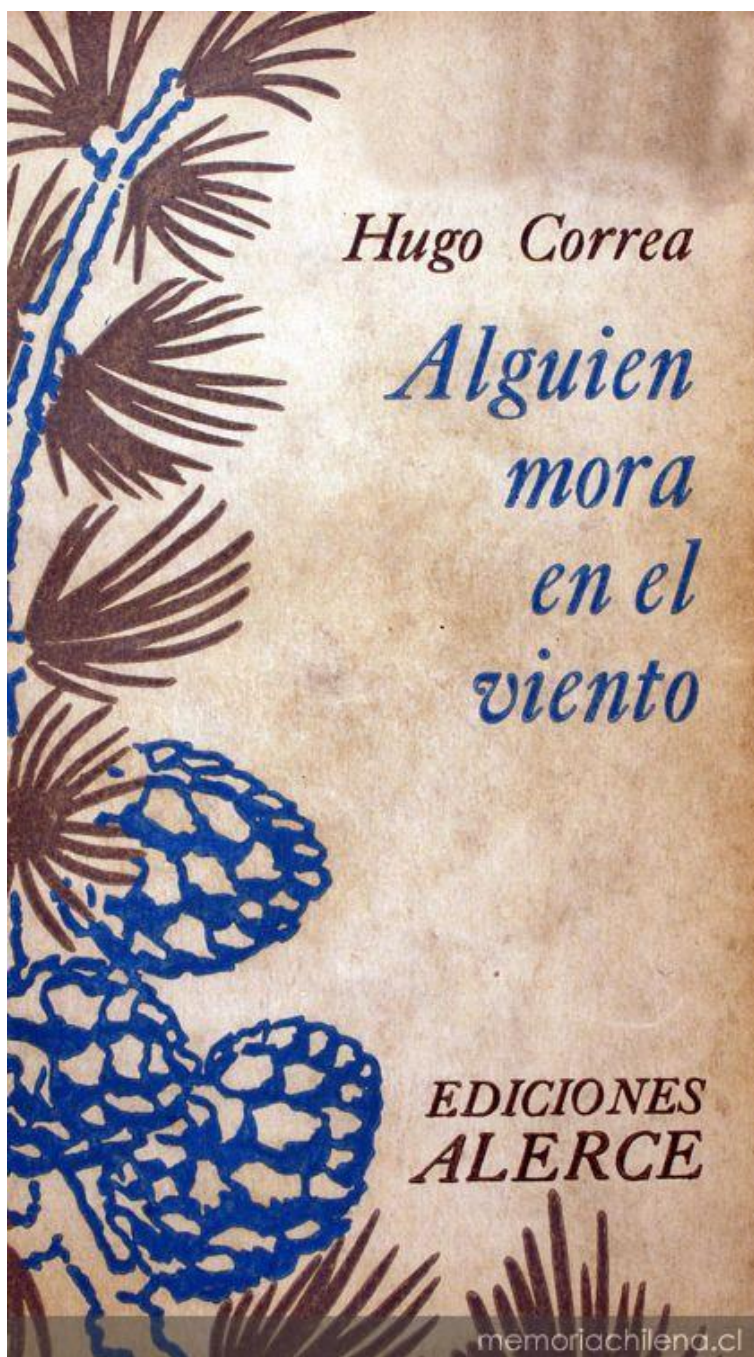


Los Altísimos

1959(Primera edición), Editorial del Pacífico.

