

Ciencia Ficción y Fantástico¹

Consideraciones previas

Según el crítico Eric Rabkin² “La **crítica de los géneros** es la crítica de las obras de arte divididas en clases. En el estudio del arte, *género* quiere decir *clase*. En literatura, las clases definen según distintos criterios, muchas veces incompatibles entre sí. (...) La elección de una definición de género, una elección a la vez convencional e inconsciente, refleja las perspectivas del lector.”

Género: categoría taxonómica que agrupa al conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres en común debido a una relación genética.

Sinónimos: tipo, clase, orden, familia, variedad.

Género literario: cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias.

Las teorías literarias clásicas (Horacio, Boileau, etc.) han sido leídas como poéticas prescriptivas, es decir, describen y clasifican los formatos a partir de los cuales se deben producir todos los textos. Crean la ley del género. Por ejemplo, se establecía una distinción fundamental entre *Poesía* –dividida a su vez en *Épica*, *Lírica* y *Dramática*, y a la que pertenecían todas las obras cuyo fin esencial era la creación de belleza -, *Didáctica* - que agrupaba las que se proponían enseñar - y *Oratoria* - a la que correspondían los discursos -. A estos géneros se añadieron más tarde la *Historia* y la *Novela*, desgajada de la épica, y últimamente una modalidad de la didáctica: el *Ensayo*. En la actualidad, hay quienes considera también como género aparte al *Periodismo*.

Desde el S. XIX la cultura de masas ha producido un sinnúmero de géneros literarios y editoriales: policial y sus tipos, novela sentimental o doméstica, *westerns*, biografía y autobiografía, folletín, relato de cautivos, novela histórica, novela rosa, ciencia ficción, etc., etc.

Ciencia ficción

Se podría decir que ciencia ficción es lo que se comercializa como ciencia ficción. Pero no todo lo vendido como ciencia ficción lo es (los textos menos ‘científicos’ como los de *Space Opera*), ni todo lo que se considera literatura deja de serlo (escritores *mainstream* como Kurt Vonnegut, Jr. o Michael Crichton).

En general la etiqueta editorial ‘ciencia ficción’ funciona desventajosamente, tanto en lo económico (los textos se pagan menos que los considerados ‘literatura seria’) como en la consideración del público no especializado o la crítica académica. En cierto modo, ponerle a un texto la etiqueta de ciencia ficción es como acorralarlo en el prejuicio contra el género.

Las editoriales tratan a la ciencia ficción como literatura de género. Es decir, un corpus de escritura que tiene consciencia de un rango compartido de convenciones, aproximaciones y temas. Se considera ciencia ficción a aquellas obras escritas conscientemente como contribuciones al género por escritores que se consideran a sí mismos como escritores del género y no aquellas que utilizan rasgos del género con otros propósitos.

¹ Apunte de cátedra compilado por Gabriel Matelo a partir de Edward James (*Science Fiction in the 20th Century*. New York, Oxford University Press, 1994; Parrinder, Patrick. *Science-Fiction. Its Criticism and Teaching*. Methuen, London and New York, 1980; Link, Daniel (comp.) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca, editora, 1994; etc. La mayoría de las definiciones fueron recopiladas de páginas de la Internet dedicadas al género y traducidas por Andrea Krikun y Eliana Simioni, ambas alumnas de la Licenciatura en Letras con especialidad en la materia.

² *The Fantastic in Literature*. Princeton, Princeton University Press, NJ, 1976.

Literatura Norteamericana

Si bien, en perspectiva histórica, sus rasgos se pueden rastrear hasta comienzos del S. XIX, la ciencia ficción fue nombrada y difundida como tal en las revistas publicadas en los Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial. El género nace del nombre que se le pone.

La frase “ciencia ficción” apareció en 1851 en un tratado sobre la poesía de la ciencia del escritor inglés William Wilson³:

El poeta escocés Thomas Campbell dice que “la ficción en la poesía no es lo contrario de la verdad, sino su semejanza suave y encantadora”. Esto se aplica especialmente a la Ciencia Ficción, en la cual las verdades reveladas de la Ciencia pueden ser ofrecidas entrelazadas con una placentera historia que en sí misma puede ser poética y *verdadera*, haciendo circular así un conocimiento de la Poesía de la Ciencia, vestida en el estilo de la Poesía de la Vida.

Durante el S. XIX, el término usado en Europa para el tipo del género fue el de *scientific romance* (romance⁴ científica). Wells y Verne lo usaron. También el de *scientific fantasy* (fantasías científica) para sus textos menos plausibles. También se usó *scientific fiction* (ficción científica), desde 1876. El exitoso editor estadounidense de *dime novels*⁵, Frank Tousey, en los 1880 usó *invention stories* (relatos de invención). Frank Munsey, editor de *Argosy*⁶, usó frases como “off-trail stories” (relatos no convencionales) e “impossible stories” (relatos imposibles). Se usó mucho “different stories” (relatos distintos). Esto hasta los 1920 en que se reemplazó por “pseudo-scientific stories” (relatos de pseudo científicos). En la revista de Gernsback *Science and Invention* se usó “scientific fiction” (ficción científica). También lo usó *Argosy*. En 1923, Hugo Gernsback acuñó el nombre ‘cientificción’ para denominar el tipo de relatos que editaría en su revista *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction* (Relatos sorprendentes: la revista de científicción) Más tarde utilizó el de ‘ciencia ficción’ para cuando se transformó en la competencia de su propia revista, que había perdido por la Depresión, y editaba *Science Wonder Stories* (Relatos de maravillas científicas).

