

Cíborgs sueltos: metáforas de la ciencia ficción aplicadas a la
realidad chilena

Análisis temático de la novela Flores para un cyborg (1997)

Julie Strandheim



Tesis de maestría de Español y Estudios Latinoamericanos

Departamento de lenguas extranjeras

UNIVERSIDAD DE BERGEN

Mayo de 2019

Samandrag

Til trass for enorm popularitet og lønsemd i kinosalar og på TV-skjermer verda over, har science fiction-litteratur eit noko ufortent rykte som lite seriøs. Likevel har velkjende forfattarar gjennom tidene brukt metaforar som romvesen, tenkjande robotar og framande planetar for å utforske samfunnsmessige og politiske problemstillingar. Historier som dreier seg om robotar ser ofte - men ikkje alltid - nærare på filosofiske og etiske spørsmål rundt teknologi og sjølvve menneskenaturen. Dei siste tiåra har sjangeren fått ei bølge av nye forfattarstemmer med ulik bakgrunn i ein kategori som tidlegare har vore dominert av nordamerikanske og europeiske forfattarar, og på bakgrunn av sin fleksible natur innbyr science fiction til sjangerblanding, noko som skapar litterære hybridar som til dømes *Flores para un cyborg*. Latinamerika og Chile har lenge vore forbunde med fantastisk litteratur og magisk realisme, men sjølv om desse kategoriane har visse likskapar med science fiction er det verken stor produksjon eller mange internasjonalt kjende verk av sistnemnde sjanger frå latinamerikanske forfattarar. I denne oppgåva ser vi nærmare på korleis forfattaren Diego Muñoz Valenzuela nyttar narrative grep frå både science fiction og *la novela negra* for å uttrykke ein politisk bodskap om utfordringane ved overgangen til demokrati etter militærdiktaturet i Chile. Muñoz Valenzuela tilhøyrrer ein generasjon med forfattarar som opplevde at ungdomstida vart sterkt påverka av diktaturet, og som utvikla si eiga stemme for å formidle dei traumatiske minna. Samstundes vil vi utforske tematikken rundt menneskenaturen og posthumanisme ved å samanlikne *Flores para un cyborg* med to korte noveller av Isaac Asimov.

Resumen

A pesar del enorme éxito mundial de películas y series de televisión de ciencia ficción, el género tiende a ser categorizado como poco serio o como mero entretenimiento. Sin embargo, autores reconocidos han empleado extraterrestres, robots y planetas extrañas para elaborar sobre temas sociales y políticos durante siglos. Las historias sobre robots a menudo – pero no siempre – investigan cuestiones éticas y filosóficas respecto a los avances tecnológicos y la naturaleza del ser humano. En las últimas décadas, autores de orígenes diversos han

contribuido a una categoría previamente dominada por autores europeos y estadounidenses. Por su moda de ser, la ciencia ficción invita a combinar diferentes géneros, creando híbridos literarios como *Flores para un cyborg*. La literatura de América Latina y Chile ha sido en gran parte asociada con la literatura fantástica y el realismo mágico y, a pesar de las semejanzas entre estas categorías y la ciencia ficción, no hay muchas obras conocidas ni gran producción del último género de autores latinoamericanos. El presente trabajo investigará cómo el autor chileno Diego Muñoz Valenzuela emplea técnicas narrativas y metáforas de la ciencia ficción en combinación con elementos de la novela negra para expresar un mensaje político acerca de los desafíos de la transición a la democracia después de la dictadura militar en Chile. Muñoz pertenece a una generación de escritores cuya adolescencia fue marcada por la dictadura, y como respuesta desarrollaron su propia forma de expresarse, enfrentándose al trauma y a la ruptura con el pasado. Paralelamente, se examinará la temática de la naturaleza humana y el posthumanismo, por medio de una comparación con dos relatos de Isaac Asimov.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero darle las gracias a mi tutor, Jon Askeland, por su paciencia, sugerencias bibliográficas, discusiones temáticas y por haberme apoyado en la selección de un tema y obra poco conocidos.

Quiero darles gracias a mis amigos y mi a familia, a mi hermana Cecilie por haberme ayudado y motivado a lo largo de la maestría, especialmente durante el arranque final. A Thomas, que es completamente inútil en asuntos del departamento de lengua española y la cultura latinoamericana pero valorable en lo de la motivación.

De igual modo, quiero agradecer a todos los compañeros de SPLA por el ánimo y apoyo que compartimos, espero que mantengamos el contacto en el futuro para compartir más cafecitos, vinitos y juegos de mesa.

Finalmente quiero darle gracias a Fátima por su revisión y ayuda en navegar el laberinto que es el idioma del español, y por nuestro intercambio de lenguas.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	6
1.1	Planteamiento del problema y objetivos del trabajo	6
1.2	El estado de la cuestión	8
1.3	Presentación de los autores y su obra	9
1.3.1	Diego Muñoz Valenzuela.....	9
1.3.2	Isaac Asimov	13
2.	MARCO TEÓRICO	16
2.1	El género de ciencia ficción: un breve panorama.....	16
2.2	Subgéneros y su clasificación.....	19
2.2.1	El <i>novum</i>	19
2.3	La ciencia ficción de América Latina: un breve panorama.....	24
2.4	La ciencia ficción en Chile.....	25
2.5	La nueva narrativa chilena	26
2.5.1	El problema del pasado: “El país del silencio”	26
2.5.2	La generación de los ‘80	27
2.5.3	El rescate de la memoria a través de la literatura	28
3.	CONCEPTOS CENTRALES	31
3.1	El posthumanismo: robots, cíborgs y androides.....	31
3.2	La naturaleza ambivalente de la tecnología	34
3.3	El valle inquietante.....	36
4.	EL ANÁLISIS	39
4.1.1	<i>Flores para un cyborg</i> – argumento de la novela	39
4.1.2	Personajes centrales.....	42
4.1.3	Masculinidad, amor y sexo.....	46
4.1.4	Género	49
4.2	Temas centrales en <i>Flores para un cyborg</i>	51
4.2.1	La crítica social: “borrón y cuenta nueva”	51
4.2.2	La justicia y el motivo de venganza	53
4.2.3	Los personajes como representantes del sistema	57
4.2.4	La ruptura con el pasado	58
4.2.5	Lo humano y lo artificial: la maldad/bondad	60
4.2.6	La independización: cíborgs sueltos	63
4.2.7	La ética de la inmortalidad	65
4.3	Tiempo y espacio.....	67

4.3.1 El tiempo: “Dictaduras para variar”	67
4.3.2 El espacio: escenas de deterioro	68
4.3.3 Intertextualidad y anacronismos.....	69
5. CONCLUSIONES	71
BIBLIOGRAFÍA.....	73

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Planteamiento del problema y objetivos del trabajo

Existe una idea falsa de que la ciencia ficción busca predecir el futuro. Uno de los escritores más destacados del género, Ursula K. Le Guin, es de otra opinión:

All fiction is metaphor. Science fiction is metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life – science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in function, is a metaphor.

A metaphor for what?

If I could have said it non-metaphorically, I would not have written all these words, this novel...

(Le Guin 2018, introducción)

En su novela *The Left Hand of Darkness*, publicada en 1969, Le Guin cuenta la historia del encuentro entre una cultura de extraterrestres hermafroditas y un embajador de la Tierra. Todos los habitantes del planeta Gethen pasan por ciclos de cambio hormonal, que en su alternancia se manifiestan para el visitante de la tierra como períodos de macho y hembra, y la experiencia le obliga a redefinir su modo de entender los géneros. Como afirma Le Guin, ella no busca predecir que en el futuro seremos todos hermafroditas, ni que eso es su deseo. Por lo contrario, ofrece desde su punto de vista como socióloga y escritora, una reflexión sobre las diferencias reales y aprendidas entre los géneros, que toma forma a partir de una historia sobre el encuentro de un humano y un extraterrestre en un planeta de inviernos terno. La ciencia ficción representa un modo de hacer experimentos mentales; un espejo del presente utilizando metáforas: “Science fiction is not predictive; it is descriptive” (Le Guin 2018, introducción)

La ciencia ficción lleva al lector a mundos extraños: planetas de inviernos eternos, así como a escenarios urbanos que nos resultan muy conocidos. Independientemente del país y época en que le había tocado vivir al autor, la ciencia ficción ha sido una manera de describir su realidad a través de metáforas. Las historias del género son marcadas por el ambiente político, movimientos filosóficos y los enormes avances tecnológicos que influyen en todo tipo de aspectos existenciales, desde la vida diaria hasta el pensamiento sobre lo que define un ser humano.

Las novelas y películas del género a menudo toman una forma híbrida, al igual que sus personajes que existen en el cruce entre artificial y natural, entre máquina y ser humano. Desde los días de publicación de los primeros cuentos de robots de Isaac Asimov en los '50, los robots, cibernéticos y androides se han evolucionado extremadamente hasta asumir un rol en nuestra vida diaria, y las cuestiones éticas que se contraponen frente a los avances tecnológicos son complejas. Los robots de Asimov se manifestaron en una forma humana, décadas antes de la llegada del ciberespacio y las inteligencias artificiales. En las siguientes décadas apenas se han publicado obras literarias o cinematográficas que no tengan ninguna huella de su influencia.

A pesar del enfoque inicial en la literatura fantástica, un interés personal por la ciencia ficción me llevó a buscar en la librería Casa de Libro publicaciones de ciencia ficción de autores latinoamericanos y, aunque fueron escasos los resultados, el título *Flores para un cyborg* del autor chileno Diego Muñoz Valenzuela apareció entre los hallazgos. Como, al parecer, una gran parte de los lectores del género siempre había relacionado la literatura y cine de ciencia ficción con H.G Wells, Isaac Asimov, y los *blockbusters* de Hollywood de extraterrestres y robots. Busqué más información sobre la novela y el escritor, y, aunque escasos los resultados, encontré que el autor había listado a Isaac Asimov como un autor favorito en su blog personal.

La introducción de elementos sobrenaturales de la vida diaria de la literatura fantástica suele ocurrir en un mundo conocido, pero al mismo tiempo extraño. Como resultado, las pampas, haciendas y paisajes urbanos a veces pueden parecer *terras incognitas* del mismo modo que los planetas de inviernos eternos de los relatos de la ciencia ficción. Teniendo esto en mente, me interesaba investigar cómo la ciencia ficción emplea técnicas literarias para presentar lo contrario: un mundo extraño, pero al mismo tiempo conocido.

Flores para un cyborg se publicó en España en 2008, y puede considerarse una excepción entre los volúmenes de novela negra, poesía y literatura fantástica que normalmente se asocian con autores de Chile. Muñoz Valenzuela mismo no es conocido principalmente como un autor de ciencia ficción, aunque *Flores para un cyborg* ha llegado a ser una de sus publicaciones más populares. En 1997, el año de la primera edición de *Flores para un cyborg*, Chile era un país en proceso de recuperación y sanación de las heridas dejadas por la dictadura militar de Augusto Pinochet. Diego Muñoz Valenzuela era un adolescente de 17 años durante los eventos del golpe militar el 11 septiembre 1973, y la dictadura de 1973 a 1990 marcaron a toda una generación de artistas y escritores, tal y como se va a comentar en más detalle más adelante.

Los nuevos cultivadores del género añaden perspectivas y expanden las fronteras del mundo de la ciencia ficción, pero la cuestión en el caso de *Flores para un cyborg* permanece: ¿por qué había elegido un género tan desconocido en su país?, además por qué haberlo hecho si se considera menos popular y cualitativamente inferior en la mente de algunos críticos. ¿Tendría que ver con un deseo de conectar con lectores internacionales?, y ¿cómo contribuiría a expresar la realidad chilena en la época de transición a la democracia? El propósito del presente trabajo es investigar la temática de *Flores para un cyborg*, además de intentar aclarar cómo podría funcionar la ciencia ficción en un escenario chileno, donde se mezclan los problemas sociales de su país con elementos de su propia herencia literaria, específicamente la novela negra. Como tema adicional, se presentará la temática de la humanidad y posthumanidad, y para el desarrollo de ésta parte se establecerá una comparación con dos historias consagradas de Isaac Asimov: el cuento “Evidence” y la novela corta “The Bicentennial Man”.

1.2 El estado de la cuestión

Flores para un Cyborg es una de las novelas analizadas por Grace A. Martin en su tesis doctoral de la Universidad de Kentucky, titulado “For the Love of Robots: Posthumanism in Latin American Science Fiction Between 1960-1999”. Martin compara la novela con obras de autores latinoamericanos, y se enfoca en la temática de género, sexualidad y lo sociopolítico a través de los robots, cíborgs y máquinas inteligentes como metáforas. Debido a su enfoque en otros autores como base de comparación, además de la temática enfocada en género y

sexualidad, se considera que la presente tesis se desarrolla sin repetir o retomar sus ideas. No obstante, la presente tesis dedicará parte del análisis a una discusión sobre género y sexualidad debido a su fuerte presencia en el relato, y en esta parte hay observaciones inspiradas en el trabajo de Martin.

El número de antologías y estudios es escaso en comparación con las publicaciones sobre la literatura de ciencia ficción anglosajona, aunque han publicado trabajos sobre los orígenes del género literario y la temática abordada, tanto en lengua española como inglesa. Se nota que la mayoría de los estudios se enfocan en autores de los países con una tradición más común y una historia de producciones más amplia: Argentina, Brasil y México. Como conclusión, se puede generalizar que los estudios sobre la ciencia ficción de América Latina al igual que el corpus bibliográfico se encuentran en una etapa de desarrollo.

1.3 Presentación de los autores y su obra

1.3.1 Diego Muñoz Valenzuela

Elegir a un autor contemporáneo representa un cierto lujo ya que uno tiene acceso a fuentes actuales. Sin embargo, en comparación con los gigantes de las literaturas de América Latina, Diego Muñoz Valenzuela es comparativamente poco conocido para lectores fuera de su país, y los datos de su obra que se presenta aquí son compilados de su blog personal y una entrevista en video publicada por la Facultad de Humanidades y Filosofía de la Universidad de Chile en septiembre 2018. Hay que clarificar que, la entrevista citada es una conversación sobre la publicación de su obra más reciente, *Entrenieblas* (2018). Sin embargo, la novela corta trata temas generales como la dictadura y la historia violenta de Chile y las experiencias personales del autor, y por eso se considera relevante para el análisis de *Flores para un cyborg* y el esbozo biográfico de Muñoz Valenzuela. Observaciones sobre la crítica social y comentarios políticos por parte del autor se basan en su ensayo “Entre la inercia y la esperanza”, publicado en el año 2000.

Biografía

Debido a las escasas fuentes disponibles, no se podrá presentar una biografía muy detallada del escritor chileno. Sin embargo, sabemos que Diego Muñoz Valenzuela nació en Constitución, Chile en 1956, y que la literatura siempre ha formado parte de su vida y de su familia. En la entrevista en video relata que, desde muy joven, tenía una afinidad especial por las ciencias, y obtuvo un grado en Ciencias de la Ingeniería en la Universidad de Chile. Además, realizó estudios de química y tiene una especialización en ciencias cognitivas. En la entrevista, Muñoz Valenzuela resume sus primeros pasos en la literatura y sus influencias desde la infancia, explicando que, entre varios factores facilitadores, sus padres eran escritores en una familia de intelectuales. Como el único ingeniero en su familia, además de uno de sus hijos, el resto de la familia se dedica a la música y la literatura. Esto le lleva a formarse la imagen de un “ser extraño dentro de este mundo”, como expresa el autor, como el único que tenía facilidad para las ciencias “duras”: la matemática y la física. Creció con la impresión de que la literatura formaba parte del tejido de la vida, y siempre escribió desde la enseñanza básica y hasta su adolescencia y los estudios universitarios de ingeniería. Según el escritor, logró “mantener la dualidad” de la literatura y las ciencias, a pesar de las dificultades que propició el golpe de estado de 1973.

Nacido en 1956, Muñoz Valenzuela tenía alrededor de 17 años cuando los acontecimientos del golpe militar de septiembre 1973 dieron comienzo a la dictadura militar de Augusto Pinochet. Su última novela, *Entrenieblas* (2018), tiene elementos autobiográficos y es, según el autor, un intento de establecer una cronología de sus propias memorias, inventando una manera de contar la historia de un adolescente que vive en dictadura a un adolescente de hoy. En la entrevista, Cristian Cisternas pregunta a Muñoz Valenzuela sobre sus influencias contemporáneas y de autores de su misma generación. La conversación se desarrolla sobre la llamada “generación del golpe” y su fuerte y continua presencia en la escena literaria actual de Chile:

Inevitablemente, el golpe militar es una fecha que marca una generación, los que éramos adolescentes en aquella época – jóvenes - tenemos una característica común. Algunos nos llaman la generación del golpe, la generación NN. Es una generación que está marcada por ese hecho político y esa larguísima dictadura que nos tocó, y eso marca a todos.

Muñoz Valenzuela comenta más adelante sobre las huellas físicas y psicológicas de la dictadura:

Cuando hay un hecho social, político que marca a una generación, que la marca tanto como el golpe militar, y las consecuencias que vivimos hoy día, yo creo que eso constituye una base. Yo tengo por ejemplo amigos y personas muy cercanas que son detenidos, desaparecidos, o gente que tuvo que partir tempranamente al exilio, o que son sobrevivientes de los campos de concentración y de la tortura, de la persecución. Eso es una impronta que es imborrable y que uno vive con ella.

La crítica social

En su ensayo de 2000, Muñoz Valenzuela comenta sobre la época marcada por enormes cambios rápidos que les ha tocado vivir a los chilenos, y los desafíos que frente a la nueva democracia en los umbrales de un nuevo milenio. En una generación en la que el movimiento obrero e intelectual de los '70, las transformaciones políticas y económicas, igual que los sueños utópicos de los jóvenes de libertad, solidaridad y armonía se veían oscurecidos por una dictadura cruel, provocó grandes desafíos para el retorno a la democracia.

En un nivel estatal, el autor considera que el desarrollo económico empujado por el neoliberalismo fue a costo de la equidad. Describe la nueva democracia como frágil, porque sigue obligado a jugar por las reglas diseñados por los militares, además de las restricciones impuestos por la Constitución. El proceso de transición silenció las diferenciales políticos, sociales y económicos, en virtud de una aparente armonía nacional para sacar adelante la democracia chilena. La carencia de puntos de vistas diversos en los debates se debe, en parte, al monopolio de los medios de comunicación por la derecha. Según el autor, los panelistas invitados a los debates televisivos son escogidos entre una limitada lista de profesionales con ideales afines, excluyendo a intelectuales independientes (Valenzuela 2000, 68).

A nivel humano, el ensayo hace una crítica del poder del dinero y el culto a la belleza. En la sociedad chilena de los principios del siglo XXI, el “hedonismo barato” parece haber tomado primer lugar frente a la solidaridad y el servicio social, y se sacrifica la solidaridad por el individualismo: “El poder del dinero se fue convirtiendo en el rasgo dominante de la sociedad, en el sinónimo público del éxito” (68).