Memoria Chilena

ANEXO SEIS



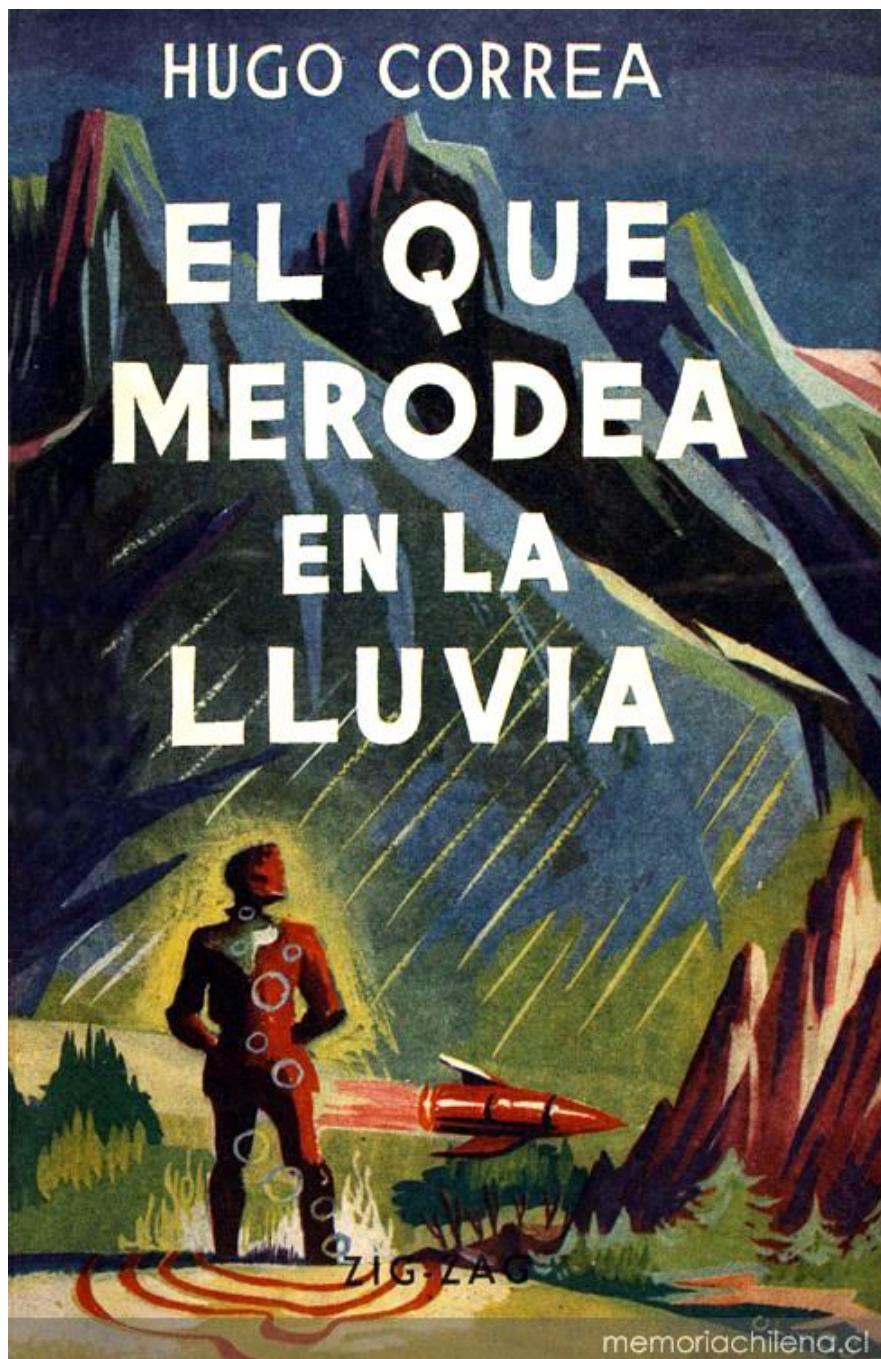
Alguien mora en el viento

1959, Ediciones Alerce

Ilustración de Mauricio Amster

Memoria Chilena

ANEXO SIETE



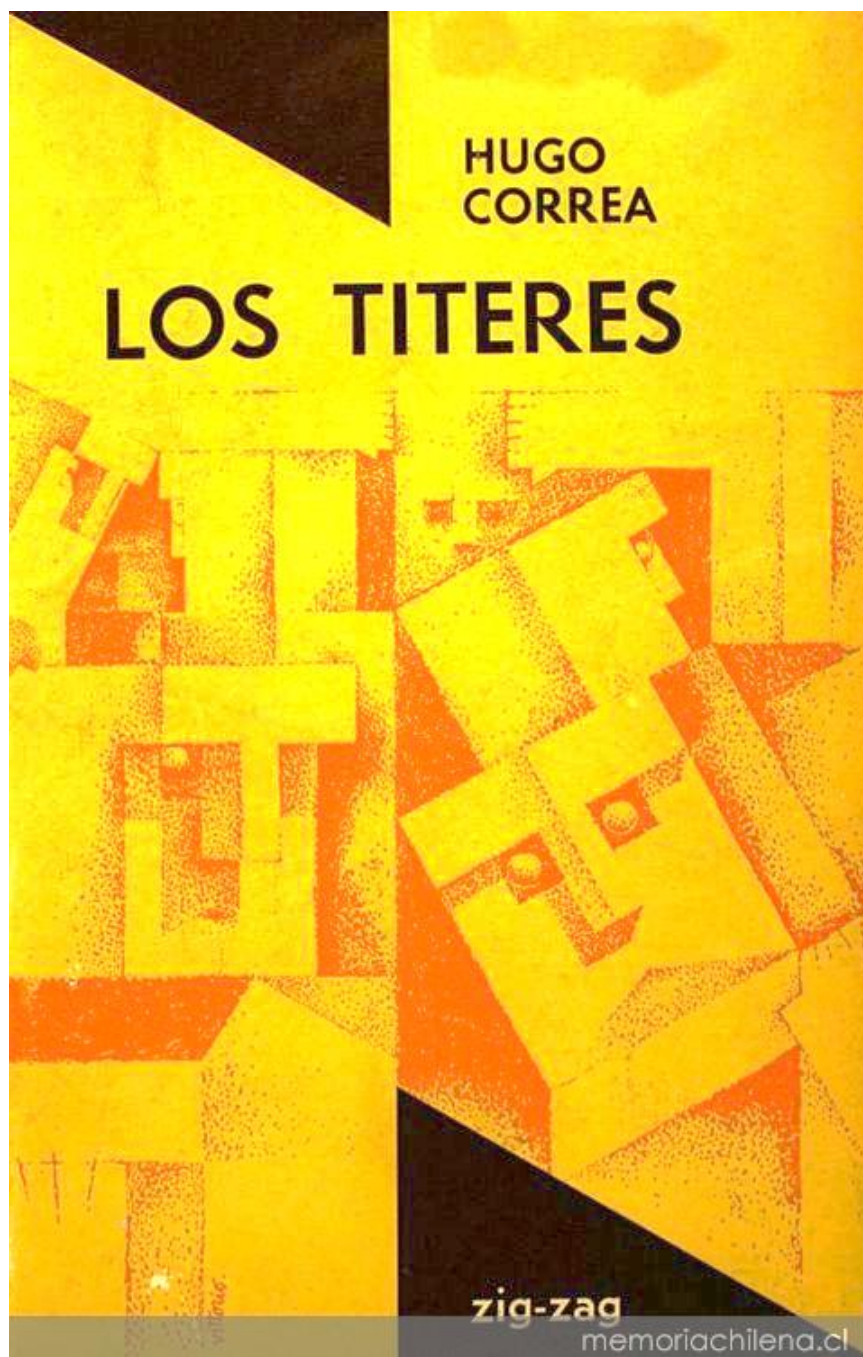
El que merodea en la lluvia

1962, Zig-Zag

Ilustración de Pedro Olmos

Memoria Chilena

ANEXO OCHO



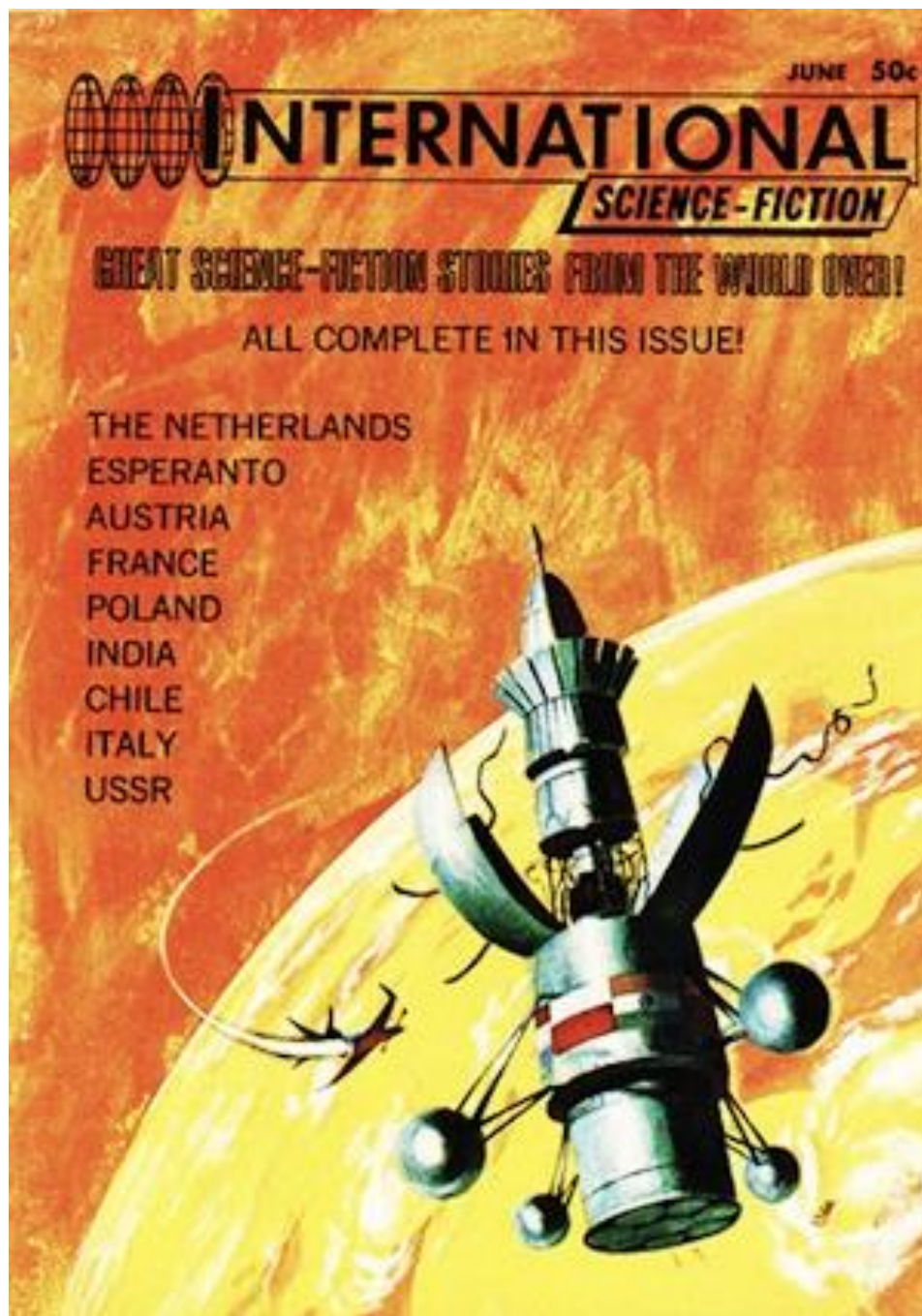
Los títeres

1969, Zig-Zag