En 1929, surge entonces *ciencia ficción* y queda como el nombre definitivo. Fue adoptado por *Amazing* a fines de 1932. Lo que siguió fue la discusión acerca de si el nombre del género debía ir con un guión entre las palabras o no. Fuera del género su adopción llevó más tiempo: la *Guía de los Bibliotecarios Estadounidenses* reemplazó su encabezamiento “pseudo-scientific stories” por “science fiction” recién en 1949. “Pseudo-scientific” desapareció de la guía en 1961⁷. Para agosto de 1939, el término fue impuesto al mercado británico⁸. Se extendió por Europa: Francia, Suecia y Holanda, más tarde Alemania. Luego se empezó a apocopar los términos: “scientifiction” pasó a ser **stf** (se pronuncia *stef*), *science fiction* a **sf** (*esfef*) y **sci-fi** (pronunciado como *hi fi*). Éste último apócope es rechazado por los fans del género como de uso externo al mismo y se lo usa para referirse a la ciencia ficción de bajo nivel producida para los mercados masivos como la película *Star Wars*. El apócope **sf** permitió superar los problemas que presentó el nombre después de los 1940 con la llegada de la *New Wave* teniendo la posibilidad de ser leído como *science fiction*, *speculative fiction* (ficción especulativa, Heinlein y otros después), *science fantasy*, *speculative*

³ Es mera casualidad que éste sea el mismo nombre que el del personaje de Poe.

⁴ *Romance*, como el género narrativo no realista, por oposición a la novela, según la tradición de la literatura inglesa en Inglaterra y los EE.UU.

⁵ Novela de manufactura muy barata por materiales de muy poca calidad que se vendía por sólo diez centavos de dólar. Es lo que después, a partir de fines del S. XIX se llamaría también *pulp fiction*, aunque variara el precio según el momento económico.

⁶ Según algunos críticos, la primera revista de lo que después sería el género.

⁷ Este es un ejemplo de instituciones que tienen el poder de denominar y taxonomizar determinada producción como lo son las editoriales y el sistema de bibliotecas. (N del T)

⁸ Con este tipo de fenómenos de influencia sobre la producción extranjera comienza la etapa de la globalización de la ciencia ficción estadounidense. (N del T)

Literatura Norteamericana

fantasy (Alexei y Cori Panshin), *scientific fantasy*, *science fable* (fábula científica, Judith Merril), o *Structural fabulation* (fabulación estructural, Robert Scholes).

Además, la frase *science fiction* había empezado a connotar tecnología y tecnofilia.

Son importantes las propiedades oximorónicas del término *ciencia ficción*, el cual mantiene en tensión juntos dos conceptos propuestos como incompatibles: la ciencia no es ficción, la ficción no produce conocimiento científico.

Por supuesto la definición del género está también supeditada a qué se considere ciencia, tanto en lo metodológico como en los alcances de su objeto de estudio, como la división tradicional entre ciencias duras (matemáticas, física, química, astronomía, etc.) y blandas (sociología, psicología, historia, etc.)

Se la ha considerado como una literatura escapista. Pero también contiene discusiones ficcionales serias, e incluso resulta a veces subversiva. También se la ha considerado como ficción de fórmula. También como productora de extrañamiento.

En la industria cultural los géneros son etiquetas de la industria editorial cuyo objetivo es simplificar y ordenar la oferta y la demanda en el mercado. En ese sentido, el género ciencia ficción, desde el punto de vista editorial, tiene un espectro amplio: textos muy diferentes han sido editados como ciencia ficción (De Asimov a Ballard, por ejemplo).

Pero en el mundo del Fandom que, por su historia misma, tiene cierta independencia de criterio con respecto al mercado editorial, se juega un debate acerca de la definición del género a partir de barajar rasgos y límites.

Quizás el recurso retórico, temático y estructural, por excelencia del género sea una especie de ecuación en sí misma: la **Extrapolación**.

La ciencia ficción utiliza la extrapolación, el proceso de imaginar mundos alternativos, presentes o futuros, relativamente posibles utilizando extensiones lógicas de tendencias científicas y culturales. Es una convención común de la ciencia ficción la idea de que los autores no deben contradecir las verdades científicas conocidas (por ejemplo, el punto de ebullición del agua), pero que pueden hacer lo que deseen con las teorías científicas comúnmente aceptadas (por ejemplo, la imposibilidad teórica de que la materia se transporte a una velocidad mayor que la de la luz).

Clasificación tentativa de definiciones del género

1. Definiciones temáticas

* Anette Kuhn define al género por sus temas característicos: a) conflicto ciencia-tecnología/naturaleza humana; b) desplazamiento espacial y temporal. También el uso de equipamientos particulares. [*Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres/New York, Verso, 1992.]

* Damon Knight (autor, editor, crítico y fundador del sindicato *Science Fiction Writers of America*) intentó en una oportunidad contabilizar los elementos propios de la ciencia ficción. Propuso la siguiente lista derivada de una serie de definiciones formales de ciencia ficción previamente publicadas: a) ciencia, b) tecnología e invención, c) el futuro y el pasado remotos (incluyendo todos los relatos de viajes temporales), d) extrapolación, e) método científico, f) otros planetas, otras dimensiones, etcétera, g) catástrofes (naturales o provocadas por el hombre).