Obra

Diego Muñoz Valenzuela obtuvo el Premio del Consejo Nacional del Libro en la categoría de novela inédita en 1996 con *Flores para un cyborg*, la segunda parte de una trilogía y el objeto de análisis de la presente tesis. La novela mezcla elementos de la ciencia ficción, la novela negra y social, publicándose incluso en España en 2008. Como se presentará en el subsecuente análisis, *Flores para un cyborg* resulta ser una obra casi imposible de categorizar, tal vez de la misma manera que el cyborg es un ser que se mueve entre los límites de las máquinas y lo humano. Además de la trilogía del cýborg, ha publicado ocho volúmenes de microrrelatos:

Ángeles y verdugos (2002)

De monstruos y bellezas (2007)

Microcuentos (libro virtual, 2008)

Las nuevas hadas (2011)

Breviario mínimo (2011)

Microsauri (2014)

Demonios vagos (2015)

Largo viaje (2016)

Antologías de cuentos:

Nada ha terminado (1984)

Lugares secretos (1993)

Déjalo ser (2003)

El tiempo del ogro (2017)

Novelas:

Todo el amor en sus ojos (1990)

Flores para un cyborg (1997)

Las criaturas del cyborg (2010)

Ojos de metal (2014)

Entrenieblas (2018)

El Mundo de Enid (2018)

1.3.2 Isaac Asimov

Nacido en Rusia en 1920, Isaac Asimov se mudó con su familia a Nueva York en 1923, y es, hasta nuestros días, uno de los más conocidos y reconocidos autores de ciencia ficción. Su obra más destacada es su segundo libro, *I, Robot* (1950), una colección de cuentos donde una entrevista con Susan Calvin, doctora de “robopsicología”, forma el marco dentro del cual se explora la temática de los robots. A diferencia del escepticismo de Mary Shelley, Asimov mantuvo la creencia de que la ciencia y el avance tecnológico es una fuerza de naturaleza benevolente, y apenas hay figuras robóticas en libros o pantallas que no muestren alguna influencia de Asimov (Bould 2010, 9). El concepto del robot llegó a otras dimensiones en las obras de Isaac Asimov, también conocido por la invención de las “Tres Leyes de la Robótica”, a partir de la ayuda de John W. Campbell:

1. A robot may not injure a human being, or through inaction allow a human being to come to harm.
2. A robot must obey the orders given to it by a human being, except where such orders would conflict with the first law.
3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the first or second laws.

(James y Mendlesohn 2003, 166)

Se nota que, la tercera ley representa la autoconservación de las máquinas, en la medida que esto no interfiera con la protección y sumisión a los humanos, estableciendo una clara jerarquía entre los robots y los humanos.

“Evidence”

El relato se publicó por la primera vez en 1946 en una edición de la revista *Astounding Science Fiction*, y subsecuentemente se incorporó a las antologías *I, Robot* (1950), *The Complete Robot* (1982) y *Robot Visions* (1990). El relato trata del abogado humanitario Stephen Byerly, que inicia una campaña para el puesto de alcalde de Nueva York. Su oponente en la elección, Francis Quinn, presenta su sospecha de que Byerly es un androide a la compañía y productor de robots, U.S. Robots and Mechanical Men, y pone en marcha una investigación. Byerly nunca niega ni confirma que es un androide, y pasa o evita todas las pruebas de Quinn y Susan Calvin, como comer y someterse a rayos X. Susan Calvin llega a pensar que Byerly simplemente puede ser un buen hombre, pero las Tres Leyes de la Robótica fundadas en la ética permite la sospecha de que Byerly nunca pidiera la pena de muerte porque es incapaz de dañar a un humano. Si es un robot, está obligado a obedecer las Tres Leyes de la Robótica, y pedir la pena de muerte sería una contradicción de la primera ley.

La aceptación de su naturaleza humana viene a finales del cuento, cuando las sospechas del pueblo han alcanzado un nivel de pánico. Durante un discurso público, un hombre le ruega a Byerly que le golpee. Byerly lo golpea, y tanto Francis Quinn como el pueblo tiene su respuesta. No obstante, Susan Calvin sugiere a finales del cuento que hay una situación hipotética en donde Byerly podía haber golpeado al hombre. Si el hombre era un robot como Byerly, no le habría detenido las leyes. Asimov no revela la verdad sobre la naturaleza de Byerly, y su naturaleza androide o humano resulta ambivalente.

“The Bicentennial Man”

La novela corta “The Bicentennial Man” se publicó en 1976, y trata del robot Andrew. Andrew es uno de los primeros robots domésticos, y sirve como niñera y mayordomo a la

familia Martin. Su dueño Gerald Martin, o Sir, como Andrew le llama, descubre que su robot es diferente de otros robots porque tiene expresiones creativas. Gracias al diseño singular de su cerebro positrónico, Andrew es capaz de crear complejas tallas de madera y muebles. Sir decide que los impuestos de la venta de su arte y muebles es la propiedad de Andrew, a pesar de que Sir es el dueño de Andrew, y jurídicamente tiene el derecho de quedarse con el dinero.

El diseño del cerebro positrónico de Andrew permitió cierta libertad y creatividad a robots como él, pero la creación de robots después de Andrew tiende a la especialización. De esa manera, Andrew gradualmente se convierte en el único de su especie. El robot primero expresa el deseo de ser libre y posteriormente de convertirse en un hombre completo. A pesar del escepticismo de Sir, los miembros de la familia Martin le ayudan a Andrew a ganar su libertad, o el derecho de llamarse libre por una decisión judicial:

He doesn't know what freedom is. He's a robot.

Dad, you don't know him. He's read everything in the library. I don't know what he feels inside but I don't know what *you* feel inside. When you talk to him you'll find he reacts to the various abstractions as you and I do, and what else counts? If someone else's reactions are like your own, what more can you ask for?

(Asimov 2018, 573).

Después de la muerte de Sir, Andrew empieza a vestirse con ropa, y con el dinero de la venta de su arte se moderniza y revisa hasta que llegue el día cuando es indistinguible de un hombre, y lo único que le distingue es su cerebro positrónico. A pesar de su recién ganada libertad, el robot queda atado por las Tres Leyes de la Robótica, y está obligado a seguir las órdenes de cualquier ser humano, incluso hasta arriesgar su propia existencia. Poco a poco, Andrew es capaz de sobrepasar su programación, y dar órdenes a tanto robots como humanos, pero todavía no tiene el derecho de llamarse humano jurídicamente.

A finales de dos siglos luchando por el derecho de ser aceptado como humano sin reservas, todos los miembros de la familia Martin están muertos y lo único que queda para Andrew es su obsesión. Andrew descubre que la respuesta para poder llamarse humano reside en la mortalidad, y ordena a un cirujano robótico que le haga una operación que le va a rendir mortal. Por fin, Andrew es declarado humano, y en una gran ceremonia recibe el título 'Bicentennial Man'. Poco después, Andrew muere.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 El género de ciencia ficción: un breve panorama

La ciencia ficción incluye literatura, cine, innumerables series de televisión y una cantidad enorme de *fanzines*, *comics* y revistas online, pero en este breve resumen del género nos vamos a enfocar en la literatura: novelas y cuentos, además de las temáticas políticas y filosóficas que comentan. El origen de lo que hoy llamamos ciencia ficción apareció como parte integral de la cultura literaria de los siglos XVI y XVII, cuando el viaje imaginario apareció en las fantasías utópicas de Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver* (1726). Poco a poco, la imaginación se expandió hasta viajes cósmicos. El carácter imaginario o fantástico de los viajes se debió a la falta de tecnología para explicar los hechos. Unos siglos después, Edgar Allan Poe experimentó con la especulación futurística, pero historiadores modernos han nombrado a *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como la primera novela de ciencia ficción británica, a pesar de su carácter gótico (James y Mendlesohn 2003, 17-19).

La novela científica de finales del siglo XIX y principios del XX marcaron una nueva era, y uno de sus autores más destacados fue H.G. Wells. Como sugiere el nombre del género, las narrativas de la ciencia ficción siguen los avances científicos y las nuevas teorías de su época. Las teorías de Darwin influyeron a H.G. Wells en *La máquina de tiempo* (1895), que se puede leer como un comentario sobre la evolución o posible retroceso de la raza humana, al mismo tiempo que ofrece un punto de vista sobre las clases sociales en la sociedad victoriana (James y Mendlesohn 2003, 177). Novelas sobre la destrucción de la civilización humana aparecieron después de la Primera Guerra Mundial, y el escepticismo, la desilusión y el pesimismo se empezaron a hacer notables en la ciencia ficción de Europa. Durante la misma época, la producción de publicaciones periódicas en el Reino Unido y EE. UU facilitaron una diversificación del género y el desarrollo de subgéneros como las historias de aventuras cósmicas de colores vivos de autores como Edgar Rice Burroughs (27-28).

Entre 1926 y 1960, la ciencia ficción se publicó en gran parte en forma de revistas, y se nota la primera aparición de la palabra “ciencia ficción”, introducida por Hugo Gernsback en la revista *Amazing Stories* (1929). Como ya se ha mencionado, la tecnología “de moda” de

la época, la radio, influyó en el uso de términos conectados con el tema de las historias, así como el “virtual reality” y “cyborg” se convirtieron en palabras clave en la década de los ’90 (34). A partir de los ’40, una nueva generación de escritores como Isaac Asimov introdujeron una serie de refinamientos y nuevas imágenes sobre la aplicación de principios científicos no solamente como la solución de un problema físico, sino para resolver cuestiones sociales y culturales. La nueva generación tomó en cuenta las dinámicas sociales en sus historias, así como cuestiones religiosas y políticas. Como resultado, las historias terminan siendo más complejas que las aventuras de monstruos y marcianos de las previas décadas (38-39). En la misma época, los robots, marcianos y mutantes servían como metáforas para investigar cuestiones de género y raza. Mientras la Guerra Fría y el consumismo dominaron la cultura estadounidense en la época de los ’50, el género fue un medio para criticar el desarrollo de las ciencias del día, y las siguientes décadas introdujeron nuevas voces para hablar de cuestiones de raza, género y de la lucha ambientalista. Los temas de raza y género continúan siendo importantes las décadas de los ’80 y ’90 con el *cyberpunk*, cuando Internet hizo posible la comunicación global y en el proceso creó una sociedad confusa y un nuevo espacio interno en las redes virtuales. La tecnología se instaló en la vida diaria, mientras el neoliberalismo de Ronald Reagan y Margaret Thatcher introdujo beneficios fiscales para algunos, y recortes sociales para otros, ampliando la brecha entre ricos y pobres (Bould y Vint 2011, 146).

Las nuevas tecnologías de las décadas ’80 y ’90: la clonación, la tecnología genética y la biotecnología que hace uso de implantes, además de las redes virtuales, contribuyeron al debate sobre consciencia y corporalidad. Aún en nuestro día no es posible ni está permitido legalmente clonar un ser humano, pero abundan las obras literarias y cinematográficas sobre el tema, desde *Blade Runner* (el título original de la novela de Philip K. Dick es *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) hasta *Star Wars: Episode II - Attack of the clones*. ¿Tienen los clones y androides un alma? y, por consiguiente, ¿debemos tomar en cuenta sus derechos humanos?

En el capítulo introductorio de *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003), Farah Mendlesohn insiste en que a pesar de su popularidad en cine y televisión: “sf literature is not popular...” (Introducción, i). La literatura de ciencia ficción resulta ser un género que resiste las definiciones y categorizaciones, y Mendlesohn aboga por caracterizar al género como un modo de escribir, definiendo un género de la siguiente manera: “a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes” (intr, I). Según la autora, la ciencia ficción utiliza estructuras narrativas de los géneros de horror, el romance y las

novelas de misterio (p2-3). La gran mayoría de los manuales del género se han publicado en inglés, enfocándose en gran parte en la literatura anglosajona. Debido a la historia del género y su nacimiento en Europa y luego fuerte tradición en Estados Unidos continuado hoy día en pantallas y libros, no era de esperar otra cosa. Temáticamente, la ciencia ficción ha tendido a retratar a Europa como el lugar de las ciencias (la química, la biología y la física) y a EE. UU. como el lugar de la tecnología. Sin embargo, en las últimas décadas se han publicado varios estudios sobre la ciencia ficción latinoamericana, en su mayoría dedicándose a países y regiones con una tradición establecida y gran volumen de publicaciones, como Argentina, México y Brasil. Un buen punto de partida para la teoría de la literatura de ciencia ficción en lengua española se encuentra en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo* de Fernando Ángel Serrano Moreno. Publicada en 2010, la obra se dedica a la descripción y delimitación del género, así como su historia. Además, hay aproximaciones teóricas para su estudio y análisis y una parte dedicada a la ciencia ficción de España. Es notable que, ya desde el primer capítulo el autor empieza por una “defensa” de la ciencia ficción, reflejando sobre su falta de prestigio entre críticos, académicos y editores. Sería difícil imaginarse que un libro introductorio a la teoría de la novela de suspense, drama, o incluso de poesía u otro género empezara con una defensa de su propia existencia y validez. Moreno señala que tal vez la ciencia ficción tiene un problema de reputación, o por lo menos una falta de autoconfianza frente a los géneros “serios”, que no tienen la dudosa reputación de ser de puro entretenimiento.

Desde una perspectiva diferente que Mendlesohn, Moreno emplea el término “literatura prospectiva” para incluir a la ciencia ficción en la misma categoría que el realismo mágico. En los capítulos introductorios a su obra, el autor, como ya mencionado, se dedica a una defensa de la ciencia ficción como género literario y su valor cultural. Mientras que el estatus de la ciencia ficción como literatura de alta calidad no es el tema del presente trabajo, vale la pena mencionar su estatus actual. Por lo que se refiere a la popularidad del género, parece que el cine y la televisión han ganado la batalla por la popularidad contra la literatura. Moreno señala que *Avatar* (2009) es la película más taquillera de todos los tiempos a nivel mundial (2010, 4). Entre la lista de las 100 películas más exitosas, se encuentran además *Star Wars: The Force Awakens* (2015) en tercer lugar, y *Jurassic World* (2015) ocupando el quinto lugar. Según esto, tres de las diez películas más exitosas de la historia pertenecen a la ciencia ficción. Si incluimos en la categoría de ciencia ficción a las películas de superhéroes, a humanos con herramientas o capacidades extraordinarias, dioses y monstruos del equipo *Los*

Vengadores, basados en los *comics* de Marvel, entonces el número de películas ascendería a siete. En su descripción en la página International Movie Database (IMDb) se etiquetan como Acción/Aventura/Ciencia Ficción, pero no vamos a entrar en un debate sobre los *blockbusters* y su pertenencia al uno u otro género. Lo que queda claro es que, en cuanto al cine, la ciencia ficción es un género popular, entretiene y, sobre todo, es rentable.

2.2 Subgéneros y su clasificación

2.2.1 El *novum*

A partir de los años 1970, cuando los críticos literarios empezaron a tomar en consideración la literatura de ciencia ficción en sus trabajos académicos, se produjo cierta cantidad de estudios sobre el género. Sin embargo, por aquella época la ciencia ficción no gozaba de gran consenso respecto a la teoría literaria, y, entre otros asuntos, no llegaban a un acuerdo con respecto a lo que separa a la ciencia ficción de otros géneros. Sin embargo, se ha establecido y aceptado ciertos conceptos claves, como el *novum*, plasmado por Darko Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, publicado en 1979. En su intento de distinguir a la ciencia ficción de otros géneros literarios, Suvin nombró al *novum* como característica y condición necesaria de la ciencia ficción: “SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation), validated by cognitive logic” (Suvin 1979, 63). Suvin utiliza la definición de Ernst Bloch para definir el “novum of cognitive innovation” de la siguiente manera: “a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality, o “mundo cero” (1979, 64, 71). De forma sencilla, *The Cambridge Companion to Science Fiction* vincula el *novum* con el “sense of wonder” y el experimento de reflexión: “¿qué pasaría si...?”, identificando el punto de partida de la ciencia ficción de la literatura contemporánea: la ciencia ficción trata a la idea como héroe (o núcleo) de la narración (James y Mendlesohn 2003, 5). Esto se une con la idea de Suvin, señalando que en la literatura realista, a diferencia de la ciencia ficción: “It is the activity of the protagonists, interacting with other, physically equally unprivileged figures, that determines the outcome” 1979, 11).

A continuación, me permito referir algo de la tesis doctoral de Noemí Novell, “Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas” (2008) para una recapitulación teórica más

contemporánea del *novum*. Novell cita a Carl D. Malmgren, quien amplía el *novum* y sus formas potenciales. Dentro del mundo ficcional, el *novum* puede aparecer bajo los siguientes rubros:

- actantes
- orden social
- topología
- leyes naturales

Brian McHale, citado por Novell, piensa que puede darse múltiples *novum* o *nova*, coexistiendo en una especie de red. Sin embargo, Malmgren mantiene que dentro de cada narración hay un *novum* dominante que determina el tema. Sea cual sea su forma, ubicación o cantidad, para Malmgren el efecto y aspecto clave del *novum* es el fenómeno del extrañamiento o la no coherencia entre el universo narrado y el universo del lector (Novell Monroy y Torras 2008, 202-203).

La ciencia ficción y la literatura fantástica

Para separar la ciencia ficción de la literatura fantástica, Novell incluye la siguiente cita de Gerald Prince, que confirma que los mundos o universos narrados en la ciencia ficción “must not be given as a result of supernatural laws, entities or practices”, y resume el punto de Suvin en la siguiente manera:

Entonces, lo que separaría a la CF de otras literaturas miméticas y de la fantástica es el uso deliberado de una cierta lógica científica frente a, por un lado, una lógica ‘común’, como en el caso de la literatura realista, y a una lógica no científica, como en la literatura fantástica y la maravillosa.

(Novell Monroy y Torras 2008, 200)

Siguiendo esta lógica, se podría utilizar un experimento de reflexión sencilla para separar la ciencia ficción y la literatura fantástica: ¿se puede imaginar Harry Potter con un mando a distancia en vez de una varita mágica? En el caso de ciencia ficción, sus poderes mágicos innatos (en su universo, uno nace como mago o como *muggle*, sin capacidad mágica ninguna) serían parte de una tecnología avanzada. Se nota que esta definición a menudo se emplea

respecto al género de *fantasy* dentro del cual se encuentra *El Señor de los Anillos* etc., pero la distinción entre magia y tecnología como causa de fenómenos extraños dentro de la narración se puede bien utilizar para separar entre la ciencia ficción y los géneros del realismo mágico y la literatura fantástica.

En *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction* (1991), Malmgren se detiene en el concepto del *novum* e identifica a dos categorías o distinciones de la ciencia ficción: la categoría narrativa de *extrapolación* y la de *especulación*. Aquí podemos en primer lugar referirnos al Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (DRAE) para un entendimiento de los conceptos:

Extrapolar:

1. tr. Aplicar a un ámbito determinado conclusiones obtenidas en otro.
2. tr. Mat. Averiguar el valor de una magnitud para valores de la variable que se hallan fuera del intervalo en que dicha magnitud es conocida.

Especular:

1. intr. Reflexionar en un plano exclusivamente teórico.
2. intr. Hacer conjeturas sobre algo sin conocimiento suficiente.