Ilustración de Vittorio di Girolamo

Memoria Chilena

ANEXO NUEVE



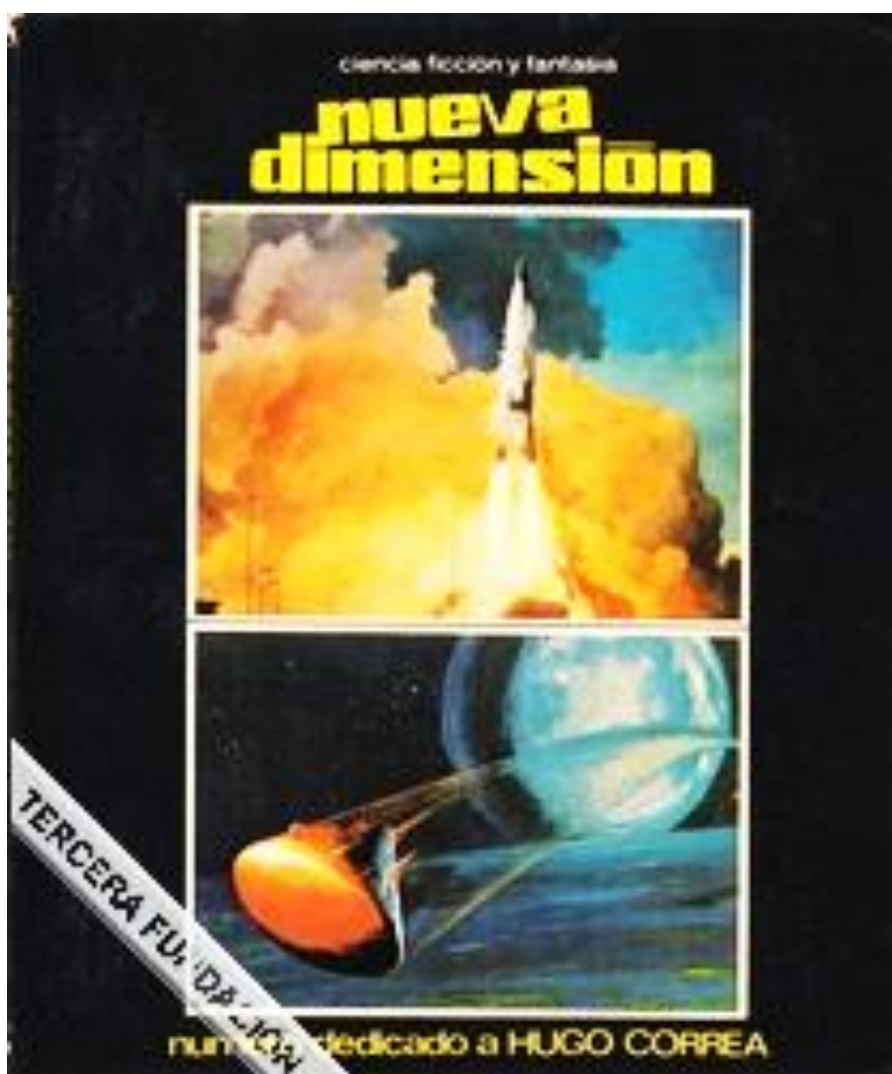
International Science-Fiction

Junio, 1968. N° 50

Ilustración de Jack Gaughan

Database ISFDB

ANEXO DIEZ



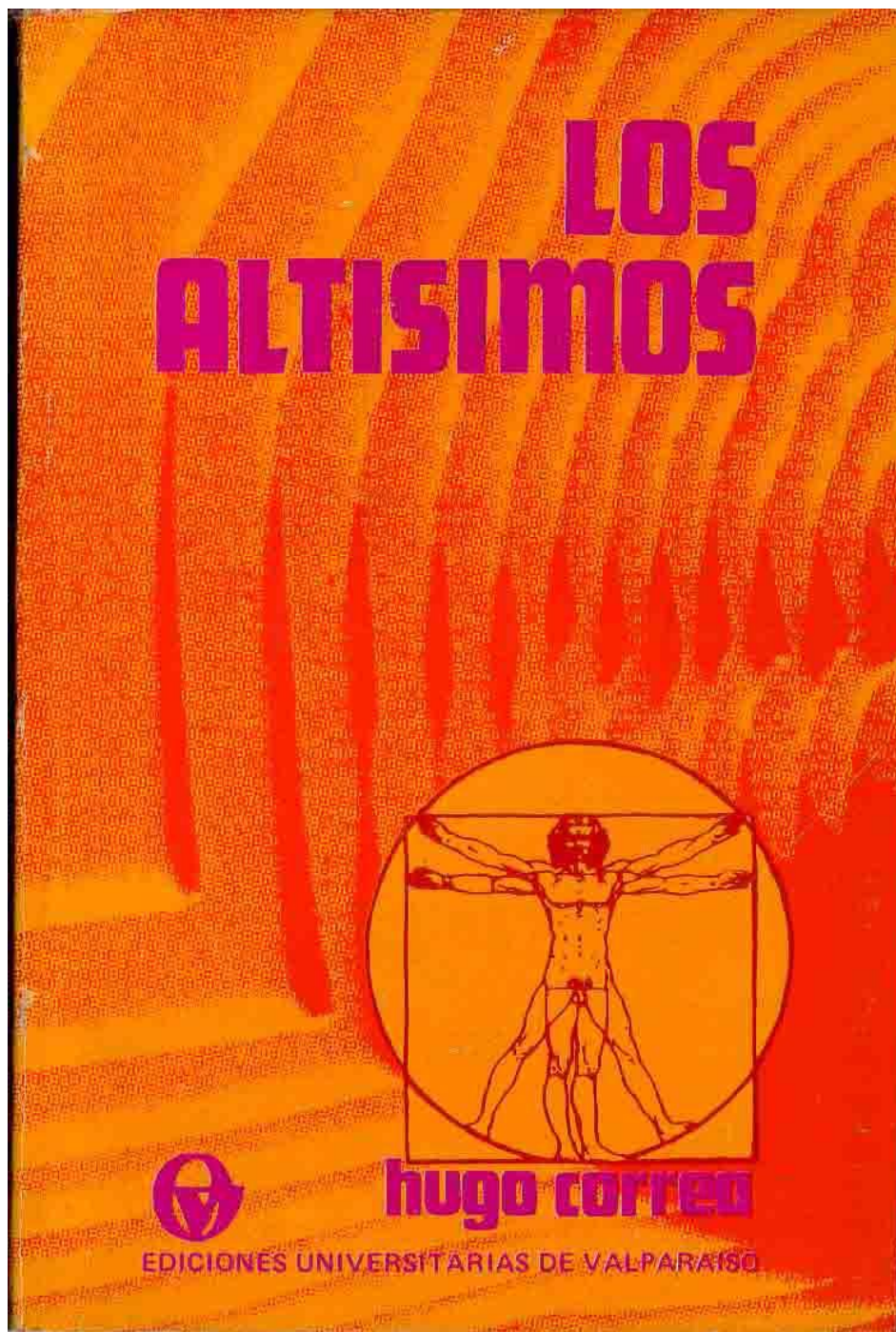
Nueva Dimensión

1932. N° 33

Ilustración de Ralph Iligan

Tercera Fundación

ANEXO ONCE



Los Altísimos

1973 (Segunda edición), Ediciones Universitarias de Valparaíso