La conclusión de Knight fue que cualquier relato que contenga al menos tres de los elementos arriba mencionados es generalmente percibido como perteneciente al género ciencia ficción. Los relatos que poseen dos de los mencionados elementos se encuentran en el límite. Y aquellos relatos que contienen sólo uno de dichos elementos, o que no contienen ninguno, no pertenecen a la ciencia ficción.

2. Definiciones que focalizan la relación del género con el mercado editorial

* George Hay “Podemos decir que son parte de la Ciencia Ficción aquellos textos que encontramos en los estantes de las librerías rotulados como Ciencia Ficción.”

* John Clute y Peter Nichols “La ciencia ficción es una etiqueta que responde a una categoría editorial y su aplicación está sujeta a los caprichos de los editores.” [*The SF Book of Lists*, p.257, ed. Malcolm Edwards & Maxim Jakubowski, New York: Berkeley (1982).]

* Norman Spinrad⁹ “Hay sólo una definición de Ciencia Ficción que parece tener sentido pragmático: La Ciencia Ficción es cualquier cosa publicada como ciencia ficción.”

3. Definiciones que focalizan la relación del género con la ciencia y la tecnología

* Eric Rabkin¹⁰ “(...) una obra pertenece al género de la ciencia ficción si su mundo narrativo es al menos en algo diferente del nuestro, y si esta diferencia se hace evidente contra el fondo de un cuerpo de conocimientos organizados. (...)”

* Franklin, H. Bruce “La ciencia ficción es un modo cultural que se desarrolló como parte de la sociedad industrial. Está intrínsecamente ligada al surgimiento de la ciencia y la tecnología modernas, creciendo con estas fuerzas, reflejándolas y expresándolas, evaluándolas, y relacionándolas significativamente al resto de la existencia humana.”

* Robert A. Heinlein¹¹, uno de los escritores más importantes de ciencia ficción *hard*: la ciencia ficción es “una especulación realista acerca de posibles eventos futuros que se basa en el conocimientos disponible respecto al mundo real y en una total comprensión de la naturaleza y el significado del método científico”.

* Judith Merrill, escritora, editora y crítica del género: “Utilizo el término “ficción especulativa” específicamente para describir los textos que hacen uso del “método científico” tradicional (observación, hipótesis, especulación) con el fin de examinar algunos postulados respecto a la realidad, a través de la introducción de un conjunto dado de cambios imaginarios en un trasfondo de verdades conocidas, creando así un ambiente en el cual las respuestas y percepciones de los personajes han de revelar algo acerca de las invenciones, de los personajes, o de ambos.

* Sam Moskowitz¹², fan, crítico, compilador y biógrafo del género: “La ciencia ficción es una especie de fantasía identificable por el hecho de que facilita la suspensión de la incredulidad en sus lectores a través de la utilización de una atmósfera de credibilidad científica para sus especulaciones imaginativas respecto a las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía.”.

* Richard Hodgens, crítico: “La ciencia ficción puede caracterizarse por la presencia de una ciencia extrapolada o ficticia o por la utilización ficticia de posibilidades científicas. También puede estar constituida por ficciones que se encuentran ambientadas en el futuro o que introducen alguna suposición radical acerca del presente o el pasado”.

* Fred Saberhagen¹³,: “Es un género literario desarrollado principalmente en el siglo XX, que trata de desarrollos o descubrimientos científicos que pueden estar ambientados en un futuro, en un presente ficticio o en un pasado putativo, y que son superiores o simplemente diferentes a aquellos conocidos en nuestro presente.”

⁹ *The SF Book of Lists*, p.257, ed. Malcolm Edwards & Maxim Jakubowski, New York: Berkeley (1982).

¹⁰ *The Fantastic in Literature*. Princeton, Princeton University Press, NJ, 1976.

¹¹ citado por Knight en Bishop, *Nebula Awards* 25, 3

¹² *Explorers of the Infinite*, p 11.

¹³ *Encyclopedia Britannica* 15th edition (1979)

Literatura Norteamericana

* Theodore Sturgeon¹⁴, escritor: “Un buen relato de ciencia ficción es un relato acerca de seres humanos, enfrentados a un problema humano con una solución humana, que no habría tenido lugar sin la presencia del contenido científico”.

* Brian W. Aldiss¹⁵, escritor y crítico: “La ciencia ficción es la búsqueda de una definición para el hombre y su status en el universo que se basa en nuestro avanzado pero confuso estado de conocimiento (ciencia), y que se halla enmarcada dentro de la modalidad del género Gótico o post-Gótico.”.

* Gregory Benford, escritor de *hard*: “La ciencia ficción es un modo controlado de pensar y soñar el futuro. Una integración de la actitud de la ciencia (el universo objetivo) con los temores y esperanzas que brotan del inconsciente.”

* Isaac Asimov¹⁶. “La Ciencia Ficción es aquella rama de la literatura que se interesa por el impacto del avance científico sobre los seres humanos.”

* Isaac Asimov¹⁷. “La ciencia ficción es aquella rama de la literatura que trata las respuestas humanas hacia los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología.”