Según Malmgren, la extrapolación crea “a fictional *novum* by logical projection or extension from existing actualities”, dicho de otra manera, “un proceso lógico y lineal” que al mismo tiempo conecta la narración a los principios científicos de aquella época, arriesgando el desprestigio o la desacreditación. La especulación, por otra parte, lleva al lector a un gran viaje de la imaginación, como dice Malmgren: “A speculative discontinuity involves a kind of quantum leap of the imagination, itself the product of poetic vision or paralogic, toward an entirely *other* state of affairs”, concediendo al autor la libertad de inventar nuevos principios científicos o hipótesis innovadoras, mientras manteniendo ciertos aspectos reconocibles y cercanos al lector. Se añade que, la especulación no puede contradecir los principios científicos de manera directa. Dicho de otro modo, si por ejemplo un autor inventase un universo donde no existiese la fuerza de gravedad. Éste sería un principio inventado, admitiendo y tomando en cuenta el principio de física que rige el mundo cero del autor. Ejemplificando las dos categorías, se puede considerar que la franquicia del *Terminator* extrapola la idea de la inteligencia artificial y la singularidad tecnológica, mientras que *Solaris* de Stanislaw Lem, según Malmgren, especula sobre un planeta consciente. El autor

incluye el punto de vista de Patrick Parrinder, afirmando que una parte clave de la *desfamiliarización* es justamente lo *familiar*. Sin aquel grano de reconocimiento, la narración sería completamente alienígena o incomprensible para el lector (Malmgren 1991, 12).

Malmgren plantea que, en los textos donde se hallan varias formas de transformaciones o *nova* todavía se puede sostener que un conjunto de tales transformaciones sirve como el “dominante” dentro del relato, siendo lo que transforma el mundo narrado a un mundo de ciencia ficción. El autor emplea *The Left Hand of Darkness* de Ursula K. Le Guin como ejemplo, y allí la historia se desarrolla en Gethen, un planeta de invierno eterno, poblado por humanos ambisexuales que reciben un enviado diplomático de la Tierra o *Terra*. Sin embargo, el sistema actancial domina, ya que el núcleo narrativo gira en torno al encuentro entre un ser humano y un ser extraterrestre. Este patrón narrativo se reconoce en muchas historias en donde se introduce un Otro alienígena en un sistema o mundo humano. Tales alienígenas pueden ser no-humanos, sobrehumanos o subhumanos, manifestándose en la forma física de monstruos, extraterrestres o computadoras conscientes, así contribuyendo al efecto cognitivo de la reflexión sobre el Yo y el Otro (Malmgren 1991,16-17).

Mientras que la ciencia ficción puede elaborar una historia sobre el orden social y establecido con la técnica de describir mundos extraños o futuros imaginados, como *La Máquina de Tiempo*, escrito por H.G Wells, Malmgren incluye en su tipología las historias del “gadget” o artilugio, en donde el *novum* es una invención o una herramienta singular, que crea nuevas posibilidades o complicaciones en el relato. Se menciona a *I, Robot* de Isaac Asimov y otras ficciones parecidas como ejemplos del “gadget SF”: historias que exploran la relación entre hombre y máquina además de las posibilidades, riesgos y problemas éticos implícitos en los avances tecnológicos (19).

A continuación, se adjunta aquí el cuadro de Malmgren para ilustrar la tipología de la ciencia ficción basada en las formas distintas del *novum* que rigen el subgénero, o tipo de ciencia ficción, y su temática:

			Representative examples		
World Component	Novum	SF Type	Extrapolative	Speculative	Themes
ACTANT	Alien / Monster	Alien Encounter	Shelley, <i>Frankenstein</i>	Lem, <i>Solaris</i>	Self / Other

SOCIAL ORDER	Utopia / Dystopia	Alternate Society	Zamiatin, <i>We</i>	Delany, <i>Dahlgren</i>	Self / Society
TOPOS: OBJECT	Invention / Discovery	Gadget SF	Asimov, <i>I, Robot</i>	Strugatskys, <i>Roadside Picnic</i>	Self / Technology
TOPOS: PLANET	Catastrophe / Alien Landscape	Alternate World	Niven, <i>Ringworld</i>	Dick, <i>Ubik</i>	Self / Environment
NATURAL LAW: SCIENCE	Magic / Occultism	Science Fantasy	Leiber, <i>Conjure Wife</i>		Epistemology and Ontology
NATURAL LAW: THEORY	Time Looping		Heinlein "All you Zombies"		
NATURAL LAW: SCIENTIFIC FACT	Reversal / Denial		Bradbury, <i>Martian Chronicles</i>		
NATURAL LAW: HISTORICAL FACT	Reversal / Denial		Dick, <i>Man in High Castle</i>		
NATURAL LAW: NATURAL ACTANT	Counternatural Actant		Sturgeon, <i>More Than Human</i>		

(18)

2.3 La ciencia ficción de América Latina: un breve panorama

Durante las últimas décadas, las obras de escritores y cineastas internacionales han ganado la aclamación de críticos y audiencias, abriendo nuevas perspectivas y voces a un género que desde sus inicios ha sido dominado por escritores de Europa y EE. UU. *La forma del agua* (2018) del director mexicano Guillermo del Toro es su primer guión escrito en inglés, y ganó Óscar en varias categorías: Mejor director y Mejor película. El escritor chino Cixin Liu ganó aclamación internacional por su trilogía de ciencia ficción de tipo *duro*, *Remembrance of Earth's Past* (2014, 2015, 2016). La primera novela de la serie se desarrolla en China durante la Revolución Cultural y tiene como protagonista una mujer china. Liu ganó los premios Hugo y Locus, además de una nominación para el premio Nebula por la trilogía, un hecho bastante raro para un escritor ni europeo ni angloamericano.

Para establecer una idea de la historia y volumen de publicaciones de la literatura de ciencia ficción en América Latina, se ha consultado la cronología extensiva de Yolanda Molina-Gavilán et al.: “Chronology of Latin American SF, 1775 – 2005”. Los autores publicaron su primera antología en lengua española en el año 2000, y la siguiente edición publicada en 2005 en inglés incluye obras del siglo XXI. La cronología presenta un inventario de novelas, antologías, revistas y cuentos notables publicados en lengua española y portuguesa, además de ensayística y obras traducidas al inglés.

De la literatura fantástica y el realismo mágico de América Latina sobran ejemplos de autores y obras famosas, premios prestigiosos y sus correspondientes estudios críticos. Eso no es el caso de la ciencia ficción, pero al mismo tiempo no es un género desconocido en América Latina. En la amplia cronología establecida, se encuentran nombres conocidos como Adolfo Bioy Casares, por la novela *La invención de Morel* (1940), además de Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges. De Chile, Isabel Allende y Elena Aldunate se han incluido en la cronología por *El hombre de plata* (2000) y *Angélica y el delfín* (1975), respectivamente. Estos autores no se categorizan como escritores de ciencia ficción exclusivamente, lo cual indica primero que la ciencia ficción es un género flexible que permite a escritores de distintas tradiciones y formaciones contribuir a su desarrollo y conocimiento.

En el trabajo se destacan sobre todo dos tendencias. Primero, que la publicación de literatura de ciencia ficción en América Latina desde su comienzo en el continente ha sido desigual, alcanzando grandes volúmenes en algunos países y siendo casi inexistente en otros.

Segundo, se nota que la producción también ha sido marcada por cierta incoherencia (Molina-Gavilán et al. 2007). Hay que tomar en cuenta que en la cronología no se incluyen obras de autores estadounidenses o europeos traducidos al español o portugués, y, por consiguiente, las tendencias observadas por Molina-Gavilán et al. no hacen sacar conclusiones sobre la popularidad del género entre lectores latinoamericanos. Sin embargo, en algunas regiones se tiende a generalizar sobre su aceptación, como es el caso de los países centroamericanos, en los que encontramos sólo 1 y 11 publicaciones en cada país en todo el periodo examinado.

2.4 La ciencia ficción en Chile

La historia de la ciencia ficción en Chile se resume por Macarena Areco en “Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena” (2009). La autora nota dos tendencias, la primera siendo un periodo de poca producción durante la dictadura 1973 - 1990, seguido por una temporada de recuperación a partir de los años 90. Se encuentra *Flores para un cyborg* entre las obras mencionadas. Se observa que, aunque *Flores para un cyborg* aparece en todas las cronologías y artículos consultados, ninguna de aquellas publicaciones caracteriza a Muñoz Valenzuela como un autor dedicado fundamentalmente a la ciencia ficción. Además, la novela de 1997 es su única obra mencionada, es decir que su bibliografía hasta *Flores para un cyborg* pertenece a otros géneros. De hecho, Areco nota que la novela sobre Rubén y su compañero mecánico tiene características comunes a los relatos de aventuras, debido a los temas de venganza y “superpoderes” de los protagonistas que buscan restablecer un equilibrio y hacer la justicia en el período caótico que siguió a la dictadura de Pinochet (Areco 2009, 45).

Aunque la autora expresa sus expectativas en cuanto a la posible llegada de una nueva “edad de oro” de la ciencia ficción chilena a partir del año 2009, el momento de su publicación, las búsquedas de hoy día no confirman este anhelo. Al parecer, no ha habido un crecimiento en el volumen y publicación de novelas, cuentos y antologías en la última década, y las revistas, e-zines y fanzines mencionados por Areco no se han actualizado durante los últimos cinco años.

2.5 La nueva narrativa chilena

2.5.1 El problema del pasado: “El país del silencio”

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produjo una ruptura con el pasado, oscureciendo la memoria colectiva de la historia pública y rompiendo el mito de la “antigua” sociedad chilena, que se jactaba de su gran estabilidad y racionalidad, y tradición democrática donde se mantenía la separación de los poderes militares y políticos. Como observado por Gilda Waldman, socióloga chilena, la batalla se extendió hasta incluir el lenguaje. Se vilipendió a la ideología marxista, y el Estado disfrazó la persecución de los opositores como “defensa de valores cristianos y occidentales”, y los crímenes cometidos en este proceso de persecución como: “razón de Estado” (Waldman 2000, 54). Durante la época de transición a la democracia, surgió el problema de cómo llegar a un consenso entre la multitud de voces. Parecía necesario llegar a un acuerdo en torno a cuestiones fundamentales para poder mirar hacia adelante y reconstruir una “democracia de acuerdos”, evitando los choques ideológicos que había dividido al país en el pasado (Waldman 2009, 122). El problema que surgió era ¿cómo cerrar las heridas de un pueblo? cuando tantos tenían heridas y cicatrices físicas de tortura, pesadillas y memorias traumáticas de familiares, amigos, amantes desaparecidos o asesinados. Además, “la memoria colectiva”, en forma singular, está formada por un conglomerado enorme y variado de recuerdos y experiencias individuales. Como observa Waldman, en búsqueda de un fundamento para el proceso de transición: “la única vía de reconciliación fue olvidar lo que dificultaba el re-encuentro, neutralizando los antagonismos y buscando acuerdos que impidieron re-editar los choques ideológicos que habían escindido al país en el pasado” (2000, 56). Según Moulian, citado por Waldman: “El consenso se convirtió así ‘en la etapa superior del olvido y el país confió su futuro a la fuerza del ‘no recuerdo’” (2000, 56). Y según la autora:

‘Mirar hacia adelante’ se convirtió en ‘dejar el pasado atrás’. El escenario político dejó la memoria golpeada a su suerte. El olvido dejó sin historia a muertos, torturados y desaparecidos. El consenso restó sentido al pasado y la democracia se construyó en base al silencio.

(2000, 56)

Este silencio formal fue perpetuado por las élites políticas, y el silencio marcaba al discurso. Como ya comentado por Muñoz Valenzuela (2000), Waldman subraya que los foros públicos son regidos por el consenso y falta de participación de actores civiles:

Although all of the country's generations have been marked by the legacy of the past 30 years (the Unidad Popular government, the military coup, the dictatorship, and the democratic transition), political elites avoid public debate regarding the recent past, and there are few forums that allow the participation of civil society or the expression of social dissatisfaction.

(Waldman 2009, 122)

2.5.2 La generación de los '80

Durante los últimos días de la dictadura militar en Chile y el período de transición a la democracia que la siguió, una nueva generación de autores rompió el silencio impuesto por la censura y persecución de voces discrepantes. El grupo de autores o generación en cuestión se identifica por pertenecer a un grupo demográfico que tenía como rasgo común haber sufrido los efectos del golpe militar durante su adolescencia y juventud. De haber nacido entre 1948 y 1962 (Diego Muñoz Valenzuela nació en 1956), esta generación está marcada por el régimen militar que asumió el poder en 1973 y siguió durante los años formativos de su vida (Waldman 2000, 53). La violación de derechos humanos en Chile y la falta de derechos democráticos de la época puso una sombra sobre “una generación que vive sus años de aprendizaje en el marco de una dictadura en la cual la ficción es sospechosa, la censura es un imperativo, los intelectuales constituyen un ‘peligro público’ y las universidades comienzan a ser dirigidas por rectores militares” (2000, 54). La autora nota que el rasgo que ha marcado a esta generación es el refuerzo y re-imaginación de la narrativa como género literario, en un país donde la poesía brillante ha hecho sombra sobre otras formas de expresión literaria durante las generaciones anteriores. Esta generación de autores ha recibido varias denominaciones, como la “nueva narrativa”, “narrativa chilena actual” o “narrativa de la generación de los '80” (2000, 51-52).

La autora cita a Mario Vargas Llosa y su obra *La verdad de las mentiras* (1990), expresando que la literatura de ficción “simboliza una verdad que sólo puede expresarse

disimulada y encubiertamente, disfrazada de lo que no es”. Según Waldman, la importancia del lenguaje de la narrativa literaria destaca frente a las ciencias sociales, de manera que la narrativa fue el primer formato capaz de captar y comunicar las experiencias y emociones del pueblo sobre la dictadura. La autora cita al sociólogo e historiador chileno Tomás Moulian sobre la deficiencia de las ciencias sociales durante la misma época: “¿Cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que permitan la ‘comprensión’ con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las ciencias humanas?” (2000, 52). El efecto de las ciencias sociales era limitado por su lenguaje formal y científico, además de las restricciones institucionales y jerárquicas impuestas (2009, 123).

La primera ola de publicaciones de la “generación del 80” irrumpió en la escena cultural de Chile en 1986, en un momento en que el poder absoluto del Estado estaba gradualmente disminuyendo después de una serie de protestas en 1983 y 1984 que, junto con otros procesos dentro del Estado, habían contribuido a cierta democratización. Como resultado, la censura de libros se suavizó, y Diego Muñoz Valenzuela y Ramón Díaz Eterovic compilaron *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena*, publicada en 1986. La antología consistía de 34 cuentos de 17 escritores jóvenes, que antes de esta publicación habían difundido sus obras en autoediciones, pequeñas editoriales y de otras maneras informales. La ruptura con el pasado, forzada por la dictadura, el exilio de autores y la represión de la libertad de expresión se había convertido en una falta de diálogo entre autores jóvenes y sus antecesores. Según Waldman, fue en esta primera etapa de los ‘80 cuando el rol de la literatura, especialmente el cuento, se estableció como resistencia cultural y militancia política (2000, 55). La apertura de un taller de novelística dirigida por José Donoso abrió el espacio para autores dedicados a la novela. Siguió camadas de escritores con expresiones artísticas y culturales propias que coexistían con los cuentistas y novelistas jóvenes agrupaciones previas, formando la nombrada “generación del ‘80”. Ésta generación ponía en marcha una renovación de la escena literaria con autores que buscaban investigar la memoria del pasado reciente.

2.5.3 El rescate de la memoria a través de la literatura

Durante aquella época, la literatura se establece como la manera para recobrar el pasado histórico y hablar del trauma que manchaba la memoria social, a pesar del esfuerzo

institucional en borrar y olvidar las atrocidades ocurridas durante la dictadura (2000, 56). La función de la nueva narrativa chilena, según Waldman, es la de romper el silencio oficial y contradecir la “verdad única” permitiendo una reinterpretación de procesos sociales e históricos (64). La novela policial de serie negra se rescató de las ruinas de la escena literaria como el modo preferido de explorar el pasado del país. El personaje del detective, que tiene como trabajo y, a veces, como obsesión personal, investigar y re-examinar un acontecimiento del pasado en busca de la verdad, es una metáfora bien adecuada para la intención de desenterrar las víctimas de la dictadura del olvido nacional. A diferencia del género policial clásico, donde el detective busca resolver un enigma de manera intelectual e individual, la novela negra presenta un tipo de detective que se involucra en la acción, aceptando los riesgos que conlleva. Según Waldman, “Los delitos relatados en la novela policial afectan a toda la sociedad, y su resolución se vincula a los procesos de articulación de la memoria del país” (2000, 59). Con su mirada crítica de la sociedad y vida política, el género denuncia la corrupción de las instituciones políticas, económicas y jurídicas que se relacionan con el hecho criminal y busca restablecer un orden social (2000, 59). Según Waldman: “el relato de serie negra asume que no existe el mal como anomalía individual sino que es la sociedad en su conjunto la que se encuentra aquejada por la corrupción y el hampa, aún en las más encumbradas esferas políticas o financieras” (2001, 92). El motivo del crimen pasa a ser más importante que la cuestión de cómo sucedió (2009, 124). La autora menciona tres temas claves del género policial: la violencia, los crímenes y la búsqueda de la verdad, además de configurar al detective como personaje ambiguo:

Los detectives de la serie negra circulan por el lado oculto de la sociedad, develando misteriosas muertes que ocurren en circunstancias siniestras, semejantes a la del entorno nacional. Se trata de personajes vinculados al pretérito, marginados de la sociedad posterior al Golpe de Estado de 1973, fracasados en su búsqueda de la recuperación de la quimera del pasado, incapaces de adaptarse al mundo en que viven. (2000, 59)

La autora señala que, a pesar de su naturaleza ambivalente, los personajes detectives no carecen de cierta heroicidad, y su valentía les ayuda en la búsqueda de valores trascendentes en un mundo lleno de la corrupción y el crimen.

Como respuesta a la pregunta de cómo representar la realidad donde la represión quedaba como una sombra, algunas de las estrategias narrativas empleadas por la nueva

narrativa consistieron en crear cierta ruptura de la lógica y con el orden temporal (2001, 92). La nueva narrativa chilena suele situarse en un entorno decaído y gris, ensuciado por el pasado, y una de las figuras significativas es el huérfano (Rodrigo Canovas, citado por Waldman 2000, 57). Escritores contemporáneos de Muñoz Valenzuela, como Raúl Amparo y Ramón Díaz Eterovic, han cultivado la novela de serie negra con personajes detectives marcados por la carencia de padres y patria, y cansados de tantas experiencias de desilusión y fracasos. Los tiempos felices y la posibilidad de utopías pertenecen al pasado, y funciona como un concepto perdido e irrecuperable. El desdén hacia la nueva democracia donde los mismos culpables de la dictadura siguen teniendo presencia y poder, escapando el debido castigo por sus crímenes es uno de los temas de la serie de novelas de Eterovic sobre el detective Heredia. Heredia actúa con indiferencia ante nuevos proyectos políticos, incapaz de entusiasmarse por los nuevos discursos (2000, 60). La narrativa de Eterovic incluye una crítica del culto al éxito y la actitud de los desilusionados de la izquierda, que de igual modo que el resto de la sociedad participan en “la Concertación”, perdidos en un consumismo con sobretonos de hedonismo. Los luchadores para la libertad se han convertido en consumidores durmientes, deleitándose en algo de lujo para distraerse de la degradación del presente y olvidarse del pasado (2008, 129).