Colección Moisés Hasson

ANEXO DOCE

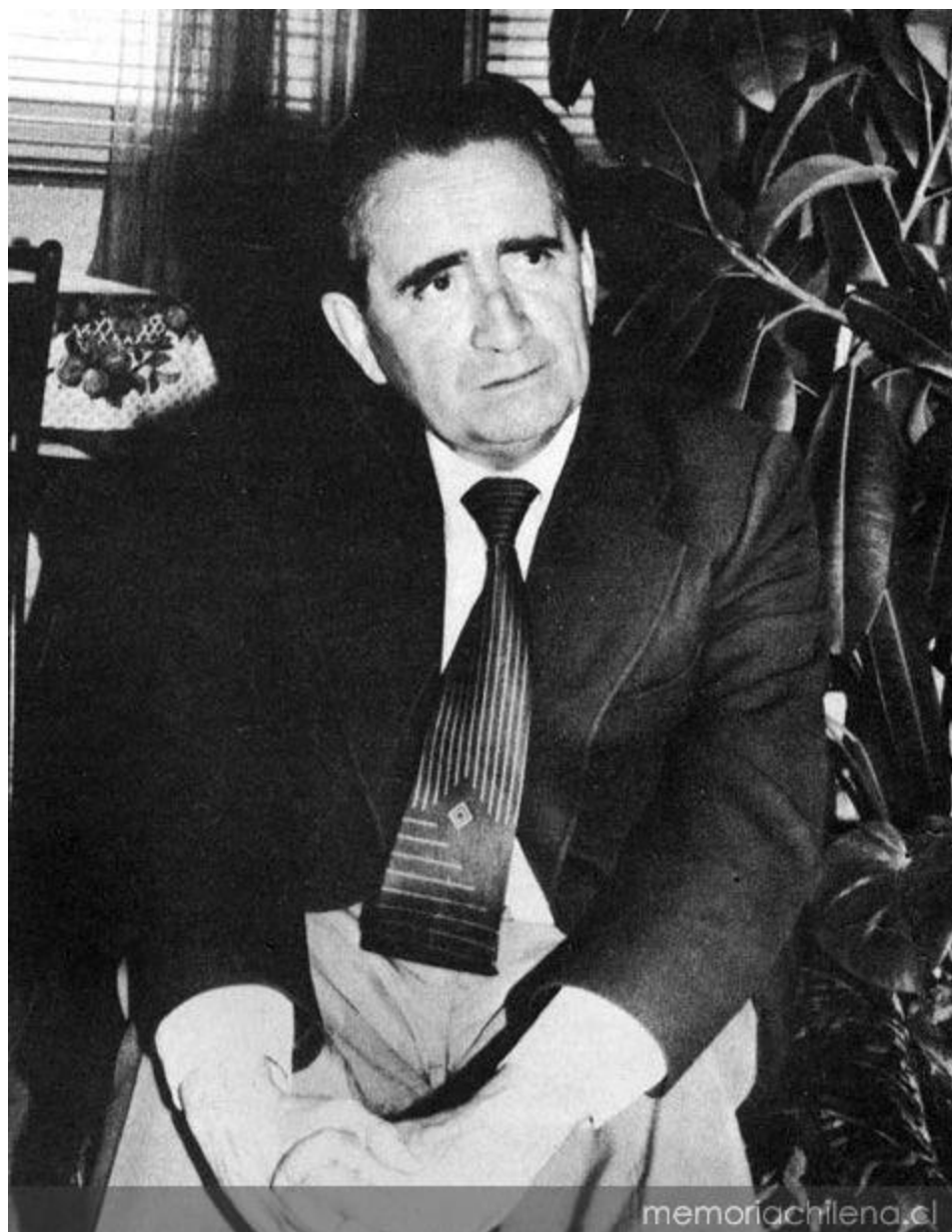


Alguien mora en el viento

Edición japonesa

Colección Moisés Hasson

ANEXO TRECE



Hugo Correa

1982

Memoria Chilena

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Al von Ruff and Ahasuerus. (24 de Abril de 2016). *Publication: The Magazine of Fantasy and Science Fiction, April 1962*. Recuperado el 1 de Diciembre de 2016, de International Speculative Fiction Database:
<http://www.isfdb.org/cgi-bin/pl.cgi?60950>
- Al von Ruff and Ahasuerus. (24 de Abril de 2016). *Publication: The Magazine of Fantasy and Science Fiction, July 1967*. Recuperado el 1 de Diciembre de 2016, de International Speculative Fiction Database:
<http://www.isfdb.org/cgi-bin/pl.cgi?61174>
- Anderson Imbert, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Areco, M. (Diciembre de 2008). Ciencia ficción chilena reciente: mal, duelo y globalización en "Identidad suspendida" de Sergio Amira. *Anales de Literatura Chilena*(10), 193-199.
- Areco, M. (2011). Cartografía de la novela chilena reciente. *Anales de la Literatura Chilena* (15), 179-186.
- Aristóteles. (2007). *Metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Asimov, I. (2015). *Cuentos completos I*. Barcelona: NOVA.
- Barceló, M. (2015). *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura* . Barcelona: Nova.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bell, A. (1995). "Desde Júpiter:" Chile's Earliest Science-Fiction Novel. *Science Fiction Studies*, vol. 22(nº 2), p. 187-197.
- Bell, A., & Hassón, M. (1998). Prelude to the Golden Age: Chilean Science Fiction, 1900-1959. *Science Fiction Studies*, 25(2), 285-299.