* Kingsley Amis¹⁸, crítico. “La Ciencia Ficción es esa clase de narración en prosa que trata de una situación que puede no originarse en el mundo conocido, pero que es hipotetizada sobre las bases de alguna innovación científica o tecnológica, o pseudo-científica o pseudo-tecnológica, sea de origen humana o extraterrestre.”

* Barry M. Malzberg¹⁹. “Es la rama de la ficción que trata de los posibles efectos de una tecnología modificada o de un sistema social sobre la humanidad en un futuro imaginado, en un presente modificado, o en un pasado alternativo.”

* Edmund Crispin. “Un relato de ciencia ficción es aquel que presupone una tecnología, o un efecto de la tecnología, o una alteración del orden natural, que la humanidad aún no ha experimentado al momento de la escritura del texto.”

4. Definiciones teleológicas: El shock del futuro.

* Alvin Toffler²⁰. “No tenemos una literatura *del* futuro para su empleo en estos cursos [de adaptación a la velocidad del cambio cultural y la llegada del ‘futuro’]. pero sí que tenemos una literatura *sobre* el futuro, consistente no sólo en las grandes utopías, sino también en la ciencia ficción contemporánea. La ciencia ficción es considerada como una rama desdeñable de la literatura, y tal vez se merece este desprecio crítico. Pero si la consideramos como una especie de sociología del futuro, más que como literatura, la ciencia ficción tiene un valor inmenso como ejercicio mental para la creación del hábito de anticipación. Nuestros hijos deberían estudiar a Arthur C. Clarke, William Tenn, Robert Heinlein, Ray Bradbury y Robert Sheckley, no por lo que éstos puedan decirles acerca de naves espaciales y máquinas del tiempo, sino porque pueden guiar a las mentes juveniles en una imaginaria exploración de la jungla de problemas políticos, sociales, psicológicos y éticos con que habrán de enfrentarse estos niños en la edad adulta. La ciencia ficción debería ser asignatura del primer nivel de los Estudios acerca del Futuro.”

¹⁴ citado en *Atheling, More Issues*, 12

¹⁵ *Billion Year Spree* (1973)

¹⁶ *Modern Science Fiction*, editado por Reginald Bretnor (1953).

¹⁷ *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* (Mar-Apr 1978).

¹⁸ *New Maps of Hell* (1961).

¹⁹ *Collier's Encyclopedia* (1981).

²⁰ *El Shock del futuro* Barcelona, Plaza & Janes, 1970.p. 527.

Literatura Norteamericana

* Hugo Gernsback²¹, editor y iniciador del género. “No sólo la ciencia ficción es una idea de una importancia tremenda, sino que será un importante factor en hacer del mundo un mejor lugar donde vivir, a través de la educación del público en las posibilidades de la ciencia y la influencia de la ciencia en la vida... Si cada hombre, mujer, niño y niña pudieran ser inducidos a leer ciencia ficción, ciertamente ello redundaría en un resultado beneficioso para la comunidad... La ciencia ficción hace a la gente más feliz, les da un más amplia comprensión del mundo, los hace más tolerantes.”

* Tom Shippey²², crítico. “La ciencia ficción es difícil de definir debido a que es la literatura del cambio y va cambiando mientras uno trata de definirla.”

* Isaac Asimov: “La Ciencia Ficción moderna es la única forma de literatura que constantemente se ocupa de la naturaleza de los cambios que enfrentamos, de sus posibles consecuencias, y de las posibles soluciones.”

* L. Sprague De Camp, escritor. “Por eso, no importa como se desarrolle el mundo en los próximos siglos, al menos un gran grupo de lectores no se sorprenderá fácilmente ante cualquier cosa. Ellos ya habrán pasado por todo esto en la ficción, y no se verán paralizados por la sorpresa en el momento de tener que lidiar con las contingencias que vayan surgiendo”

* Gardner Dozois²³. “La ciencia ficción puede ser una ventana hacia mundos, criaturas y personas que no podríamos conocer de otra manera; puede ofrecernos una visión de aquellos funcionamientos internos de nuestra sociedad que resultan difíciles de representar de otro modo; nos garantiza perspectivas respecto a los hábitos sociales y a la naturaleza humana que resultarían difíciles de expresar de otra manera. Puede ser una herramienta con la cual desarmar el conocimiento heredado y las ideas preconcebidas para luego armar algo nuevo; puede prepararnos para los inevitables y a veces espantosos cambios que nos esperan, ayudándonos a amortiguar el Shock del Futuro.”

5. Definiciones que focalizan el aspecto cognitivo en la ciencia ficción

* Umberto Eco²⁴, crítico y teórico académico. Ubica a la ciencia ficción dentro de la literatura fantástica, que funciona como un contrafáctico ‘estructural’, una extrapolación de tipo “What if”. Presenta una clasificación topológica de la literatura fantástica en *alotropía* (otro mundo con relación alegórica), *utopía* (mundo modélico paralelo pero inaccesible), *ucronía* (contrafáctico historiográfico), *metatopía* y *metacronía* (mundo según las tendencias futuras posibles del presente = ciencia ficción).

* Arthur C. Clarke, escritor. “La ciencia ficción es la única droga genuina para expandir la conciencia”

* Darko Suvin²⁵, crítico académico. “Se trata de un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal principal es una construcción imaginaria alternativa al entorno real del autor.”