3. CONCEPTOS CENTRALES

3.1 El posthumanismo: robots, cíborgs y androides

El posthumanismo mismo es un concepto que evade las definiciones, igual que sus personajes de la literatura. El *humanismo* se funde en principios que afirman el valor de todos los seres humanos y explora cuáles son las calidades universales humanas que distinguen entre lo que está bueno y lo que está mal, y que constituyen una moralidad universal. Se puede resumir el pensamiento humanista de la siguiente manera, según Cary Wolfe en su obra *What is Posthumanism?*: “Humanism entails a commitment to the search for truth and morality through human means in support of human interests” (Wolfe 2010, introducción). El posthumanismo, por el otro lado, parece tener sus orígenes como concepto durante la segunda mitad del siglo XX, y Wolfe emplea las palabras de Michel Foucault para subrayar el núcleo filosófico del posthumanismo, es decir, intenta expresar lo que “el ser humano” no es:

...the transition into luminous consciousness of an age-old concern, the entry into objectivity of something that had long remained trapped within beliefs and philosophies: it was the effect of a change in the fundamental arrangements of knowledge. As the archaeology of our thought easily shows, man is an invention of recent date. And one perhaps nearing its end.

If those arrangements were to disappear as they appeared, if some event of which we can at the moment do no more than sense the possibility— without knowing either what its form will be or what it promises— were to cause them to crumble, as the ground of Classical thought did, at the end of the eighteenth century, then one can certainly wager that man would be erased, like a face drawn in sand at the edge of the sea.

(2010, introducción)

La llegada de los cíborgs, robots y androides en las ciencias, la tecnología y la literatura, hace temblar los fundamentos del humanismo y lo que definimos como el ser humano. El espacio ocupado por los monstruosos Otros como la criatura del doctor Frankenstein y extraterrestres grotescos ahora se llena de nuestras propias creaciones, cada día más evolucionadas,

inteligentes y semejantes a nosotros. Gracias a la evolución de la robótica y la tecnología, el *Homo Sapiens* está a punto de perder su posición privilegiada en cuanto a la cognición, la interpretación de información y los sentidos (2010). Como señala Elaine Graham en “Frankensteins and Cyborgs: Visions of the Global Future in an Age of Technology” (2003), la tecnología tiene una naturaleza doble como fuente de peligro y promesa a la vez. La dimensión de peligro está atada a la posibilidad de pérdida de control, y un ejemplo conocido es el científico loco que por partes iguales de arrogancia y obsesión crea un monstruo, virus o supercomputadora, y el resultado es un ser superior a su creador.

La literatura de la ciencia ficción experimenta con y explora la ética de lo que pasa cuando nuestras creaciones mecánicas y biológicas invaden otra esfera considerada exclusivamente humana: la de los sentimientos y emociones. En lo que se ha denominado la primera novela de la ciencia ficción británica, *Frankenstein O El Moderno Prometeo* (1818), el doctor Frankenstein decide destruir a su creación cuando descubre que el monstruo sufre de una condición muy humana: la soledad. Destinado a vivir fuera de la sociedad, rechazado por su creador y la raza humana, la criatura pide a su creador que le construya una pareja. La idea de la posible procreación de las dos criaturas, y la amenaza que constituyera la resultante “raza de demonios” es una idea horripilante para el doctor. Frankenstein realiza que ha perdido el control de su creación, y, con ello, el control del futuro de los humanos:

Aunque se marcharan de Europa y vivieran en las regiones deshabitadas del Nuevo Mundo, una de las primeras consecuencias de esos afectos que ansiaba el demonio sería los hijos, y se propagaría por el mundo una raza de demonios que podía hacer precaria la existencia misma de la especie humana y llenarla de terrores. ¿Tenía yo derecho a infligir esta maldición perpetua en las generaciones futuras?

(Shelley 2018, 190)

Robots, cíborgs y andróides

En la novela de Muñoz Valenzuela, al igual que en otras obras de ciencia ficción, se usan los términos robot, cíborg y androide de manera intercambiable, a pesar de que su definición tiene connotaciones diferentes. Por eso, se presenta aquí una breve aclaración de los conceptos.

Robot

Según DRAE, la palabra viene del checo *robota* “trabajo”, y ésta es su definición:

1. m. Máquina o ingenio electrónico programable que es capaz de manipular objetos y realizar diversas operaciones.
2. m. **robot** que imita la figura y los movimientos de un ser animado.
3. m. Persona que actúa de manera mecánica o sin emociones.
4. m. Inform. Programa que explora automáticamente la red para encontrar información

Como vemos hay varias definiciones, pero se puede generalizar que en la literatura al igual que en la vida diaria, un robot es un obrero, manufacturado para hacer el trabajo “sucio”, y es de cualquier forma o diseño.

Androide

La definición de androide es de naturaleza más simple en la DRAE:

1. m. y f. Autómata de figura humana.

Sin embargo, un androide de “figura humana” es ambivalente. C-3PO, el robot popular de *Star Wars*, es un robot de forma humana, pero es claramente artificial y fácilmente distinguible de un humano. Cómo vamos a mostrar en el capítulo de análisis, el androide Tom es indistinguible de un hombre humano, hecho que provoca una serie de situaciones cómicas y posibles misiones como infiltrado.

Cíborg

El concepto del cíborg es el más fluido de los tres. La palabra es una versión española del inglés *cyborg*, abreviación de *cybernetic organism* u “organismo cibernético”, como definido por RAE:

1. m. Ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos.

Dicho de otra manera, un cibernético es un ser compuesto por sistemas biológicos y sistemas electrónicos o artificiales que cooperan dentro del mismo organismo. Como hemos establecido con la tipología de Malmgren unas páginas atrás, el cibernético como metáfora es una herramienta para explorar los límites entre hombre y máquina, entre el Yo y el Otro y para profundizar en la problemática de la innovación tecnológica. El cibernético se halla en incontables obras de literatura, comics, cine y televisión, desde *Iron Man* a la manga popular *Ghost in the Shell*, donde el protagonista tiene un cerebro biológico y humano, pero su cuerpo entero es artificial. El cibernético puede ser benevolente o malevolente, y la versión benevolente aparece incluso en historias para niños, ¿qué es el *Inspector Gadget* si no un cibernético? El concepto de un ser parcialmente humano y parcialmente máquina, y de no ser capaz de distinguirlos o de parar el proceso, es un concepto inherentemente siniestro, como la raza *borg* de *Star Trek: The Next Generation*, siempre buscando “asimilar” a otras razas a su propia identidad.

3.2 La naturaleza ambivalente de la tecnología

Elaine Graham expresa lo siguiente sobre la tecnocracia y las percepciones populares sobre la tecnología:

...many analyses are single-mindedly positive about the ability of technologies to facilitate problem-solving and advance human interests. Technologies are regarded as quintessentially neutral, neither good nor bad, merely instruments for achieving purposes and values enshrined elsewhere. They do not threaten or render human activities obsolete, but simply free our human creativity to achieve new limits.

(2010, 35)

De manera lógica, sigue que la naturaleza benevolente/malevolente de la tecnología avanzada depende de los que la crean y controlan. La tecnología en sí misma - sean robots o redes virtuales, no “nace” con ninguna ética o meta, sino que está programada por los humanos. A diferencia de los extraterrestres que cultivan su propia cultura, o un virus que tiene como su papel natural y biológico invadir las células, nuestras creaciones mecánicas son como

nosotros los creamos, de manera inherente. La tecnología se puede utilizar para manufacturar *pacemakers*, prótesis y otras herramientas que sirven para prolongar y mejorar la calidad de vida de mucha gente. El otro lado de los avances tecnológicos son las invenciones de armas de destrucción masiva y armas que hacen posible la guerra a distancia, como los drones dirigidos por un humano a través de una pantalla. Ese tipo de horror se manifestó en las narrativas de la ciencia ficción de los EE. UU. durante los '60, cuando la bomba atómica y la Crisis de Octubre hicieron reales en la mente del público general la amenaza de la destrucción mundial (James y Mendlesohn 2003, 48).

En alguna medida, los fenómenos sobrehumanos se relacionan con lo posthumano, y Farah Mendlesohn señala los temas de transcendencia que se repiten en narrativas de la ciencia ficción: “Extrasensory perception, increased intelligence and increased ethical awareness has, in sf, formed the basic elements in the process of transcendence, of becoming more than human” (2003, 272). La digitalización de la consciencia humana y el *uploading* entra en un debate sobre la naturaleza del individuo y la existencia del alma. Estos conceptos chocan con principios de la ética cristiana, y es la inspiración de varias historias de ciencia ficción. En el futuro lejano de la serie *Altered Carbon* (2018), donde la tecnología avanzada ha facilitado la digitalización de la consciencia en un chip, la resucitación a través de la más reciente copia digital de la mente es una práctica común. La inmortalidad es posible – bajo ciertas condiciones. Para el que tiene los recursos económicos, es posible guardar múltiples copias para siempre y comprar nuevos cuerpos para la instalación del chip, convirtiéndose así en un ser invulnerable. Los hombres y mujeres privilegiados que viven para siempre gracias a su riqueza y poder se conocen por el nombre colectivo de “Mets”, de Matusalén. Sin embargo, el culto de los “neocatólicos” de ese mundo rehúsa la resucitación, considerándolo inmoral y una forma de pérdida del alma. Como nota Graham, la literatura sobre la tecnología avanzada invoca los sentimientos de su carácter deshumanizante (2010, 33), e historias como *Altered Carbon* presentan avances tecnológicos creados para servir a toda la humanidad, pero que se distribuyen según privilegio. La misma tecnología que abre un mundo sin fronteras para los ricos es una realidad brutal para los desposeídos. Los pobres que mueren y pierden a su cuerpo “original”, reciben un nuevo del depósito de criminales, y reciben “lo que hay” de manera aleatoria. Un niño podrá resucitarse en un cuerpo que ha vivido décadas más que la consciencia que ahora reside en él, o podría reencarnarse en un cuerpo de diferente género. Según Graham, la transcendencia es posible a través del dominio de la tecnología, y está temáticamente atada a lo eterno (38).

Se puede notar que, la literatura posthumanista misma se transforma con los avances tecnológicos y los cambios en el discurso político, económico y sociológico. Stefan Herbrechter observa respecto a las etapas de la literatura posthumanista y las diferentes metáforas que figuran:

One could, for example, argue that it has shifted from its early cyborgian or prosthetic phase to a more cognitive, neuronal and AI phase to, maybe its current biopolitical, biomedical or pharmacological stage. In terms of the specific posthuman figures associated with these 4 phases, one could speak of the 1980s cyborg, the 1990s network and the 2000s animal, ecology or the planet.

(Herbrechter 2015, 3)

Según Graham, el transhumanismo es el hijo de La Ilustración debido a su énfasis en la libertad personal y la autodeterminación. Desde un punto de vista filosófico, el transhumanismo busca alcanzar la perfección del hombre a través de la tecnología avanzada y la inteligencia artificial:

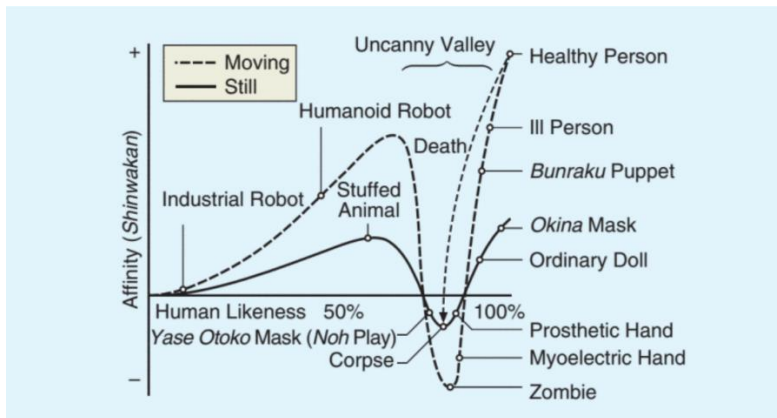
The ultimate goal for transhumanism is to attain what is called the 'singularity': a point in the (not too distant) future at which the rising curve of technological progress reaches its peak. According to transhumanists, the singularity will signal a radical qualitative change in the nature of human/machine intelligence - a transition into superintelligence and omnipotence. This vision of human transformation - the posthuman as superhuman, evolving into 'benevolent demi-gods'.

(Bostrom 1999,33, citado por Graham 2010, 38)

3.3 El valle inquietante

En un estudio publicado en 2012 por Kurt Gray (Departamento de Psicología, Universidad de North Carolina) y Daniel M. Wegner (Departamento de Psicología, Universidad de Harvard), se investigó el fenómeno del “valle inquietante”, o *uncanny valley* en inglés. El término se introdujo por Masahiro Mori ya en 1970, en un ensayo sobre la percepción e interpretación de robots. Según la teoría de Mori, el grado de afinidad que los humanos experimenta ante un robot, crece con el grado de familiaridad, representado por semejanza física a un humano en

rasgos faciales, movimientos, expresiones corporales, etc. El grado de afinidad crece hasta cierto punto, pero cuando el robot es percibido como *demasiado* humano, el punto de la curva cae y los sentimientos hacia el robot son de inquietud. Hacia el otro lado se ejemplifica un humano sano, donde la curva llega a la afinidad “completa”, carente de inquietud. Entre los puntos extremos de indiferencia (un tostador, por ejemplo) y afinidad completa se encuentra el valle inquietante. El siguiente gráfico de Mori ilustra el fenómeno con otros ejemplos y toma en cuenta el efecto de movimiento en las entidades:



(Grabado de pantalla: Mori, Macdorman, y Kageki 2012)

En una serie de tres experimentos, Gray y Wegner investigaron su hipótesis, desarrollada desde la teoría de Mori, que el grado de afinidad está conectado con percepciones de voluntad (*agency*) y experiencia (*experience*). Voluntad en este contexto representa la capacidad de planear y realizar acciones sin recibir órdenes, mientras experiencia significa que el sujeto es capaz de sentir y percibir emociones etc. Los investigadores encontraron una correlación entre el percibido grado de experiencia y la idea de *mind* o mente humana y, en segundo lugar, que los robots con un percibido grado de experiencia (ser capaz de sentir dolor, miedo, etc.) provoca sentimientos de inquietud en mejor grado que robots con un percibido grado de agencia. Además, un robot con rasgos humanos provocó sentimientos de inquietud en mayor grado que un robot mecánico, y los participantes atribuyeron un mayor grado de experiencia al robot con rasgos humanos. En breve: “we are happy to have robots that do things, but not feel things” (Gray y Wegner 2012, 129).

Robots indistinguibles de humanos es una idea que no es tangible para el lector de los años 1940 de la misma manera que hoy en día, o bien en 1997 cuando *Flores para un cyborg* se publicó. “Evidence”, el cuento de Asimov donde se introduce el personaje Stephen Byerly, que puede o no puede ser un robot, se encuentra más en el paisaje de especulación en su

primera fecha de publicación en 1946: ¿qué pasaría si los robots fueran indistinguibles de los humanos? Sin embargo, con los años han llegado nuevos avances tecnológicos y científicos, y resulta que la idea de un robot casi o completamente humano ahora tiende más a la extrapolación: ¿si continúan estos avances, ¿los robots van a ser indistinguibles de los humanos? Esa pregunta lleva a otra: ¿entonces qué?

4. EL ANÁLISIS

Debido a la escasa producción de ciencia ficción en América Latina y que la novela es relativamente poco conocida fuera de Chile, se considera necesario presentar un resumen de *Flores para un cyborg* antes del análisis.

4.1.1 *Flores para un cyborg* – argumento de la novela

Publicado por primera vez en 1997, *Flores para un cyborg* desarrolla la historia de Rubén Arancibia y su compañero androide, conocido bajo varios nombres: TOMM, Tomás Arancibia y finalmente Tom. Rubén, exiliado de su patria Chile por la dictadura militar, es un doctorando en electrónica de la ficticia Universidad de Dirtystone en EE. UU. Bajo el supuesto tutelaje del doctor Fajardo y Johnson de Dirtystone, Rubén finge trabajar con una nueva tecnología que sería económicamente beneficiosa para los profesores, pero en secreto y por motivaciones ambivalentes, tal y como se discutirá más adelante, Rubén construye al androide TOMM (*Talkative Organized Movable Model*). Construido en primer lugar como una copia exacta de Rúben, el androide le reemplaza a su creador en reuniones del trabajo, sin detectar.

El autor no ha fijado la historia en un año específico, pero emplea varias técnicas para dejar al lector con la impresión de que lee una historia que se desarrolla en la época de los '90, aunque resulta difícil determinar cuándo la acción de la novela sucede. El tiempo y el tema de los anacronismos se desarrollará en su propio subcapítulo del presente análisis. Fuera de su país y alejado de su familia, Rúben se encuentra en un estado de desequilibrio. La dictadura que le expulsó pertenece ya al pasado, pero la justicia aún no ha llegado, puesto que las personas que cometieron tortura y matanzas durante la época de la dictadura no han sido castigadas. Por eso, el trauma del pueblo sigue sin resolver, y no se puede cerrar las heridas dejadas por la violencia.

Después de haber terminado tanto su doctorado en Dirtystone como la construcción del androide, Rubén decide regresar a su patria, que ahora se encuentra en un periodo de relativa estabilidad después de la caída del último dictador, y le han ofrecido un puesto en el Centro Nacional de Investigación Tecnológica (CENIT) bajo el director Fernández. El androide viaja

con su creador bajo el alias de Tom Arancibia, su primo. Con la ayuda de Gerardo do Santos, científico y experto en piel artificial - con un acento inequívocamente proveniente de Brasil, cambian el rostro de Tom lo suficiente como para que pueda pasar por un familiar de Rubén.

El regreso a Chile conlleva muchos cambios significantes para Rubén. En primer lugar, el reencuentro con su familia y muchos de sus viejos amigos. Sin embargo, la alegría de haberse reunido con sus padres, su hermana Ximena y sus amigos es atenuada por la decepción de descubrir que, a pesar de la nueva era política, las cosas no han cambiado tanto. Ricardo Bell, uno de sus viejos amigos y partidario del ficticio Partido del Pueblo (PP), le introduce a las noticias de la muerte de su viejo amigo Guillermo Avilés por los manos de la Central de Informaciones.

Para Rubén y sus compañeros, la nueva era política no ha traído la justicia esperada, y los criminales de la dictadura siguen teniendo gran influencia, libertad y riqueza bajo la protección de Genesis, una organización bajo la cual los torturadores de la dictadura se organizan. La corrupción sigue salpicando al gobierno, a la policía nacional y al sistema jurídico. La muerte de Avilés es la chispa que convierte a Rubén, Tom, Ricardo y la PP además de la FLN, liderado por un misterioso Malcolm X, en hombres de acción en busca de la justicia. Malcolm X es un alias, introducido por Rubén con tono humorístico. Más adelante en la novel, Rubén llega a conocer la verdadera identidad de Malcolm: Luis Alberto Arrieta Holtzmann, de una familia de aristócratas. Decepcionados por los sistemas políticos y jurídicos, deciden que la única forma de obtener justicia es a través de la venganza. La misión de venganza contra los torturadores y matadores es facilitada por la inteligencia y fuerza física superior del androide, que durante una misión se sacrifica a sí mismo para rescatar a sus compatriotas humanos. Tom se convierte en un aliado esencial para el grupo de vigilantes, e incluso planea sus propias misiones sin el conocimiento de Rubén. Su primer objetivo es castigar a los asesinos de Avilés: el comandante Torres “El Perro”, que dirigió la operación, y su hombre de confianza, Manuel Garcés. Con la tecnología de Gerardo, Beatriz logra cambiar el rostro de Tom en una copia de Torres. De esa manera, el androide puede entrar en la casa de Garcés y asesinarlo, lo que provoca a los guardaespaldas de Garcés matar a Torres en retaliación.