- Bell, A., & Molina-Gavilán, Y. (2003). *Cosmos latinos: an anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Biblioteca Nacional de Chile (DIBAM). (2016). *Literatura de Ciencia Ficción en Chile*. Recuperado el 12 de Junio de 2016, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3557.html>
- Biblioteca Nacional de Chile (DIBAM). (2016). *Hugo Correa (1926-2008)*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2016, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3456.html#presentacion>
- Bradbury, R. (2014). *Crónicas marcianas*. Santiago: Planeta.
- Correa, H. (1959). *Alguien mora en el viento*. Santiago: Ediciones Alerce.
- Correa, H. (1959). *Los Áltísimos*. Santiago: Del Pacífico.
- Correa, H. (1962). *El que merodea en la lluvia*. Santiago: Zig-Zag.
- Correa, H. (1969). *Los títeres*. Santiago: Zig-Zag.
- Correa, H. (1971). *Cuando Pilato se opuso*. Santiago: Ediciones Valores Literarios.
- Correa, H. (1980). *El nido de las furias*. Barcelona : Editorial Pomaire.
- Correa, H. (13 de noviembre de 1998). Chileno de otros mundos. *El Mercurio*, 3. (F. Ortega, Entrevistador) Santiago.
- Correa, H. (2010). *Los Altísimos* . Santiago: Alfaguara.
- Correa, H. (2016). *Cuentos reunidos*. Santiago: Alfaguara.
- Correa, H. (2016). *Dos novelas*. Santiago: Alfaguara.
- Dick, P. K. (2016). *Blade runner: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Minotauro.
- Díez, J. (Septiembre de 2008). Secesión. *Hélice*(10), 5-11.

- Donoso Rojas, C. (2000). De la Compañía Chilena de Teléfonos de Edison a la Compañía de Teléfonos de Chile: los primeros 50 años de la telefonía nacional, 1880-1930. *Historia*(33), 101-139.
- Figuroa, R. A. (2014). *Tarkovski al trasluz. El modelo de su arte cinematográfico*. Santiago : Ceibo Ediciones.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Giaconi, C. (1970). *La difícil juventud*. Santiago: Universitaria.
- Hahn, O. (1998). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago: Andrés Bello.
- LLoró, C. (2016). *Conversaciones con Sergio Meier*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Llosa, M. V. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Lima: Alfaguara.
- Matelo, G. (2010). Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo. *IV Congreso Internacional de Letras* (pp. 2207-2212). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, F. Á. (2011). El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción. *Signa*(20), 471-496.
- Moreno, F. Á. (Junio de 2013). Hard y prospectiva: dos poéticas de la ciencia ficción. Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción. *Hélice, II*(2), 5-16.
- Moreno, F. Á. (2013). La crítica de la realidad. Rasgos dominantes de un subgénero narrativo de la Ciencia Ficción. *Alicante*, 405-415.

- Promis, J. (1973). Hugo Correa, *Los Altísimos*. *Taller de letras*(3), 129-131.
- Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La noria.
- Real Academia Española. (2016). *Sosias*. Recuperado el 6 de noviembre de 2016, de Diccionario de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=YRizqnl>
- Rojas-Murphy, A. (1988). *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía*. Santiago: Andrés Bello.
- Sánchez Domínguez, A. (2011). Arquitectura y prospectividad en los fascismos: Ciencia ficción como punto de partida, utopía como futuro, distopía como destino. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(2), 195-204.
- Solar, H. d. (13 de Julio de 1969). Hugo Correa: Los Títeres. *El Mercurio*, p. 3.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética e historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Tallman, B. (1875). *¡Una visión del porvenir! o El espejo del mundo en el año 1975*. Santiago: Imprenta Nacional. Recuperado el 1 de Diciembre de 2016, de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047463.pdf>
- Tomassini, G. (2004). La frontera móvil: las series de cuentos “que se leen como novelas”. *Nueva época* (16), 49-65.
- Vega, O. (2006). *En la luna: un bosquejo de la ciencia-ficción chilena*. Recuperado el 4 de Julio de 2016, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9713.html>