* Philip K. Dick, escritor. La ciencia ficción “es nuestro mundo dislocado por alguna clase de esfuerzo mental por parte del autor, es nuestro mundo transformado en aquel que no es o que todavía no es. Este mundo debe diferir del conocido en al menos un sentido y este sentido debe ser suficiente para dar origen a los sucesos que no podrían ocurrir en nuestra sociedad o en alguna sociedad conocida presente o pasada. En cuanto a eso, debe haber una idea coherente implicada en

²¹ Las ideas acerca de la ciencia ficción de Gernsback era similares a las de William Wilson (a quien no conocí), arriba citadas.

²² *The SF Book of Lists*, p.258, ed. Malcolm Edwards & Maxim Jakubowski, New York: Berkeley (1982).

²³ *The Good Old Stuff*, 1998, XV.

²⁴ “Los mundos de la ciencia-ficción” en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988.

²⁵ *The SF Book of Lists*, p.258, ed. Malcolm Edwards & Maxim Jakubowski, New York: Berkeley (1982).

Literatura Norteamericana

esta dislocación; es decir; la dislocación debe ser conceptual, no una meramente trivial o una bizarra. Esa es la esencia de la ciencia ficción, la dislocación conceptual en el interior de la sociedad, de modo que como resultado se genera una nueva sociedad en la mente del autor, , transferida al papel, y del papel se produce un shock en la mente del lector, el shock del no reconocimiento. El sabe que este no es su mundo que no es sobre su mundo sobre el que está leyendo... Ahora, a definir la buena ciencia ficción. La dislocación conceptual, en otras palabras la nueva idea, debe ser verdaderamente nueva (o una nueva variación sobre una vieja) y ésta tiene que ser intelectualmente estimulante para el lector; debe invadir su mente y despertarla a la posibilidad de algo impensado para él hasta ese momento... La mejor ciencia ficción en última instancia es la que alienta la colaboración entre el autor y el lector en la cual ambos crean y se divierten haciéndolo: el placer es el ingrediente esencial y último de la ciencia ficción, el placer de descubrir la novedad”.

* Northrop Frye, crítico académico canadiense, describe la SF como “un modo de *romance* con una fuerte tendencia inherente al mito.”

6. Ciencia ficción: literatura y/o género masivo

* Thomas Disch²⁶, escritor y crítico. “la diferencia entre ciencia ficción y literatura es una diferencia de clase²⁷.” Los límites de la ciencia ficción como género, es decir, en su definición, dependen de la definición de ciencia más que de la de ficción.

* Ursula K. Le Guin²⁸, escritora. “Si la ciencia ficción tiene algo que ofrecerle a la literatura, creo que es esto: la capacidad de presentar un universo abierto. Físicamente abierto, psíquicamente abierto. Sin puertas cerradas. Lo que la ciencia nos ha dado, desde la física y la astronomía hasta la historia y la psicología, es un universo abierto: un cosmos que no consiste simplemente en ciertas jerarquías estables sino en un proceso inmensamente complejo en el tiempo. Todas las puertas permanecen abiertas. Todas las conexiones son posibles. Todas las alternativas son pensables. No se trata de un lugar confortable, tranquilizador. Es una casa muy grande, con muchas corrientes de aire. Pero es la casa en la que vivimos. Y la ciencia ficción parece ser el arte literario moderno capaz de vivir en esa casa enorme y ventosa, y de sentir que ese es su hogar, y de jugar una y otra vez subiendo y bajando las escaleras...”

* Robert Scholes, crítico académico. La ciencia ficción “puede crear una conciencia moderna para la raza humana” pero a la vez está compuesta por “obras triviales, efímeras, ficciones populares con escaso valor literario.”

* Frederic Jameson, crítico y teórico cultural. “Sería un error realizar una apología de la ciencia ficción en términos de valores específicamente vinculados a la “alta literatura”... La ciencia ficción es un sub-género con una historia formal compleja e interesante; posee una dinámica propia, que no es la de la “alta cultura” pero que mantiene una relación complementaria y dialéctica con ésta.”

7. Ciencia ficción e imaginario cultural

* Marshall McLuhan²⁹, crítico y teórico de cultura de masas. Según su visión, la libido del ‘género’ estaría puesta en la tecnología. Y se relaciona con la erótica hombre-máquina, notoria en la cultura estadounidense, y explotada en *Crash!* de Ballard; incluso en el hecho de que en inglés, a las máquinas, se las trata en general de ‘she’, la agresión machista de las armas, etc. Pero el género

²⁶ “Thomas Disch: como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía”, entrevista de Piglia, Ricardo. *Crisis*, 54 (Buenos Aires: octubre 1987).

²⁷ clase socio-académica y editorial.

²⁸ “Escape Routes” p. 90

²⁹ “El enamorado de los dispositivos” en *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.

Literatura Norteamericana

se amplía al ampliar la definición de ciencia, que es la definición conflictiva. Con la ‘ficción’ no hay problema, porque no puede ser menos que ficcional: uno está leyendo un libro, y lo que ocurre en el libro ‘no’ ocurre en la realidad del lector. Si la definición de ciencia se extiende de las ciencias duras a las blandas, la ciencia ficción se amplía. Desde este punto de vista, no lo Real, sino lo fantástico, es el ‘otro’ del género. Todo fenómeno que no obedece a las leyes que han enunciado las ciencias acerca del Mundo y el Hombre queda excluido del género. Pero, aún así, hay subgéneros, como la *Space Opera*, que se considera dentro del género, como una especie de subgénero menor, iniciático, para adolescentes que posteriormente constituirán el lectorado de la ciencia ficción *hard* y *soft*. Sin embargo, todo eso cambia hacia los 70 y 80, con la llegada del cyberpunk.