Poco después, la nueva administración promulga una ley de amnistía para los involucrados en la lucha subversiva y en la contrainsurgencia de la época previa, además de la disolución de la Central de Informaciones. La amnistía significa la liberación de presos políticos, pero al mismo tiempo significa que los asesinos y torturadores siguen sin ser castigados. A lo largo de la novela, la lista de blancos crece, y poco después de la muerte de

Torres y Garcés, Ricardo habla de otro sujeto: Hernán López. López era un contador en la ya disuelta Central de Informaciones, que ahora ha adquirido una fortuna de dinero sucio, y Ricardo propone que representa una posible fuente de recursos para otras misiones. López comparte casa con Lara, uno de los mandos más crueles de la Central, que participó en incontables sesiones de tortura. Ahora la alianza está formada por Rubén, Tom, Beatriz, Gerardo, Ximena, el PP y Ricardo Bell, además de miembros de la FLN: su líder Malcolm X, Omar, Eustaquio Paredes, Yañez y Painemal. Durante la misión, Tom y Eustaquio Paredes mueren, pero logran matar a López y Lara.

La resucitación exitosa de Tom es seguida por la operación definitiva para convertir al androide en “un hombre completo” con la ayuda de Gerardo y Beatriz. Según la información del androide procedente de una de sus misiones independientes, un mafioso local llamado Ortúzar es la persona clave para el contacto y coordinación entre los narcos y Génesis. Contactan a Edgardo Olivares, jefe de la Brigada Antinarcóticos y un hombre honesto, para que se encargue de Ortúzar y sus socios. La última misión de Rubén, Tom y sus compañeros los lleva a matar a Bernardo Moore, que según la información de Olivares es el contacto entre Génesis y el mafioso Ortúzar.

En el plano personal, Tom busca la humanización como él se lo imagina antes y después de su “muerte”: convertirse en un hombre completo con un pene funcional para salir con las chicas, en un acto de imitar a su creador. La humanización del androide es un proceso peculiar en comparación con otros relatos de robots, tal y como se mostrará en el análisis del presente trabajo. Mientras Tom busca definirse como hombre, Rubén se reencuentra con la amante de su juventud, Beatriz Manosalva. Beatriz es una cirujana exitosa y brillante, y pronto funciona como una aliada para Rubén y Tom y su equipo por su capacidad de cambiar el rostro de algunos de los miembros del PP y FLN para evitar su descubrimiento por la Central de Informaciones y Génesis. Por su parte, Gerardo y Ximena inician una relación, y Tom comienza una relación sexual y posiblemente amorosa con Paulina, una de las estudiantes de Rubén.

Mientras Rubén trabaja con el proyecto de reconstruir a Tom, temiendo que el androide vaya a resucitar en otra versión, suceden acontecimientos importantes en su vida personal. Rubén y Beatriz retoman su relación, deciden casarse e incluso van a tener un hijo, que a finales de la novela no ha nacido todavía. Mientras tanto, Rubén asciende a una posición de líder de CENIT, aceptando la nominación frente a un colega que considera vano y ambicioso.

El siguiente análisis trata de los acontecimientos de la vida privada y pública de Rubén y Tom, igual que sus relaciones interpersonales, que se desarrollan simultáneamente con el proceso de independización y humanización del androide.

4.1.2 Personajes centrales

Rubén Arancibia

El protagonista y narrador de la novela viene de una familia intelectual. Su padre era periodista y su hermana Ximena es escritora, siguiendo los pasos de su padre. Como personaje, Rubén es complejo, y sus motivos no caben en el tropo del “científico loco”, figura conocida de la ciencia ficción. Eso se muestra cuando se investiga el comportamiento de Rubén y su motivación para construir el androide. A pesar de tener cierto parecido con el doctor Frankenstein, Rubén no busca los secretos de la vida y cómo revertir a la muerte, sino crear un compañero y, sobre todo, demostrarse mejor que sus maestros en EE. UU.: “Seguía mis estudios de doctorado en electrónica en la Universidad de Dirstystone, cuando la soledad, la incomunicación y, sobre todo, el deseo de evidenciar la ineptitud de mis maestros, me llevaron a construir a TOMM” (Muñoz Valenzuela 2008, 9). Un motivo conocido de la ciencia ficción popular y anglosajona es la invención que se convierte en destrucción, y que resulta irreversible. El monstruo sobrehumano creado por Frankenstein amenazará a la raza humana si se le permite vivir y procrear, y el dilema del científico evoca el mito de Prometeo y también la historia del “fruto prohibido” de la Biblia.

Tampoco construye el robot para hacerse rico, aun siendo muy consciente de la posibilidad para explotar la invención por fines de lucro en caso de quedar en manos equivocados. Rubén decide compartir el secreto de su creación con unos confidentes, sobre todo para obtener su ayuda en el proceso de la construcción del androide, y mantiene el deseo de publicar su informe del proceso tecnológico cuando llegue el momento. En la novela de 1818, el miedo del doctor Frankenstein viene del hecho de que nunca hubiera podido controlar a su creación. Como contraste, Rubén no parece tener un deseo de controlar a Tom, y deja que el androide pueda independizarse sin su intervención. Lo que realmente teme es que la tecnología terminara en manos de alguien que lo quiera explotar: “Algún día todo se

publicaría, pero cuando estuviéramos frente a hechos consumados. No era el momento más adecuado para entregar estos avances a una humanidad tan convulsionada y tan carente de madurez” (25).

Motivos de Rubén

Los motivos de Rubén para crear un robot que pudiera pensar, sentir y tener las experiencias físicas y psicológicas de un ser humano quedan sin resolver. Si fuera la intención, hubiera construido al androide con la anatomía completa de un hombre, e intentado de programar sus emociones. El despertar de Tom y su deseo de ser un hombre completo parece haber nacido porque Rubén no se había imaginado el desarrollo o alcance de su creación y, de hecho, fue por accidente. Al descubrir que el androide era capaz de sentir rabia, reafirma su motivación inicial: “Y yo que apenas quería un amigo para la distancia, alguien que me escuchara allá tan lejos de todo y tan cerca de la soledad” (125).

Sin embargo, cuando se considera que Rubén ha sido marcado por la dictadura y la violencia, algún motivo se puede percibir. Se alude a su juventud cuando estaba involucrado en la política clandestina y mantuvo su idealismo, pero durante los acontecimientos principales de la novela se muestra como hombre escéptico, apolítico y sobre todo desilusionado. Fue encarcelado y torturado antes de su exilio, y pasó el tiempo en la cárcel contemplando los posibles diseños del androide:

La bioelectrónica del cerebro binario de Tom ocupó varios meses de intenso trabajo, aun cuando se trataba de una idea madurada a lo largo de muchos años, desde esos días en las cárceles secretas, donde el pensamiento disciplinado me salvó de la locura que flotaba en ese ambiente intemporal” (18).

Entonces, se puede teorizar que el androide no ha sido construido solamente como compañero, sino también como instrumento de la venganza desde el principio.

TOMM/ Tomás Arancibia / Tom

La primera encarnación del androide, *Talkative Organized Movable Model* (TOMM), tiene aspecto y voz inequívocamente de máquina, pero poco a poco se transforma en una réplica de un ser humano. El proceso de construir el robot es algo vago, y no se enfoca en los detalles técnicos sino en el efecto cómico de sus primeros pasos: “Se trataba de una cabeza cuadrada con parpadeantes ojos rojizos, boca de parlante, tronco de piernas, de modo que sólo gesticulaba y hablaba en esa primera fase” (23). Rubén había programado el androide con lengua, pero sale como una mezcla de varias fuentes: “Su lenguaje era algo grotesco, parecido al de los indios de los *western*, una suerte de inglés tarzanesco o jerga de porteador negro en safari” (23).

Al completar las primeras fases de la construcción del androide, Rubén moldea su creación a partir de su propia imagen, con la ayuda de Gerardo do Santos. Efectivamente, Tom es creado como el doble mecánico de Rúben: “A las dos semanas, éramos dos perfectos gemelos; él un tanto inexpresivo y rígido, tipo Schwarzenegger, pero bien, más que pasable” (32). El principio del mimetismo forma la base principal sobre la que Tom construye su personalidad, y luego, su humanidad. Sin embargo, el intento inicial de imitar a las estrellas de la pantalla resulta en un fracaso cómico:

Una dosis de estudio televisivo lo volvió sobreactuando; tuve que reprenderlo con dureza cuando se obsesionó con Humphrey Bogart y Robert Mitchum, al parecer sus estrellas favoritas. Me dio trabajo hacerle desistir de caminar a lo John Wayne (le dije que sugería una enfermedad venérea en fase terminal), aunque no tanto como borrarle del rostro la permanente y encantadora sonrisa de Clark Gable.

(33).

Después de esta riña el androide encuentra otro modelo, ahora más cercano:

Decidió observarme a mí entonces, “eres mi maestro, mi creador” – anunciaba con sorna -, y tuve que someterme a la tortura consecuente. Pronto salimos del paso e iniciamos los turnos para compartir mi personalidad. Me procuré fotografías de la mayoría de mis conocidos e instruí a Tom acerca de sus costumbres, procedencias, grado de confianza, temas de conversación posibles y obligatorios, excusas aceptables para cortar una conversación.

(33)

A partir de ese momento, Tom construye su persona a base de su creador, pero como una versión independiente. El viaje a Chile representa la primera separación entre el androide y su creador, cuando cambian el clon mecánico de Rúben para que pueda pasar por ser su primo: “Le pedí a Gerardo que hiciera algunas variaciones menores al rostro de mi gemelo cyborg, lo suficiente para sustentar un parentesco próximo” (44) y, desde luego, Tom pasa por el alias Tomás Arancibia.

Obviamente, Rubén descubre que el androide no solamente es capaz de imitarlo, sino que también expresa emociones:

...no hice nada aunque estaba muy enojado, Rúben, entiendes, muy enojado. Ahí me di cuenta que algo extraño pasaba con Tom, y no hablo de sus mexicanismos ni de sus imprecaciones excesivas, lo que estaba raro era eso de enojarse, no había puesto en él ningún chip o programa de furia, ni cosa semejante.

(40-41)

Al parecer, el androide puede sentir rabia, tristeza y, sobre todo, amor y deseo. La reacción inicial de Rubén y Gerardo es de sorpresa, que luego se convierte en asombro cuando el androide tiene un rapto de ira, provocado por la mención de las Leyes de Robótica de Asimov: “Mira que no poder darle duro a una de esas bestias que de humano poco y nada tienen. Privarlo a uno de ese gusto sí que es una crueldad” (124). Para Rubén y Gerardo, se imagina que este descubrimiento provoca un cambio en su percepción de Tom. Hasta este episodio, Tom ha sido un robot humanoide colocado en una posición relativamente baja en la curva del valle inquietante, pero la introducción de emociones y experiencia hace surgir el sentido de horror. Lo mismo pasa con Beatriz en un momento cuando Rubén se divierte a su expensa, fingiendo ser Tom después de un encuentro romántico entre los dos. Su reacción es de horror y conmoción: “Me miró con espanto, con incredulidad, luego con horror de nuevo, con rabia, se puso roja al incorporarse los ojos desorbitados, trémula y fuera de control” (101).

Para Tom, el acto sexual tiene un rol vital en su proceso de humanización y el desarrollo de su identidad, y parece inextricablemente asociado con la virilidad. De manera evidente, idealiza a su creador Rubén y le considera su modelo para seguir e imitar para alcanzar estatus como un humano. No solamente desea un órgano sexual para tener por

completa la apariencia física de un hombre, sino que quiere imitar a Rubén en todo: “- Quiero ir con las chicas, Rubén, no sabes las ganas que tengo. Ya está a punto de olvidárseme la vergüenza... Quizás podríamos salir juntos... alguna vez, digo yo” (59). No queda claro si la piel artificial de Tom permite al androide percibir algún contacto físico y sentir el dolor y el placer, un hecho que refuerza la idea de que busca sobre todo imitar a Rubén.

En mayor grado que Rubén, Tom es semejante al personaje del detective de la novela policial, que se mueve por el lado oscuro de la ley. El androide hasta tiene encuentros con narcos en los primeros capítulos de la novela, y luego explota estos contactos para beneficiarse de su información y obtener documentos falsos. Al mancharse las manos obtiene información valiosa que luego les ayuda a realizar los actos de venganza planificados. Tom es reservado en cuanto a sus deseos individuales y planes para el futuro, lo que se discutirá en su propio subcapítulo.

4.1.3 Masculinidad, amor y sexo

Al investigar el desarrollo de Tom y su relación con Rubén, se encuentra una conexión entre masculinidad, virilidad y la idea de ser plenamente humano. Desde tomar la forma de un hombre humano y aprender lengua a través de un programa, Tom expresa el deseo de que Rubén completara su anatomía y que le construyera un pene funcional. Queda claro que a diferencia de Andrew Martin de “The Bicentennial Man”, Tom tiene todas las intenciones de actuar como un hombre humano, físicamente hablando:

No puedo creerlo, Rubén, entonces... estoy a punto de convertirme en...

¿Un hombre? ¿No te parece ambicioso o absurdo?

¿Ambicioso que una máquina quiera asemejarse a su creador? ¿Absurdo que quiera divertirse un poco a la manera humana, o que piense que un órgano sexual vaya a transformarlo en persona? ¿Por qué no puedo tener ese derecho?

(218-219)

Después de la operación para completar su anatomía, Rubén declara que Tom se ha convertido en un hombre en términos que considera relevantes: “sales de allí caminando, convertido en un galán auténtico” (219). Poco después, el androide revela que ha iniciado una

relación con Paulina Véliz, uno de los estudiantes de Rubén, que aplaude el gusto de Tom por haber escogido a “una rubia espectacular” (258). Sin embargo, Tom parece valorar a Paulina por otras razones que su belleza: “- Rubén, ella es muy inteligente, es una de tus estudiantes favoritas, te he escuchado decir que es la promesa de la robótica local, mucho más que el magíster Molina, no sólo es una rubia espectacular” (258). El androide ahora reprocha a su creador por su tendencia de fijarse en los atributos superficiales:

Tú vulgarizas las cosas, las pones como si se tratara de reacciones animales, instintivas. Crees que puedes comprender y modelar todos los fenómenos con tu matemática avanzada. Paulina es mucho más que una rubia contundente.

(258)

El inicio de su relación con Paulina coincide con la consolidación de una relación monógama entre Rubén y Beatriz, que se van a casar y tener un hijo. Tom parece haber abandonado la idea de salir con las chicas para divertirse y ahora busca lo mismo que su creador. Con este hecho, se está alejando e imitando a la vez a Rubén.

Antes de conocer a Paulina, Tom trata a las mujeres que encuentra de la misma manera que su creador, con fascinación. Beatriz rápidamente gana la admiración de Tom después de su primer encuentro: “- ¡Qué mujer, Rubén, qué mujer! Entiendo que estés enamorado de ella todavía. ¡Es preciosa, inquietante, deliciosa, violenta, sensual, fragante, suave, fuerte!” (p 82). De manera coherente con su imitación de Rubén, Tom admira a Beatriz como un objeto de deseo, pero no es su objetivo reemplazar a Rubén como su amante. Sin embargo, ese cambio es sugerido bien por Rubén como por Beatriz, de forma humorística. Como ha observado Grace Martin en su tesis doctoral “For the Love of Robots: Posthumanism in Latin America Science Fiction between 1960-1999” (2015), la mayoría de los relatos de los androides femeninos se tienden al fetichismo y control sobre el cuerpo femenino por parte de los creadores y personajes masculinos. En *Flores para un cyborg*, se puede hablar de una inversión del fenómeno. Es decir, la inversión consiste en que el androide no es el objeto de control y atención sexual, sino que el androide toma el rol de sujeto/masculino, sexualizando lo femenino. Se abre un espacio diferente para el ser artificial, simultáneamente manteniendo una dinámica entre sexualización del objeto femenino por el sujeto masculino y poniendo a Tom en el lugar de sujeto.

Al descubrir que Tom está enamorado de Paulina, Rubén hace la conexión con lo posthumano y lo sobrehumano:

Yo esperaba que el androide se diera a la experimentación sexual de un adolescente precoz, que buscara muchachas ávidas con quienes satisfacer su curiosidad. Sin embargo, como era su norma, había ido más allá de los límites, ahora exploraba el amor con un ser humano, negando al mismo tiempo su condición de robot. ¿O era más que una máquina? Tal vez había traspuesto los límites para convertirse en una persona.

(259-260)

Rubén concluye que el androide tiene derechos al mismo nivel que un hombre humano: “- En fin, tienes los mismos derechos, en particular el mismo derecho a sentirte absurdamente enamorado, supongo” (260). Rubén incluso admite que el razonamiento del androide puede superar su propia capacidad mental: “de alguna forma intuía que el androide tenía la razón” (219).

Homosexualidad

Según un estudio llevado a cabo por Nierman et al, el prejuicio contra los individuos gay es más fuerte en Chile que en EE. UU., y la ideología dominante y su visión tradicional asignada al género influye en las opiniones sobre la homosexualidad y define la actitud de la gente. Los investigadores encontraron que los hombres tienden a tener opiniones más negativas que las mujeres, y hay una correlación entre los individuos que expresan opiniones tradicionales y los que tienen sentimientos negativos contra la homosexualidad, en concordancia con previos estudios (Nierman et al. 2007). Aunque unos personajes femeninos toman roles de alto estatus en la novela, como cirujana y escritora, Rubén como personaje se expresa en favor de los roles tradicionales, y la homosexualidad es un tema que le da vergüenza: “Un doble mío sería perfecto, dije, porque podríamos salir por turnos del departamento sin despertar sospechas. Por otra parte, dos hombres viviendo juntos era un hecho que perjudicaría mi fama de macho” (Muñoz Valenzuela 2008, 31). Incluso el deseo del androide de ajustar a su anatomía provoca los mismos sentimientos: “Es algo incómodo, ¿sabes? Ofende un poco mi virilidad eso de andar fabricando... vergas, con todo lo que significa, bueno, no se hable más” (59).

Rubén está orgulloso de su virilidad y popularidad entre las chicas norteamericanas, viéndose superior a los hombres norteamericanos:

Siempre había unas chicas norteamericanas de pregrado en buena disposición para engancharse con *latín lovers* que las hicieran olvidar la ingenuidad de sus compatriotas. Debido a lo esporádico de nuestros descansos y a la intensidad del trabajo aislado logramos cierta fama entre las chicas. Verdaderas bestias en celo éramos al salir de los laboratorios tras días de encierro: barbudas, desgreñadas, hasta sucias, pero feroces e inagotables en el lecho amoroso.