8. Deslindes ciencia ficción – fantástico

* Michel Butor³⁰, crítico y teórico cultural. “Si el autor de un relato se ha ocupado de introducir un aparato de ese género, es porque no desea abandonar la realidad más que hasta cierto punto: quiere prolongarla, extenderla, pero no separarse de ella. Pretende darnos una impresión de realismo, pretende hacer entrar lo imaginario en lo real, anticipándose a los resultados adquiridos. Semejante relato sitúa naturalmente su acción en el porvenir. Se trata de algo fantástico enmarcado dentro de un realismo.”

* Umberto Eco³¹, crítico y teórico académico “La ciencia ficción está comprendida en la literatura fantástica.”

La diferencia entre lo fantástico y lo realista se sitúa en el uso del contrafáctico, definido a nivel de la estructura, ya sea cosmológica (*SF hard*) o social (utopía/distopía, *SF soft*).

* Zvetan Todorov³², crítico estructuralista. Establece divisiones entre las distintas clases de relato maravilloso³³, mencionando las siguientes divisiones:

a) Maravilloso puro: Completamente inexplicable, donde lo irreal no son simples detalles como en los casos anteriores, sino que todo el entorno está involucrado. Guarda menos similitudes con el “mundo real” que los otros casos.

b) Maravilloso hiperbólico: El tamaño de los seres u objetos es irreal.

c) Maravilloso exótico: Los hechos irreales son introducidos como reales, excusándose en que suceden en territorios lejanos o desconocidos.

d) Maravilloso instrumental: Se hace uso de herramientas irreales en un entorno real. Puede suceder que dichas herramientas sean solo irreales para la época en la que transcurre el relato.

Lo maravilloso instrumental se encuentra muy cerca de lo que en Francia se llamó en el S XIX, “maravilloso científico” y lo que hoy en día se llama ciencia ficción. En ellos, lo sobrenatural se explica de manera racional pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce.

* Eric Rabkin³⁴, crítico académico. Las obras entran y salen del género. La ciencia ficción consiste en la inversión de alguna regla de base del mundo implícito en el texto, el fantástico sería una inversión máxima, la ruptura de las leyes del verosímil interno. Lo que importa en la ciencia

³⁰ “La crisis de desarrollo de la Science Fiction” en *Sobre literatura I*, Barcelona, Seix Barral, 1969

³¹ “Los mundos de la ciencia-ficción” en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988.

³² *Introducción a la literatura fantástica* Bs. As., Tiempo contemporáneo, 1972.

³³ Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en “Los crímenes de la Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de “lo extraño”. Si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante “lo maravilloso”. Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo extraño y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector dude entre una explicación racional y una explicación irracional.

³⁴ *The Fantastic in Literature*. Princeton, Princeton University Press, NJ, 1976.

Literatura Norteamericana

ficción son los hábitos intelectuales científicos ([a] los paradigmas controlan nuestra mirada sobre los fenómenos, que [b] dentro de estos paradigmas todos los problemas normales pueden solucionarse, y que [c] los hechos anormales deben ser explicados o deben lanzarnos a la búsqueda de un paradigma mejor y más inclusivo.), no la parafernalia de los indicios.

Para Rabkin, una buena obra de ciencia ficción hace una y solo una suposición sobre su mundo narrativo que viola nuestro conocimiento de nuestro propio mundo y luego extrapola el mundo narrativo entero a partir de esta diferencia³⁵.

Mientras que lo fantástico es un género particular, la ciencia ficción es un continuo que llega y hasta incluye lo fantástico.

* Caillois, Roger “Del cuento de hadas a la ciencia ficción. La imagen fantástica.” En: *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970. Ver en fotocopia.

Ciencia ficción: historia del género³⁶

Los comienzos

La historia de la ciencia ficción es también la historia de las actitudes cambiantes de la humanidad con respecto al espacio y el tiempo. Es la historia de nuestra creciente comprensión del universo y la posición de nuestra especie en ese universo. Como la historia misma de la ciencia, la historia de esta forma literaria es leve y episódica hasta cerca de cuatro siglos atrás, cuando el método científico comenzó a reemplazar a modos más autoritarios y dogmáticos de pensamiento, y la gente finalmente pudo ver que la Tierra no es el centro del universo con el sol, la luna, y las estrellas girando a su alrededor para edificación de la humanidad.

Antes el hombre vivía en un mundo sin historia, sujeto a los ciclos naturales (eternos retornos): estaciones, cultivos, etc. De allí surgen los mitos que son historias sobrenaturales que preservan los valores tribales y explican un mundo que se supone continúa sin cambios hasta algún punto en que los dioses se cansan del mismo o pierden el poder de preservarlo. Los mitos son los ancestros de todas las otras ficciones. No son especulativos ni lúdicos. Son discursos de gran inercia, conservadores, resistentes a lo nuevo. No tratan de individuos sino de prototipos grupales. No son puestos en un determinado conjunto de palabras sino repetidos una y otra vez, preservando su forma. Si cambia lo hace tan lentamente que nadie se da cuenta. Una cultura mítica no tiene escritura, es decir, medio de registrar la historia o medir el cambio.

La escritura es uno de los cambios tecnológicos más grandes. Construye la visión individual y las categorías de autor y personaje como individuos. La manera más simple de entender la historia de la ficción es verla como un movimiento de alejamiento con respecto de la mitología. La historia de la ficción es el relato del desarrollo de la humanidad desde una forma mítica de ver el mundo a una forma racional o empírica de verlo. La historia de la ficción puede verse como el movimiento constante desde el mito hacia el realismo. Va de un mundo que carece de una clara distinción entre lo natural y lo sobrenatural a un mundo que la posee y los eventos sobrenaturales son excluidos. En este contexto, la ficción que es consciente de la diferencia pero presenta deliberadamente hechos sobrenaturales se llama ‘fantasía’.

Ya que la manera científica de entender el mundo se desarrolló a partir de los siglos XVII y XVIII, la ficción se hizo más y más realista y la fantasía comenzó a ser considerada como una forma menor, no seria, no ‘literatura’. En el siglo XIX el realismo desarrolló nuevas técnicas de

³⁵ Esta definición es similar a la del escritor H. G. Wells.

³⁶ Tomado de Scholes, Robert & Rabkin, Eric S. *Science Fiction: History – Science – Vision*. New York, Oxford University Press, 1977. Traducciones, resúmenes y notas de Gabriel Matelo para uso interno de la cátedra.

Literatura Norteamericana

representar la escena social y la psicología de los personajes. La novela realista presentó *este* mundo en *este* momento compitiendo con la historia o el periodismo en su registro de la experiencia contemporánea. Muchos creyeron que era el final de un largo proceso de evolución. Pero desde entonces, la ciencia ha comenzado a explorar mundos (cósmico y subatómico) que exceden la experiencia humana común y parecen fantásticos. Apareció la categoría moderna de ‘Futuro’ e ideas y tecnologías ‘fantásticas’ (cohetes espaciales, armas, etc.) se hicieron realidad.

Desde la época de Galileo han aparecido prototipos de ciencia ficción moderna pero la mayoría de los historiadores literarios opinan que la primera ficción que tiene todas las características del género es *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. La ciencia ficción tiene muchos predecesores ilustres, pero es distintivamente una forma moderna de literatura. Surge la noción del shock producido por el futuro debido a que éste es concebido modernamente como producto de cambios regulares y repentinos.

La ciencia ficción comenzó a existir como forma literaria sólo cuando los seres humanos pudieron concebir diferentes futuros a partir de nuevos conocimientos, nuevas tecnologías, nuevas aventuras, nuevas mutaciones que hicieran la vida radicalmente diferente de la experiencia presente y pasada.

La división entre realismo y fantasía comenzó a desvanecerse y surgió el reconocimiento de que esa división está sujeta a cambio histórico.

El siglo posterior a la publicación de *Frankenstein* fue de un avance científico y tecnológico extraordinario y de gran cambio social. La imaginación humana siempre se encuentra influida por la visión de mundo dominante en su época. Hay cuatro autores del siglo XIX cuyas obras ilustran las direcciones principales que tomó la imaginación especulativa en la ficción: Edgar Allan Poe (estadounidense, 1809–1849), Jules Verne (Francés, 1828–1905), Edward Bellamy (estadounidense, 1850–1898) y Edgar Rice Burroughs (estadounidense, 1875–1950).

Según el crítico académico David Ketterer: “El supuesto básico de Poe es que el hombre vive en un inevitable estado de engaño como resultado de la naturaleza subjetiva e ideopática de su conciencia, la cual está limitada externamente por su lugar circunscripto en el tiempo y el espacio, e internamente por su experiencia personal, sus excentricidades y en particular por su razón errática, disecadora y crédula.”

En tanto Poe tiene raíces en Swift y los libros proféticos de Blake, Verne (cuya obra según Darko Suvin es una “épica de la comunicación en la era del liberalismo industrial”) descende de Defoe y el positivismo de Augusto Comte. Verne toma las circunstancias extraordinarias, pero no fantásticas, de *Robinson Crusoe* y las expande a otros medios: el fondo del mar, el aire, la luna, etc. Verne es el poeta de una tecnología limitada por la ciencia de su época y del progreso material. El universo de Verne está al borde del completo control por una ciencia que está todavía en las etapas de cuantificación y clasificación.

Por otro lado, Verne fue el primer escritor de ciencia ficción en hacer una fortuna a partir de su escritura. Creó una descendencia literaria en aquellos que se deleitan en los aspectos tecnológicos de la ciencia ficción e ignoran las problemáticas de la motivación humana y el costo del progreso técnico.

Por otro lado, Edward Bellamy se interesa por la dimensión de la preocupación y el compromiso sociales y el tema del tiempo. Su único texto *Looking Backwards* (1888) [traducido como *El año 2000. Una mirada retrospectiva*] tuvo un inmenso éxito.

Edgar Rice Burroughs comenzó como escritor de revistas *pulp* y en 1917 comenzó su saga de novelas de Marte con *The Princess of Mars*. Era un escritor de género que conocía qué fórmulas funcionaban bien: la violencia embellecida y el sexo insinuado.

Literatura Norteamericana

H.G. Wells (1866–1946)

Si bien Mary Shelley plantó la bandera sobre el nuevo territorio, fue Wells el que lo exploró, lo colonizó y lo desarrolló.