(20)

Rubén representa una masculinidad más tradicional, e incluso se avergüenza por llorar frente a sus amigos: “Llegó Ricardo y nos estrechamos en un interminable abrazo que llenó de lágrimas los ojos. Nos secamos en secreto, antes de mirarnos frente a frente” (66). Tom, por el otro lado, llora en múltiples ocasiones, y tampoco se avergüenza de llorar frente a Rubén, mientras que su creador tiene que “masculinizar” a las lágrimas de Tom: “Juraría que sus ojos brillaban como si fuesen a salir de ellos lágrimas gruesas y varoniles” (260). Tom también muestra una personalidad cariñosa y su masculinidad se puede considerar más moderna que la de Rubén. Rubén incluso le compara con una mujer: “Me había desvestido y acostado en mi cama, qué ángel, una madre. A Ricardo lo dejó en casa, reclinado en un sofá. Me sirvió café negro y preparó un baño de tina con sales aromáticas. Le dije que era lo más parecido a una esposa de sultán y rió con ganas. Respondió que en poco tiempo sería una esposa *sui generis*” (70). Aunque Rubén representa lo tradicionalmente masculino, Tom no muestra la misma vergüenza que su creador respecto a la noción de homosexualidad, y aún adopta expresiones de estilo tradicionalmente considerado como femenino: “- Encantado, señora – declaró Tom al estrechar su mano suave, perfumada y de uñas cubiertas por un discreto barniz natural” (79).

4.1.4 Género

Los personajes femeninos, salvo la madre y su hermana, se describen por su apariencia y atractivo – son objetos del deseo de Rubén y sus compañeros, incluso las esposas de sus profesores y antiguos amigos. No describe la apariencia física de sus compañeros como Gerardo do Santos y Ricardo Bell, pero describe el color de ojos y pelo de los personajes femeninos, salvo en los casos de su madre y Ximena. Las mujeres más cercanas a Rubén tienen un aire de *femme fatale* en su descripción. La naturaleza “violenta” y fuerte de Beatriz

tiene que ver con la mirada de Rubén y Tom, y Rubén la describe como sumamente seductora, como mujer de fragancias cautivantes. La relación entre su amigo Gerardo y su hermana Ximena provoca una reacción de inquietud en Rubén, que se preocupa por su amigo: “Lo compadecí con toda la fuerza de mi alma. Desconocía la clase de demonio con la cual estaba a punto de involucrarse.” Aunque no se refiere a ningún episodio o carácter de Ximena en particular, esto parece relacionado con su estatus como soltera: “De pronto se me ocurrió que tal vez andarían bien juntos, pero conociendo a Ximena deseché la idea”, y siempre piensa en su hermana como “empecinada en los libros y en la soltería, sus únicas pasiones” (62, 97). Aunque tiene gran reserva al principio de la posible relación entre su amigo y “el demonio”, lo acepta al final de la novela.

Rubén no nombra a sus padres, pero habla de su madre como “Doña Bárbara”, haciendo referencia a la novela popular del autor venezolano Rómulo Gallegos. El personaje principal homónimo de la novela se describe como una mujer poderosa, “La devoradora de hombres”, con una naturaleza doble de fabulista y realista a la vez (Michalski 1970). Mientras su madre le buscaba, su padre estaba en casa, esperando con ansiedad para recibir noticias de su hijo. La denominación puede bien tener una conexión con la estrella del cine mexicano, María Félix, que fue llamada “La Doña” a partir de su rol en la adaptación cinematográfica de *Doña Bárbara* de 1943. Cabe notar que, Félix también fue la protagonista de las siguientes películas *La mujer sin alma* (1943) y *La devoradora* (1946), fortaleciendo la conexión la con la figura de la *femme fatale*.

“El mejor premio”

En varias partes de la novela, las mujeres se describen como recompensa o un trofeo para ganar, como el comentario de Tom a Rubén: “- Aunque te llevas el mejor premio, la hermosa Beatriz” (89). El “poco femenino” (133) Eustaquio Paredes, aka Cinthia Morrison, es uno de los miembros del FLN que participa en la acción de venganza contra López y Lara. Después de la muerte de su amante, Arnaldo Gutiérrez, por las manos de Lara, se ha disfrazado y esconde su belleza: “- El otro es otra... aunque no lo creas. Usa el cabello corto, no se pinta, corta sus uñas, viste de oscuro, pero es mujer... Era un bombón rubio de ojos azules, ideal para arrancarse a Hawai por el resto de tus días” (130).

La idea de la mujer ideal como una especie de premio ahora se repite con Rubén. Sin embargo, las mujeres que Rubén idealiza como “la compañera perfecta” son diferentes de la morena, “femme fatale” de Beatriz. Sobre Ingrid, la esposa de Ricardo, la “maravillosa walkiria”, confiesa que siempre la ha considerado como “la compañera ideal: bellísima, leal, dulce, inteligente” (78). Varias veces menciona rasgos europeos y ojos azules como un ideal: “- ¿Dijiste ojos azules? ... Si lo que dices es cierto, no sería mala idea tratar de reflotar su feminidad. Hay un buen premio esperando ¿no?” (129,130). Admira a la esposa del doctor Johnson y su “aire angelical”, concluyendo que el doctor no la merece: “Me intrigaba cómo aquella hada de sonrisa bondadosa y perfecta había caído en las garras de Johnson” (16-17). Por el contrario, escoge en cierto momento las siguientes palabras para describir a Beatriz “Es maligna, malévola, diabólica” (79).

4.2 Temas centrales en *Flores para un cyborg*

4.2.1 La crítica social: “borrón y cuenta nueva”

La novela articula una fuerte crítica social, que va al grano ya en el primer capítulo. Rubén describe las condiciones que rigen durante su exilio. Su exilio probablemente duraría cinco años, debido a que el nuevo gobernante “necesitaría de algún tiempo para llenar sus arcas en Suiza y retirarse a vivir de las rentas en alguno de los paraísos para dictadores jubilados” (9). Mientras el gobernador de momento explota los recursos del estado, la oposición no ofrece mejor alternativa: “La oposición, dirigida en su mayoría por receptores de jugosa solidaridad extranjera, aguardaría paciente su momento para estrujar las arcas fiscales. En cambio, los miembros del estado llano estaríamos sujetos al trato estándar: cesantía, persecución, tortura ...” (9-10). Las palabras “trato estándar” sugiere la larga duración y frecuencia de los crímenes de estado, y se nota la distancia entre el pueblo y los políticos. Los sistemas políticos no tienen importancia, la realidad es que el país reside en manos del “sátrapa” y depende de sus caprichos personales. Efectivamente, un usurpador reemplaza a otro, y el caos se repite cíclicamente.

Después de la muerte de Guillermo Avilés, la verdad no se revela por la prensa, y el pueblo recibe una falsa versión: “Los periódicos anunciaron su muerte en un enfrentamiento.

La familia denunció que el cadáver tenía huellas de tortura: quemaduras, hematomas, lesiones internas. Seguro que ya estaba muerto cuando le dieron el tiro de gracia. La rutina siniestra” (54). Ricardo desea despertar al pueblo, y parece haber logrado su meta después de la muerte de Torres y Garcés: “Tras de la bullada muerte de los asesinos de Guillermo Avilés, los jefes torturadores Torres y Garcés, Santiago cayó en un estado próximo a la euforia, de inminente exaltación” (91). Sin embargo, toda la verdad todavía no se descubre públicamente: “Todos discutían las posibles razones que podían haber conducido al crimen de Torres por obra de Garcés, su antiguo secuaz en la Central de Informaciones, y la subsecuente ejecución del propio Garcés a manos de un grupo de furibundos guardaespaldas de Torres. Jamás habría de saberse que el verdadero causante era un androide” (91).

La amnistía y la siguiente disolución de la Central de Información fueron presentados al pueblo como un intento de alcanzar armonía y democracia a través de la uniformidad política: “la conducción del país hacia el reencuentro democrático necesario, más allá de las estrechas visiones partidistas y con el superior objetivo de engrandecer la patria y preservar su soberanía” (104). Sin embargo, se esconden motivaciones de quedarse con el poder, y como comenta Rubén satíricamente, el coronel Velasco no ha especificado cómo va a pasar ese “itinerario de retorno a la vida republicana”, lo que lleva al pueblo a sospechar que sus intenciones no son de naturaleza democrática. En el mismo monólogo interno, Rubén ironiza sobre las relaciones entre las empresas multinacionales y la política de su país, y la debilidad de los escasos opositores frente a la explotación: “los pocos demócratas que alzaban la voz contra la voracidad de las empresas multinacionales que se estaban apoderando de Chile a vista y paciencia de Velasco y sus asesores” (104).

Los vicios

Torres, López y Lara reciben su castigo de muerte por su culpabilidad directa en la tortura y matanza, pero la cuestión de culpabilidad es compleja. Rubén juzga la indiferencia con la misma gravedad que la participación directa. En vano, Bernardo Moore niega su participación en la persecución para salvarse la vida: “¿Quiere decir usted que no mató a nadie con sus propias manos, que no torturó, que no violó, que no delató a nadie? – lo interpeló” (252). Para él, no estar de acuerdo con los crímenes no es suficiente si uno deja que otros los cometen:

Y usted sabía que ese tipo de cosas se hacía, pero no las hizo porque no estaba de acuerdo ¿no es verdad? ... - No mató a nadie, pero tampoco movió un dedo por defender a los que iban a morir. Apoyó conscientemente a una organización para que ejecutaran el trabajo sucio que su cobardía le impide realizar con sus propias manos. ¡Y cuando alguien va a pasarle al fin la cuenta de estos años siente miedo porque usted sabe exactamente lo que hizo! Usted y nadie más que usted sabe a quiénes ayudó a llevar a la tumba...

(253)

La decepción en cuanto a las instituciones y organismos es total, como muestra Ricardo Bell, comentando el carácter de su trabajo en la compañía Lefevre Consultadores: “La Iglesia Católica, el Partido Comunista y Lefevre Consultores, todo es la misma mierda” (67). Para quedarse con su posición, hay que participar en el juego y poner buena cara: “... esas terribles reuniones de negocios donde entre sonrisas hay que ponerle alto precio a las cosas y demostrar que uno está perdiendo dinero a esos niveles, en fin. Es el precio de una posición social holgada en nuestra amada patria, Rubén” (66). Rubén, en conversación con Malcolm X refleja el pensamiento de que la masa de diferentes organizaciones políticas en realidad esconde la misma motivación: “Pienso igual del PP, de todas las organizaciones políticas. En realidad todas defienden intereses. Desconfió del ser humano dotado de poder y sometido a la tentación de preservarlo a sangre y fuego” (202).

4.2.2 La justicia y el motivo de venganza

Como se había comentado en la introducción al capítulo teórico, las nuevas voces de la llamada “generación del ’80” buscaron reconciliarse con el pasado doloroso y llevar a la luz la injusticia que a lo largo de la transición a la democracia fue silenciada por el discurso político. Mientras los autores contemporáneos experimentaron con renovar la novela negra con personajes de detective en la busca de la resolución de un misterio, Muñoz Valenzuela remueve de la ecuación el misterio y coloca a un androide en el lugar del detective de la novela negra.

La injusticia es uno de los motivos más destacados de la novela, con un tono de crítica social del período de la transición a la democracia en Chile. Para Rubén y sus compañeros, el

trauma de la dictadura queda sin resolver, y se convierte en una obsesión por hacer un ajuste de cuentas - por todos los medios necesarios. A diferencia de las novelas de detective, la historia no presenta ningún gran misterio a resolver ni para el lector ni para el detective. La verdad de la muerte de Guillermo Avilés parece clara, se sabe la identidad de los culpables y dónde encontrarlos. El problema que queda para resolver es cómo hacer la justicia, y Tom ofrece la respuesta. Efectivamente, la red de *nova* que representa Tom y la tecnología de piel artificial hace posible y facilita el desarrollo de la historia. En *Flores para un cyborg*, el androide es la herramienta para resolver el trauma del pasado. Con su fuerza física e inteligencia superior, además de una red de contactos en el mundo del narcotráfico, el androide facilita la venganza y sirve a desencadenar una serie de acciones. De esa manera, se distingue de la temática vinculada al *novum* según la exposición de Malmgren (1991). La introducción de un Otro como el androide Tom, suele impulsar a una temática alrededor de la reflexión sobre el Yo/Otro o el Yo/tecnología, pero la naturaleza del androide tiende a convertirse en problema secundario. Aquí la narración gira hacia la reflexión del Yo/sociedad, que normalmente se encuentra en congruencia con los relatos de utopía/distopía. La cirugía avanzada de Beatriz, que parece inspirada en la película *Face/Off*, y la piel artificial de dos Santos son avanzados para la época, y son elementos que facilitan la invención y desarrollo de Tom. La narración incluye a los dos en la conspiración central de la novela, convirtiéndolos en cómplices y personajes centrales. Se puede decir que este avance tecnológico funciona como parte de un particular caso de *novum* que es la invención de un robot inteligente en piel humana. La posterior introducción de este robot en la sociedad, primero en el mundo académico y capitalista de Dirstystone y Norteamérica, y luego en Chile, permite una cadena de acciones dramáticas. En la novela, no se trata de una red de *nova*, sino de un elemento de ese tipo que aparece bajo la forma de actante u Otro: el androide.

La idea de venganza nace con la muerte de Guillermo Avilés, y la gran decepción respecto al sistema judicial es la fuerza motriz del plan de venganza. Como Ricardo Bell había afirmado, los tribunales se colocaban en la contraposición de la justicia: “No hablo de tribunales, hablo de justicia. Dejar seca a esa alimaña” (69). En su primera misión, Tom mata a Torres y subsecuentemente Garcés es asesinado por los guardaespaldas de Torres como acto de retaliación. Después de la disolución de la Central de Informaciones y la subsecuente amnistía, queda claro que vengar la muerte de Guillermo Avilés no es suficiente: “Lo que hicimos con Torres y Garcés no pasa de ser una quijotada justiciera. Pero en Chile no ha

cambiado nada de nada” (111). Ahora, la misión a realizar será la destrucción total de la organización de Genesis y el cierre del acceso a dinero sucio.

En un gesto simbólico del final, Rubén quema el dinero de Genesis frente a Bernardo Moore. El hecho tiene connotaciones indiscutiblemente anticapitalistas, puesto que Moore tiene conexiones con EE. UU. Destruir el dinero de esa forma es un acto simbólico, un desafío del poder del EE. UU. y una denuncia de las dudosas relaciones económicas entre EE. UU. y Chile. La justicia se ha cumplido de una manera completa, tanto en el nivel personal como en un nivel superior de organizaciones y política. Rubén tiene una experiencia catártica al quemar el dinero, y parece haber encontrado una paz interna. En la parte final del libro enfoca sus pensamientos en su familia y progenie, tanto el hijo que va a tener con Beatriz como Tom: “Pensé en el hijo que iba a venir, en Beatriz, en mis padres, en Tom, en mi hermana, en todos los seres a quienes quería y a quienes les debía mi cariño” (266). El título del capítulo final “Grandes Certidumbres” se asocia con la conversación entre Malcolm X y Rubén después de la última misión que termina con la muerte de Bernardo Moore y la destrucción del dinero sucio de Génesis. Rubén se preocupa por el futuro y el resurgimiento de Génesis, porque cree que “siempre va a existir el odio, la venganza, la frustración” (263). Al mismo tiempo Rubén dice a Bernardo Moore que le han condenado a la muerte: “Ya ve, no hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague” (254). A pesar del cierre de su misión vigilante con la muerte y detención de los personajes centrales de Génesis, los pasajes finales sugieren que la historia no termina aquí, sino que todo se va a repetir, en una cadena de violencia y venganza.

La violencia cometida en la novela es unilateral. Eso quiere decir que solo Rubén, Tom y su equipo cometen ejecuciones, mientras los antagonistas no tienen pistas para averiguar quién o quiénes les habían atacado. Para los antagonistas, la confusión es total, y nuestros héroes escapan cada vez. Las previas víctimas de los crímenes de estado ahora se han convertido en vengadores con nada de perder, y ahora toca el turno de los perseguidos. Para ellos, el precio ya se ha pagado y necesitan resolver el trauma a través de la venganza. Tom y Eustaquio Paredes se mueren durante estas misiones, pero habían elegido libremente hacer el sacrificio. A diferencia del detective de la novela negra que se encuentra en situaciones desventajosas (Waldman 2009, p125), nuestros héroes tienen la delantera durante toda la novela.

Después de haber dejado a Bernardo Moore en las manos de Yañez y Paineamal, el diálogo entre el androide y Rúben puede implicar que la brújula moral de Tom ya se ha vuelta torcida en comparación con la de su creador. Rúben no se siente inmune a la corrupción

moral, y aunque se coloca del lado de lo éticamente correcto, hay fronteras que no quiere cruzar para evitar transformarse en la misma especie de monstruo que sus antagonistas. Para él, “asesinar a sangre fría” es el límite: “Haces justicia por tu mano y te conviertes en uno más de ellos, un vampiro que jamás se cansará de succionar la sangre de sus víctimas” (255). Sin embargo, parece que el androide comparte su reserva moral:

Ajusticiar, Rubén, ajusticiar es la palabra, mal que nos pese. El hombre es un animal vengativo; ha venido haciendo lo mismo por milenios. No me habría resultado tan difícil darle el tiro de gracia; ya antes lo hice una vez ¿recuerdas? Torres, el Perro Grande. Pero comparto tu duda, no sé qué se obtiene por esa vía. Eliminas una sabandija que ya no te va a salir al camino. ¿Y las otras miles que pululan por ahí? (255).

Para los dos, la meta justifica los medios, pero el dialogo sugiere que Tom se permite ir más allá que su creador en sus acciones. Rubén valora el moral del incorruptible Edgardo Olivares, pero en un giro irónico los dos deciden de antemano quién iba a vivir y quién va a morir durante la acción, y Olivares está preparado para pagar por la información necesaria para arrestar a Ortúzar y sus compañeros. Rubén se niega a recibir dinero, pero pide la muerte de Cáceres como recompensa:

No hay precio que pagar. Sólo tiene que darles duro. Consideraría un favor que el Cadáver Cáceres pasara a mejor vida, valga la redundancia...

Ortúzar se secará en la cárcel. A él lo necesito vivo. Quizás haya algunos muertos en la refriega, si se resisten al arresto. Iré con gente de mi confianza y dirigiré en persona la operación.

(242)

Durante la misma conversación, Olivares pasa a Rubén la información sobre su próxima víctima Bernardo Moore e implica que lo matará:

Lo que haga con esta información es asunto suyo.

¿Y lo que haga con el sujeto? ¿O me equivoco?

Usted es adulto, igual que sus amigos. Adiós, profesor.

(243)

El intercambio muestra que incluso la persona incorruptible se permite decidir quien viva y quien muera. Dentro del sistema roto, Rubén y sus compañeros lo consideran que la única manera de recuperar el equilibrio es tomar la justicia por su propia cuenta.

4.2.3 Los personajes como representantes del sistema

Como ha afirmado Moreno (2010, 311), el antagonista de la literatura de ciencia ficción se suele encontrar en la sociedad misma o plasmado como un representante del sistema opresivo. En el caso de *Flores para un cyborg*, la corrupción es el verdadero antagonista, presentado por varios grupos de personajes, tanto en EE. UU. como en Chile. La decepción e ira de Rubén y, por extensión de Tom, no solo se dirige a la policía, las fuerzas militares y los políticos, sino que se extiende a los suprasistemas que permitieron los abusos de la dictadura, y los vicios de los humanos que forman parte del sistema. Critica el egoísmo, la vanidad y el culto de estatus que permea toda la sociedad. Las instituciones académicas tampoco son libres de vicio, tanto en EE. UU como en Chile, y los supervisores de Rubén en ambos países representan la corrupción de las instituciones académicas. Hay una fuerte crítica de la vanidad y la búsqueda de prestigio en la academia, incluso los personajes que a primera vista representan ciertas normas éticas tienen motivos ocultos. Los doctores Johnson y Fajardo, el último el supervisor de tesis de Rubén, son representantes de la inercia y búsqueda de prestigio en vez de respetar normas éticas. El progreso científico y sus representantes también se ensucian las manos para obtener beneficios económicos, y algunos de los personajes mediocres aparecen como símbolos de vanidad, avaricio y pereza. Parte de la motivación de Rubén para construir el androide es justamente “el deseo de evidenciar la ineptitud de mis maestros” (9).

Para quedarse con su estatus, Johnson y Fajardo inhiben el progreso de sus estudiantes. De manera ridícula, Fajardo grita órdenes sin sentido y da una impresión de omnipresencia: “Cuando se dignaba a visitar la Facultad, nunca más de dos veces por semana y a lo más por unas tres largas horas, aullaba con voz de trueno sobre cualquier tema para que todo el mundo lo escuchara” (13). Sin embargo, su incompetencia se ve en que el trabajo avanza cuando está ausente por tres meses. El doctor Johnson es otro ejemplo de la incompetencia: “Hacía las clases en transparencias fugaces que nunca descansaban lo suficiente en el proyector; un buen truco para evitar preguntas que pudiesen ponerlo en

apuros” (15), y Rubén observa irónicamente que muchos de los profesores de Dirtystone han descubierto “el año sabático permanente”, criticando la pereza de sus colegas de rango superior. Las descripciones dejan una impresión bastante cómica de la impostura de los profesores, y la pretenciosidad se muestra incluso en la ropa de Fajardo: costosa, pero de mal gusto.

Gerardo do Santos representa la actitud opuesta a la de Johnson y Fajardo. Como Rubén, está marcado por la violencia sufrida en las cárceles del estado, y en su cuerpo se ven quemaduras de cigarro; huellas de tortura (18). A pesar de que do Santos al igual que Fajardo se preocupa por vestirse bien con ropa lujosa, no sufre de la misma vanidad como Fajardo y Johnson. La piel artificial capaz de respirar que ayuda a pacientes quemados es la invención de Gerardo, que también ha inventado métodos para reproducir órganos artificiales. Según Rubén, Gerardo “Trabaja para procurar la inmortalidad al hombre. Y eso le hace feliz” (19). El director de Dirtystone, el doctor Richard Callahan, se presenta como “un científico de sólido prestigio, un humanista que había acogido durante su rectoría a numerosos perseguidos políticos latinoamericanos” (14). A pesar de sus buenas intenciones, muchos de los científicos terminan atrapados por el mismo sistema que le ayudaron:

En general, los refugiados habían mostrado excelente capacidad, convirtiéndose al poco tiempo en importantes investigadores que volvían a sus patrias ... o bien continuaban desarrollando sus proyectos en Dirtystone o en otros centros científicos y tecnológicos con la amarga, aunque no infundada, sospecha de estar ejecutando algún módulo de un plan más vasto a beneficio de Inteligencia o del Alto Mando.

(14)

4.2.4 La ruptura con el pasado

Rubén está vinculado al pasado, y representa a los que no pueden obtener paz interior sin confrontar las injusticias de la dictadura y romper el silencio. La vida de Rubén y las de sus compatriotas de la misma generación: Ricardo Bell, Eustaquio Paredes y Painemal, están todos marcados por el trauma no resuelto y el deseo de ajustar la cuenta de una manera violenta y directa. El hecho de que Rubén no nombrara a sus padres puede simbolizar la ruptura con el pasado que es la temática de la novela negra según la opinión de Waldman. Sin

embargo, a diferencia de los personajes de la novela negra, Rubén no es un huérfano ni un hombre sin patria, aunque eso sí, un desterrado. Su padre representa un pasado lejano e idílico, de la época anterior a la dictadura cuando Rubén era un niño: “Recordé cuando mi padre hacía esto mismo conmigo cuando era pequeño y llegaba llorando a sus brazos. El mundo era cruel y desconocido, pero en sus brazos me sentía seguro, aunque nada más cambiara” (260). Las memorias de su padre representan un testimonio de una figura de seguridad y un idealismo que Rubén admira:

La verdad es que el viejo pertenece a esa antigua estirpe, medio extinta, de hombres a toda prueba, que no ceden un ápice en sus convicciones ni en su ética, aunque eso les depare cuando menos molestias, y en general pobreza, vetos de toda especie, y una larga lista enemigos.

(61)

Al final de la novela, Rubén juega el mismo rol frente a Tom, como padre consolador.

Después de haber finalizado el ajuste de cuentas, por lo menos por ahora, Rubén refleja sobre el pasado después de su conversación con Malcom X. “las cosas aparentaban estar yendo bien y el pasado era un ente lejano y remoto, inaccesible, que apenas nos rozaba con sus dedos impalpables” (266). A pesar de la posibilidad de una resurrección de Génesis y la eterna existencia de la corrupción y el crimen, Rubén ya parece haber encontrado una paz interna. Aunque el pasado cercano es lo que más le preocupa, describe su infancia en detalle: “Me sentía seguro allí, en ese sillón, como cuando era pequeño y visitaba a la abuela que me contaba extrañas historias antiguas que evocaba balanceándose en la mecedora, mirando la lenta combustión del brasero y sorbiendo mate amargo” (266). Al mismo tiempo, Rubén expresa una visión circular de las cosas, y siente que el ciclo de lucha entre lo bueno y lo malo está destinado a repetirse, ya que las fuerzas del mal nunca se pueden vencer completamente:

No estoy tan seguro, no sé qué ganamos con esto, Malcolm. Génesis obtendrá otros recursos y resurgirá algún día, erigida nuevamente en esperanza social, preparada a engañar a los ingenuos y servirá a los poderosos. Y todo nuestro trabajo estará perdido.

(261-262)

4.2.5 Lo humano y lo artificial: la maldad/bondad

En los cuentos y novelas de robots y humanos, los robots suelen encontrarse en un lugar de subordinación, como servidores y trabajadores de los humanos que se encuentran en posiciones de poder como creadores y dueños. Los conflictos y el potencial para el horror surgen cuando las máquinas quieren liberarse, y muestran deseos de erradicar a sus creadores como en la serie de películas *Terminator*. La doctora de robopsicología de Isaac Asimov, Susan Calvin, ofrece un punto de vista discrepante. Para ella, los robots son más aptos para tener posiciones de poder:

If a robot can be created capable of being a civil executive, I think he'd make the best one possible. By the Laws of Robotics, he'd be incapable of harming humans, incapable of tyranny, of corruption, of stupidity, of prejudice. And after he had served a decent term, he would leave, even though he were immortal, because it would be impossible for him to hurt humans by letting them know that a robot had ruled them. It would be most ideal.

(Asimov 2018, 484)

Se supone que, el punto de vista de Susan Calvin se debe la filosofía de la programación de las Tres Leyes de la Robótica que rige el comportamiento de todos los robots, que hace que los robots sean incapaces de dañar a un humano. Una excepción de esta dinámica es la inteligencia artificial, como vemos en “The Evitable Conflict” (1950). El cuento de Asimov retoma el personaje de Stephen Byerly, que después de las pruebas de “Evidence” ha ganado la confianza del pueblo y ahora tiene la posición alta de Co-ordinador en el gobierno mundial. En este escenario, las supercomputadoras están encargadas de tomar decisiones sobre la agricultura que afectan a millones de humanos. La naturaleza mecánica o humana de Stephen Byerly sigue siendo un misterio y, de hecho, sería lícito preguntarse si los robots ya ocupan puestos oficiales normalmente reservados para los humanos.

Rubén refleja sobre los diferentes aspectos de la naturaleza humana, la bondad y la maldad en conexión con el proceso de crear el androide:

Pensé que lo había meditado ya tantas veces: si al comienzo pongo la inteligencia y el conocimiento, la emoción vendrá sola después, es un resultado lógico de todo lo demás. Los sentimientos serían un efecto de la existencia consciente del ser humano,

constituirían la consecuencia del pensamiento; serían obra de la deducción y no del mero impulso biológico.

(41)

Según el pensamiento de Rubén, seguir órdenes superiores no es una excusa para acciones maliciosas. Rubén tiende a repetir este pensamiento varias veces en la novela, condenando a la indiferencia o la inercia como uno de los peores pecados:

Esto convierte a monstruos a quienes enviaron a la muerte a sus opositores en Auschwitz, en Siberia, en Kampuchea, o en nuestros propios campos de concentración; son decisiones frías, meditadas, cuya malignidad es evidente. La locura temporal, el cumplimiento de órdenes superiores o la invocación de una lógica de guerra no son argumentos aceptables. Odio, amor, envidia, venganza, traición, pasión, constituirían manifestaciones de una inteligencia que no distingue a priori entre el bien y el mal, sino que a partir de leyes éticas que se adoptan en forma voluntaria.

(41)

De manera interesante, varias de las figuras antagonistas de *Flores para un cyborg* se describen por Rubén por medio de términos no-humanos y animalistas, como doctor Johnson de Dirtystone: “Daba la impresión de que un marionetista paranoico tiraba de hilos invisibles, intentando arrancarle la vacía cabeza en un sentido opuesto al movimiento espasmódico de su cuerpo. Por eso le decíamos El Reptil” (15). Rubén considera al doctor Fernández de CENIT como inmoral y corrupto, y compara su superior con un “caimán hambriento”, “cocodrilo”. Luego menciona sus “dientes de caimán” (51, 57, 106), e incluso se refiere a las zarpas y “garras llenas de billetes” de sus enemigos (56, 55).

Para Tom y Andrew Martín, el deseo de adquirir estatus de ser humano se convierte en obsesión que los lleva a extremos físicos. Tom teme que Paulina le vaya a rechazar al saber la verdad, no por el engaño que ha cometido sino por su naturaleza: “...- soy una máquina, no puedo tener hijos, no moriré, no envejeceré” (260). Las palabras de Tom subrayan la relación entre humanidad y mortalidad que es el tema de “The Bicentennial Man”. Efectivamente, Andrew se suicida para finalmente obtener el estatus de humano. La operación le ha rendido débil, y equivale a tener una fecha de expiración. Liberarse del estatus de robot y ascender a estatus humano *de jure* (Asimov 2018, 599), depende de la aceptación de la raza humana

como colectividad jurídica. Para Tom, al otro lado, la aceptación final parece residir en el hecho de ser considerado un hombre por una mujer humana.

La herencia de los padres

La idea de la bondad como una virtud hereditaria de los padres es un tema repetido. La misión de venganza exitosa que causa la muerte de los torturadores y sus cómplices es el fundamento para la reconstrucción y la esperanza. Rubén ha reiniciado su relación con Beatriz y están esperando la llegada de un hijo, para continuar la línea de su familia. Ximena continúa el trabajo de su padre como escritora y Rubén va a ser padre, en doble sentido. De modo simbólico, su invención tecnológica del androide e inminente paternidad verdadera forman el fundamento para un nuevo futuro del país, libre de los traumas de la dictadura. Sus “hijos”, uno creado en un laboratorio y el otro concebido de forma natural, representan el futuro y la esperanza.

En contraste con los antagonistas, los personajes “buenos” se caracterizan por su falta de ambiciones, como Rubén mismo, su padre y Edgardo Olivares, el jefe de la Brigada Antinarcóticos. Los padres de Olivares se describen como “gente honrada, tranquila, sin vicios ni grandes ambiciones”, y el hijo Edgardo ha heredado su carácter: “Inteligencia normal, honesto a morir. Jamás ha aceptado un peso de soborno.” La falta de ambición es su rasgo definitorio, además de que Olivares parece tener una obsesión con las novelas y *comics* de héroes y vigilantes, como Robin Hood, Superman, Tarzán y El Justiciero, etc. En esas historias, la justicia se cumple fuera de la ley, por la intervención de un héroe. Como Rubén, tiene un punto de vista apolítico: “- ¿Ideas políticas? -Nada, en blanco. La política no le conmueve. Está por completo fuera de su área de intereses”. La ironía de un oficial de la policía honesta no le escapa a Rubén:

Se equivocaron al nacer en este mundo. ¿Cómo ese santón hercúleo que me pintas optó por la policía civil? Es como si Jesucristo se hubiera matriculado de mercenario en el ejército romano.

(213-215)

4.2.6 La independización: cíborgs sueltos

En *Flores para un cyborg*, la tecnología y la invención del artilugio o “gadget” se pone en segundo lugar detrás de motivos personales y políticos. Rúben mantiene optimismo frente a su invención hasta el final, incluso cuando confrontado con su deseo de ser “un hombre completo”. Aunque le sorprende y conmociona el pedido de Tom, al final concede al androide su deseo. Al parecer, Rúben apenas se aborda del tema de las consecuencias y el posible significado de su invención y la independencia de Tom, incluso la posibilidad hipotética de su procreación. No piensa en usos y ramificaciones posibles de la tecnología por otros motivos que personales, los cuales a veces parecen mezquinos, primero para mostrarse superior, en parte para escapar el aburrimiento de eventos sociales de su trabajo, y luego como instrumento central de venganza. Curiosamente, a pesar de sus reflexiones sobre la gran humanidad del androide, Rubén habla de Tom como robot, androide, cyborg y autómatas, e incluso recurre a varios apodos humorísticos como “armatoste” (29). La reflexión final de su creación tiene que ver con su nombre, sugiriendo que por fin considera a Tom como un hombre completo.

Robots indistinguibles de los seres humanos es una idea que no es tangible para el lector de los años 1940 de la misma manera que hoy en día, o bien, en 1997 cuando se publicó *Flores para un cyborg*. “Evidence”, el cuento de Asimov que nos introduce al personaje Stephen Byerly, que puede o no puede ser un robot, se encuentra más en el terreno de especulación en su primera fecha de publicación en 1946: ¿qué pasaría si los robots fueran indistinguibles a los humanos? Sin embargo, con los años han llegado muchos avances tecnológicos y científicos, y resulta que la idea de un robot casi o completamente humano ahora tiende más a la extrapolación: ¿si continúan estos avances, los robots van a ser indistinguibles de los humanos? Esa pregunta lleva a otra: ¿y entonces qué?

En el caso de Stephen Byerly, nunca se revela la verdad sobre su naturaleza humana o artificial, y el relato sigue siendo un misterio para el lector. La sociedad humana acepta a Byerly como un humano cuando se muestra capaz de golpear a un hombre, probando que no es subyugado a las Tres Leyes de la Robótica. En otro cuento se reencuentra con el personaje, ahora ascendido a una posición de líder en el gobierno mundial. Al fin y al cabo, no importa si es un humano o si es un androide, y lo único que importa es su moral.

Los androides de Asimov, aunque humanos en apariencia, no tienen el mismo registro de emociones como Tom. Andrew también construye genitales, pero (supuestamente) no con el objetivo de hacer uso de ellos para otras cosas que deshacerse con los residuos de los hidrocarbonatos:

I am designing a system for allowing androids – myself – to gain energy from the combustion of hydrocarbons, rather than from atomic cells...

But why, Andrew? The atomic cell is surely infinitely better.

In some ways, perhaps, but the atomic cell is inhuman.

You would then have to develop an anus.

The equivalent.

What else, Andrew?

Everything else.

Genitalia, too?

Insofar as they will fit my plans. My body is a canvas on which I intend to draw - ...

A man? ... It's a puny ambition, Andrew. You're better than a man.

(Asimov 2018, 594-595, 597-598).

Igual que Tom, Andrew desarrolla un espectro de emociones como la irritación, la frustración y la ira sobre no haber sido declarado un humano jurídicamente, e incluso muestra signos de afecto hacia la familia Martin, aunque son escasos. Su último pensamiento en el lecho de muerte es la familia: “one last fugitive thought came to him and rested for a moment on his mind before everything stopped. “‘Little Miss,’ he whispered, too low to be heard” (Asimov 2018, 608). Sin embargo, el afecto es ambiguo, y puede también ser nostalgia por los tiempos pasados, y agradecimiento a la persona que le ayudó a tomar los primeros pasos en el camino hacia la humanización.

El gemelo oscuro

De modo interesante, Rúben no se siente amenazado por el androide y su proceso de independización, un hecho peculiar cuando se considera la falta de control que el científico tiene sobre su propia creación. Durante los acontecimientos que se desarrollan después de su regreso a Chile, Tom desaparece por días y semanas, ofreciendo explicaciones vagas de sus

aventuras. Durante la confrontación final con Bernardo Moore, Tom se queda con varias cosas valiosas de la caja fuerte, al parecer con un plan en mente: “Tom revisaba con minuciosidad el contenido de la caja fuerte. Lo vi guardar el rollo de billetes, las joyas y algunos documentos” (254). Tom nunca revela a Rubén para qué se había llevado el dinero y los documentos, y Rubén tampoco le pregunta. Se supone que el creador del androide no quiere saber, como ha expresado en capítulos previos. De esa manera, Rubén acepta la individualidad de Tom y permite que el androide tenga libertad de decidir, no solo sobre su propia vida, sino que incluso tiene el derecho de tomar decisiones que puedan afectar a otra gente.

Los secretos y misiones independientes de Tom pueden sugerir un lado oscuro por parte del androide, y sugiere cierta ambivalencia. Al principio de la novela rescata a dos narcos españoles en Dirtystone durante una queja territorial, y mantiene los contactos con la red criminal. Antes de su encuentro con Garcés, ha conseguido su tarjeta y pasaporte de un tal Francisco de la Huerta, registrado en el Hotel Imperio. No se sabe el destino del señor de la Huerta. Él puede ser uno de las víctimas de los narcos, y Rubén tiene la sospecha de que se haya conseguido de manera ilegal: “No quise averiguar de dónde lo había sacado, seguramente se trataba de otro dividendo de su acción de salvataje de los traficantes hispanos. Había ganado buenos contactos y los manejaba con discreción extraordinaria para conseguir lo que necesitaba” (76,77). El androide frecuenta el lado oscuro de la sociedad, utilizando sus contactos en el mundo del narcotráfico para falsificar pasaportes y obtener información. Incluso participa de manera directa en el narcotráfico, trabajando por un mafioso local llamado Ortúzar para obtener información: “El contacto entre los narcos y Génesis es un tipo llamado Ortúzar. Ahora trabajo para él, ¿qué te parece? Soy distributor en una de las “zonas” (212). Se supone que, para no ser descubierto, Tom está obligado a vender drogas.

4.2.7 La ética de la inmortalidad

Además de su comentario político, la novela ofrece un comentario de naturaleza filosófica sobre la inmortalidad y la larga vida en conexión con la apatía y la inercia. A lo largo de su vida, los seres humanos pierden sus sueños utópicos de la juventud y voluntad por cambiar el mundo gradualmente. En Chile, esto sucedió de una manera cruel y rápido cuando el golpe militar de 1973 fue el comienzo de una larga dictadura, que al mismo tiempo creó una nueva

generación de autores con su propia expresión artística. Tom hace referencia a “El Inmortal” (1949) de Jorge Luis Borges, y varios críticos han señalado distintos temas filosóficos como característicos del cuento, subrayando la estructura del laberinto, la naturaleza del tiempo cronológico y, justo lo que nos interesa para el presente tema, la ética del concepto de la inmortalidad, conectado al fatalismo o determinismo:

Drawing on a passage in the story in which an Immortal explains the consequences of immortality, some have sought to discern a certain ‘ethics of immortality’ in ‘El immortal’. A chief characteristic of this is a certain disdain or indifference, in that each act is cancelled and corrected by its opposite.

(Butler 2012, 185)

Mientras Rubén considera la inmortalidad como un anhelo general de la raza humana, Tom hace la conexión entre la inmortalidad y la pérdida de lo que nos hace humanos:

Has derrotado a la muerte, tú puedes cumplir el viejo anhelo de los humanos: descubrir la inmortalidad.

No, algo no funcionaría, debe haber un final, vendrán el aburrimiento, el hastío, el escepticismo, la sonrisa cínica. La inmortalidad y el ser son conceptos incompatibles, mutuamente excluyentes, Rubén, mírate a ti mismo.

(190-191)

En *Flores para un cyborg*, la idea de la inmortalidad está claramente conectada con el poder y la corrupción. Tom compara el deseo de poder con el deseo de trascender los límites de la muerte: “Al fin y al cabo es el poder, el poder que corrompe, que transforma a los humanos en perros de presa que no trepidan en nada con tal de sentir que superan su transitoriedad, su existencia precaria. Ese inútil empeño por subsistir y dejar huella trascendiendo la muerte” (255). La idea de lo efímero como una de las calidades que hace que la raza humana sea buena se repite en una de las escenas finales de la popular película de la serie de Los Vengadores: *Avengers: Age of Ultron* (2015). Allí hay una conversación entre las inteligencias artificiales Ultron y Vision. Ultron, obsesionado por la convicción de que la única manera de salvar a la Tierra es erradicar a la raza humana, es vencido y destinado a morir:

Humans are odd. They think order and chaos are somehow opposites and try to control what won't be. But there is grace in their failures. I think you've missed that.

They're doomed.

Yes. But a thing isn't beautiful because it lasts. It's a privilege to be among them.

(Lee y Whedon, 2015)

4.3 Tiempo y espacio

Dada la connotación astronómica de la palabra “espacio” en el contexto de la ciencia ficción, proponemos sustituir la palabra por “escenario” de ahora en adelante. Al situar la historia de la novela en una época no específicamente identificada, pero con rasgos reconocibles de los '90, el mundo ficticio de Valenzuela mantiene una relación cercana con el presente del lector (Moreno 2018, 263). Cualquier estudiante o colegial que había recibido parte de su instrucción durante los '90 se recuerda del uso extensivo del proyector como herramienta didáctica, tal como hace, de manera traviesa, el doctor Johnson en *Dirtystone*. El escenario es familiar y, aparte de Tom, no hay innovaciones tecnológicas avanzadas que no sean del periodo, pues brillan por su ausencia tanto los vehículos voladores como los teléfonos móviles.

4.3.1 El tiempo: “Dictaduras para variar”

A diferencia de la geografía establecida en la novela, que evoca a Santiago con sus descripciones de barrios y lugares, la cronología exacta no queda clara, especialmente en cuanto al pasado. El pasado descrito por Rubén está dominado por dictaduras que marcan el fluir del tiempo. En vez de separar las épocas del país y de su vida en meses, años y décadas, describe diferentes periodos de caos político en sus referencias al pasado. Observa que:

La dictadura de turno en mi patria había decidido triturar una vez más mis maltratados huesos ... Por otro lado, no había esperanzas de un efímero retorno a la democracia antes de cinco años; el nuevo sátrapa era joven, cruel y aficionado a la buena vida. Necesitaría de algún tiempo para llenar sus arcas en Suiza y retirarse a vivir de las rentas en alguno de los paraísos para dictadores jubilados.

(9-10)

Después del último cambio de gobierno se ha liberado a los prisioneros políticos, y ha llegado el tiempo para volver: “Yo escribía aceleradamente mi tesis con la perspectiva de volver a Chile, atraído por un pronto retorno a la democracia anunciado por el coronel que había derrocado a nuestro sátrapa de turno” (38).

Tanto Rubén como otros personajes han crecido como adolescentes bajo dictaduras, y cuenta sobre su pasado fijándolo en un periodo de cierto dictador: “Yo estaba en Ecuador trabajando en un barco camaronero, escapando de la represión de López-Bermejo. Dictaduras para variar. Tenía diecinueve años apenas” (94). Cuando Rúben relata a Tom detalles de la vida de Guillermo Avilés, menciona otra dictadura: “había sido dirigente estudiantil durante la dictadura de López-Tamayo, valiente, audaz, dinámico. Reorganizó la Federación de Estudiantes un par de años tras la sangrienta asunción de López-Tamayo, una verdadera hazaña” (65).

No es el único instante en que Rubén no establece un orden cronológico. Hablando de sus días como encarcelado y víctima de tortura, describe el paso del tiempo de la siguiente manera: “Entonces la única diferencia perceptible estaba marcada por los periodos de tortura y los periodos de espera de la tortura. Ahí realicé buena parte del trabajo conceptual” (18). Encarcelado en una celda oscura, no había podido distinguir entre día y noche, y lo único que marca el fluir del tiempo es la tortura. Al salir, descubre que ha sobrevivido tres meses en las mazmorras: “Y el final nunca llegaba en esa interminable noche del tiempo donde, dice, sobreviví tres meses, que bien pudieron ser varios milenios” (11). Para Rubén, las únicas constantes es la corrupción y la violencia, una técnica de imprecisión que se puede comparar con la narrativa negra, como ha afirmado Waldman (2001) respecto de la ruptura del orden temporal.

4.3.2 El espacio: escenas de deterioro

Muñoz Valenzuela sitúa los primeros capítulos de la novela en EE. UU., sin mencionar el lugar concreto, solo afirmando que el protagonista hace su doctorado en la universidad ficticia de Dirtystone. El regreso a Chile marca un cambio en la topografía de la novela, colocando las acciones de los siguientes capítulos en barrios concretos y reconocibles. Se hace

referencias explícitas a varios barrios de Santiago: Barrio Las Condes, La Reina Alta, incluso presenta descripciones de la decadencia de La Dehesa, donde vive su última víctima, Bernardo Moore.

Flores para un cyborg describe el colapso de los sistemas sociales, marcado por el deterioro físico de edificios y de personas. “La Oficina”, la taberna donde Rubén solía quedar con Ricardo durante su juventud ahora aparece afectado por numerosos terremotos que habían destruido a varias de las murallas del lugar: “... el yeso del estuco está resquebrajado y la estructura completa amenaza con desplomarse de un momento a otro” (64). El dueño de la taberna, Don Pepe, está marcado por los efectos del abuso del alcohol: “... me abrazó envolviéndome en sus efluvios alcohólicos, su barba mal afeitada y sus greñas malolientes ... El abuso del alcohol había hecho su tarea y le cargaba demasiados años a la espalda” (64, 65). Fuera de Chile, las universidades estadounidenses mencionadas, las de Dirtystone y Blacktale, son casos peculiares que se describen con un toque de humor. Los nombres y descripciones no connotan prestigio, y pueden entenderse como un comentario irónico de las relaciones entre EE. UU. y Latinoamérica.

4.3.3 Intertextualidad y anacronismos

Doña Bárbara es una de las escasas referencias a la literatura latinoamericana en *Flores para un cyborg*, la otra siendo una cita de “El Inmortal”, el conocido cuento de Borges. Sin embargo, hay numerosas referencias a autores estadounidenses como Ernest Hemingway, J.D Salinger, Raymond Chandler y otros cuando se habla de Ximena y su profesión como escritora.

En la fecha de publicación de *Flores para un Cyborg* en 1997, Humphrey Bogart, John Wayne y las estrellas de la época dorada de Hollywood eran actores pasados de moda, cediendo ante Brad Pitt, Tom Cruise y George Clooney que tomaron el rol de los galanes de Hollywood durante los ‘90. A pesar del carácter anacrónico, en el comienzo de la novela el androide basa su comportamiento y expresiones en la imitación de aquellas estrellas. Durante su misión para espiar a Ortúzar, el contacto entre los narcos y Génesis, Tom se disfraza como una figura “entre Bob Dylan, James Dean y Elvis Presley” (211), también un poco fuera de la moda de la época, tal vez con la excepción de Bob Dylan.

Es interesante comprobar que, aunque “cyborg” tiene su versión españolizada en “ciborg”, el autor ha elegido emplear el término inglés. Esta observación no parece tener un mayor significado para la interpretación de la novela ni para la consideración del personaje de Tom. Sin embargo, se puede notar que, a pesar de todo, tanto Tom como el género comenzaron su vida y desarrollo en un país anglohablante.

El relato y la subsecuente novela *Flowers for Algernon* de Daniel Keyes (publicada por primera vez en 1959) trata de Charlie, un hombre con inteligencia por debajo de lo que se considera un nivel normal debido a una deficiencia mental. Charlie participa en un experimento para aumentar su inteligencia, una repetición de un procedimiento que ha causado la aumentación inmensa de la inteligencia de un ratón de laboratorio, llamado Algernon. A pesar del éxito inicial del experimento, Algernon sufre una regresión gradual de su inteligencia y muere, y Charlie realiza que él va a sufrir la misma regresión a su estado original. Los temas de la novela incluyen el tratamiento de personas con inteligencia reducida en la época de los '50, y la relación entre intelecto y emociones. A pesar del eco parcial de su título, la historia de Keyes no parece tener una conexión evidente con *Flores para un cyborg*.

5. CONCLUSIONES

Debido a la mencionada etapa de desarrollo de los estudios de la ciencia ficción de América Latina, se ha encontrado varios temas durante el trabajo con la presente tesis que podrían ser interesantes investigar para otros proyectos. Un tema especialmente interesante me ha parecido la intertextualidad en *Flores para un cyborg*, y su posible conexión con la novela de Daniel Keyes y el cuento de Borges (véase 4.3.3 del análisis). Sin embargo, en el presente trabajo no cabe explorar todas las pistas de este tipo.

A través de las técnicas literarias de la ciencia ficción, *Flores para un cyborg* presenta a Chile como un mundo extrañado – o separado - del mundo cero del lector, ahora habitado por un ser sobrehumano y artificial que es el catalizador de un enfrentamiento agresivo con la injusticia de la dictadura militar. Como establecido ya en el capítulo introductorio del presente trabajo, la ciencia ficción puede considerarse un género descriptivo; no predictivo. Obviamente, el autor no propone que la venganza sea la vía por la que se resolverá el trauma de la dictadura. Sin embargo, en la época de la transición a la democracia en Chile durante los '90, rigió un silencio oficial que los escritores de la generación de Muñoz Valenzuela y otros autores contemporáneos buscaban romper.

A pesar de ciertas semejanzas con la novela negra en cuanto a la violencia y la temática de cómo enfrentarse con el problema del pasado, *Flores para un cyborg* resulta ser difícil de categorizar, al igual que su personaje mecánico; Tom. Al mezclar temas y rasgos de personajes de la novela negra y la ciencia ficción, la novela trasciende las fronteras impuestas por las definiciones de los géneros literarios, con el efecto de transmitir un mensaje de crítica social de una manera original.

Al mismo tiempo, la novela relata una historia entretenida en la que se pone un androide en situaciones explícitamente humanas, manteniendo un equilibrio entre el efecto inquietante y el aspecto cómico y absurdo. La novela juega con el concepto de la posthumanidad a través de la historia de un androide que busca trascender su naturaleza artificial, y convertirse en un “hombre completo”, una transición que para él se vincula con el amor y la conexión física con una mujer humana. En comparación con las dos historias de Isaac Asimov, donde la mortalidad y el liberarse de la subyugación impuesta por las Tres Leyes de la Robótica representa la humanidad, *Flores para un cyborg* se destaca por emplear

una definición más amplia de la naturaleza humana y por sugerir una posibilidad de superar la frontera establecida entre máquina y ser humano.

Flores para un cyborg revela y denuncia el abuso de poder del sistema político a través de su presentación del gobierno como una sucesión de dictadores bajo varias máscaras ideológicas, el uno reemplazando al otro. Al mismo tiempo, se subraya la distancia entre el pueblo y la élite política, y los partidos políticos y el sistema judicial no aparecen como soluciones viables para recuperar el equilibrio en el mundo evocado. El *novum*, que es el androide Tom, aparece como un *deus ex machina* que se usa para resolver el problema del pasado, y los antagonistas que representan los sistemas corruptos no están a la altura de nuestro equipo de héroes y su campeón mecánico. En un giro irónico, la manera en que los protagonistas hacen la justicia por su propia cuenta es por la vía de cometer asesinatos y conspiraciones, y la novela ofrece una reflexión sobre la justificación de los métodos violentos para obtener la meta. Para concluir, el futuro utópico que parece perdido para siempre para el detective de la novela negra todavía podría hacerse realidad para Rubén y Tom, bajo la condición de, primeramente, enfrentarse con el pasado tanto en los espacios públicos como los privados.

BIBLIOGRAFÍA

Areco, Macarena. 2009. "Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena." *Hispanamérica* vol. 38 (112):37-48. Fecha de acceso: 1 de diciembre de 2018.

https://www.jstor.org/stable/27809434?seq=1#metadata_info_tab_contents

Asimov, Isaac. (1982) 2018. *The Complete Robot*. London: HarperCollins Publishers Ltd.

Bould, Mark. 2010. *Fifty Key Figures in Science Fiction, Routledge Key Guides*. London: Routledge.

Bould, Mark, y Sherryl Vint. 2011. *The Routledge Concise History of Science Fiction, Routledge Concise Histories of Literature Series*. London: Routledge.

Butler, Rex. 2012. "Infinity and One: On Jorge Luis Borges's 'El Inmortal'." *Modern Language Review* 107 (1):182-197. Fecha de acceso: 1 de marzo 2019.

doi: 10.5699/modelangrevi.107.1.0182.

Clark, Travis. 2018. "The 100 highest-grossing movies of all time at the worldwide box office." Business Insider. Fecha de acceso: 15 de abril de 2019.

<https://www.businessinsider.com/100-highest-grossing-movies-of-all-time-at-the-worldwide-box-office-2018-11?r=US&IR=T#6-the-avengers-2012-95>

Graham, Elaine L. 2003. "Frankensteins and Cyborgs: Visions of the Global Future in an Age of Technology." *Studies in Christian Ethics* vol. 16 (1). Fecha de acceso: 15 de abril de 2019.

Doi: 10.1177/095394680301600103

Gray, Kurt, y Daniel M. Wegner. 2012. "Feeling Robots and Human Zombies: Mind Perception and the Uncanny Valley." *Cognition* 125 (1):125-130. Fecha de acceso: 1 de febrero de 2019.

doi: 10.1016/j.cognition.2012.06.007.

Herbrechter, Stefan. 2015. *Posthumanist Literature?* Transcripción del discurso de la conferencia Approaching Posthumanism and the Posthuman (Ginebra, Junio 2015). Fecha de acceso: 15 de marzo de 2019.

https://www.researchgate.net/publication/279847627_Posthumanist_Literature

James, Edward, y Farah Mendlesohn. 2003. *The Cambridge Companion to Science fiction*. New York: Cambridge University Press.

Le Guin, Ursula K. (1969) 2018. *The Left Hand of Darkness*. London: Orion Publishing Group Ltd. Edición de Kindle.

Lee, Stan y Whedon, Joss. *Avengers: Age of Ultron*. DVD. Dirección por Whedon, Joss. Los Ángeles: Walt Disney Studios Motion Pictures. 2015.

Malmgren, Carl D. 1991. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Martin, Grace. 2015. "For the Love of Robots: Posthumanism in Latin American Science Fiction Between 1960-1999." Tesis doctoral, Universidad de Kentucky. Fecha de acceso: 1 de febrero de 2019.

<http://search.proquest.com/docview/1923063080/?pq-origsite=primo>.

Michalski, André S. 1970. "Doña Bárbara: Un cuento de hadas." *PMLA* 85 (5):1015-1022. Fecha de acceso: 1 de abril de 2019.
doi: 10.2307/1261542.

Molina-Gavilán, Yolanda, Andrea Bell, Miguel Fernández-Delgado, M. Ginway, Luis Pestarini, y Juan Redondo. 2007. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005." *Science - Fiction Studies* 34:369. Fecha de acceso: 1 de diciembre de 2018.

https://www.jstor.org/stable/25475074?seq=1#metadata_info_tab_contents

Moreno Serrano, Fernando Ángel. 2010. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria, España: Portal Editions.

<https://eprints.ucm.es/46548/1/TeoriaCF.pdf>

Mori, Masahiro, Karl Macdorman, y Norri Kageki. 2012. "The Uncanny Valley [From the Field]." *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19 (2): 98-100. Fecha de acceso: 1 de febrero de 2019.

doi: 10.1109/MRA.2012.2192811.

Nierman, Angela, Suzanne Thompson, Angela Bryan, y Amanda Mahaffey. 2007. "Gender Role Beliefs and Attitudes toward Lesbians and Gay Men in Chile and the U.S." *A Journal of Research* 57 (1):61-67. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2019.

doi: 10.1007/s11199-007-9197-1.

Novell Monroy, Noemí, y Meri Torras. 2008. "Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas." Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

<http://www.tdx.cat/TDX-0401109-153755>

Shelley, Mary W. (1818) 2018. *Frankenstein*. Barcelona: Anders Producciones S.L.

Suvín, Darko. 1979. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.

Universidad de Chile. 2018. "Entrevista a Diego Muñoz – Serendipias 2.0." Facultad de Filosofía y Humanidades, 13/08/2018. Fecha de acceso: 1 de febrero de 2019.

<http://www.uchile.cl/multimedia/145955/entrevista-a-escritor-diego-munoz-serendipias-20>

Valenzuela, Diego Muñoz. N/A. "Diego Muñoz Valenzuela". Fecha de acceso: 1 noviembre 2018.

<http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com/>

Valenzuela, Diego Muñoz. (1997) 2008. *Flores para un cyborg*. Málaga: e.d.a libros.

Valenzuela, Diego Muñoz. 2000. "Entre la Inercia y la Esperanza." *Ábaco* (24): 67-69. Fecha de acceso: 15 de enero de 2019.

https://www.jstor.org/stable/20796603?seq=1#metadata_info_tab_contents

Waldman, Gilda M. 2000. "Memoria y política: Consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena." *Hispanamérica* vol 29. (87): 51-64. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2019.

<https://www-jstor-org.pva.uib.no/stable/20540245>

Waldman, Gilda M. 2001. "Cuando la memoria reconstruye la historia. El "género negro" en la literatura chilena contemporánea." *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* (182). Fecha de acceso: 15 de marzo de 2019.

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/?s=Cuando+la+memoria+reconstruye+la+historia.+El+%E2%80%9Cg%C3%A9nero+negro%E2%80%9D+en+la+literatura+chilena+contempor%C3%A1nea>

Waldman, Gilda M. 2009. "Violence and Silence in Dictatorial and Postdictatorial Chile: The Noir Genre as a Restitution of the Memory and History of the Present." *Latin American Perspectives* vol. 36 (5): 121-132. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2019.

<https://journals-sagepub-com.pva.uib.no/doi/abs/10.1177/0094582X09343565>

Wolfe, Cary. 2009. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=557541>