Tuvo intereses en la ecología humana y el futuro mucho antes de que estos temas se volvieran comunes.

Para Wells hay una separación entre la ficción realista ‘alta’, ‘literaria’, dedicada al ‘Arte’ y una ficción realista ‘baja’, con un discurso más cercano al del periodismo, dedicada a la ‘Vida’: la novela psicológica y la novela sociológica periodística.

Sus obras de ciencia ficción se agrupan en dos: ficciones maravillosas y ficciones de interés y compromiso social.

La *Máquina del tiempo* toma la noción de viaje temporal que se había hecho muy popular desde *Looking Backward* y la desarrolla en términos ‘mecánicos’. El reemplazo del sueño, el encantamiento, la hipnosis, la hibernación u otros métodos de alcanzar el futuro por un nuevo agente mecánico, una *máquina* del tiempo, cambió completamente las bases del viaje temporal, abriendo no sólo el pasado sino también el futuro a la investigación imaginativa.

Trabajó también con las dimensiones temporales darwinianas, es decir, la temporalidad lenta y extensa de la evolución.

La década del 1920's y 30's.

En estas dos décadas la ciencia ficción se encuentra fragmentada en dos grupos distintos, ambos influidos por Wells:

a) la europea (pocos escritores y grandes, ficciones emocionalmente fuertes, exigentes intelectualmente y de interés social) y

b) la estadounidense (revistas en masa, muchos pequeños escritores mal pagados y explotados, énfasis en lo maravilloso y el horror, fascinación por nuevos dispositivos y nuevos conceptos científicos, casi totalmente carente de interés y compromiso sociales.)

En Europa había autores, en los Estados Unidos había revistas en las cuales se escribía comandadas por editores.

Europa política

Comunismo y fascismo. Esto, junto con ciertas características formales de la ficción crearon un nuevo género de ciencia ficción: *la novela antiutópica o distópica*.

El pasaje de ficción utópica a distópica involucra precisamente la invasión de la escritura utópica tradicional por parte de conceptos y técnicas provenientes de la ciencia ficción (p. 27). La tradición de la escritura distópica deriva por reacción a Bellamy, y al mismo tiempo como emulación y crítica de Wells.

La ciencia ficción, que transforma el sueño en proyección, nos fuerza a enfrentar las implicaciones de la utopía de una manera más concreta y por tanto más poderosa.

En 1906 Jack London escribe *El talón de hierro* (*The Iron Heel*) El escritor ruso Yevgeny Zamyatin (1884–1937) y el checoslovaco Karel Čapek (1890–1938)

We (Nosotros), de Yevgeny Zamyatin es la novela distópica más cuidadosamente construida, su traducción inglesa de 1924 influyó en escritores como Huxley *Un mundo feliz* (1932), Orwell *1984* (1949), Vonnegut *Piano Player* (1952), y Burgess *A Clockwork Orange* (1962).

Karel Čapek. Su obra de teatro *R.U.R* o *Rossum's Universal Robots* (1921) fue un texto clásico de secundaria en los EE.UU durante la década de los 30's y estableció la palabra ‘robot’ (robota = trabajo fatigoso y monótono) como el nombre de las criaturas mecánicas. Los robots de

Literatura Norteamericana

Čapek eran tan humanos en su apariencia que algunos escritores utilizaron la palabra ‘androide’ para referirse a ellos. Su mejor obra es *Guerra con los Newts*, una sátira política.

William Olaf Stapledon (inglés, 1886–¿?) Discurso menos periodístico y más filosófico. *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future* (1930) *Star Maker* (1937), *Darkness and the Light* (1942) y *Sirius* (1944).

Aldous Huxley (1894–1963) *Brave New World* (1932)

George Orwell *1984* (1949)

Para los autores hay al menos dos tipos de ficción distópica:

1) la que considera más de lleno lo que Wells llamó “ecología humana” y es central a la ciencia ficción; y

2) otra más puramente política, que se interesa menos en el desarrollo científico y el impacto de la tecnología sobre el hombre, y más en concretar ciertas tendencias en el pensamiento político.

Un EE.UU. de pulpa

EE.UU. en los 20’s y los 30’s era todavía un país de baja población, no tocado por la Primera Guerra, inseguro de su propia tradición literaria, los escritores serios todavía estaban dominando las técnicas del realismo y adaptándolas a los materiales estadounidenses.

El alcance de la **educación** a una escala sin precedentes proporcionó a un gran **lectorado** de habilidades rudimentarias de lectura pero no de interés en formas más altas de literatura.

Estos lectores compraban novelas de diez centavos (*dime novels*): *westerns*, relatos de aventuras de diferentes tipos, cualquier cosa que satisficiera un anhelo básico de ficción. Las revistas producidas con papel barato, pulpa, llenaban en parte esa demanda. Al mismo tiempo, los jóvenes estadounidenses semi-educados deseaban más información acerca de la ciencia y la tecnología. Los logros de Edison, los hermanos Wright, y Henry Ford eran aún nuevos, y los jóvenes podían pensar seriamente en ser ‘inventores’ como vocación. Las revistas de pulpa no ficcionales, de divulgación científico-técnica, llenaban también algo de esta demanda. En 1911, el editor de una de esas revistas, *Modern Electric*, Hugo Gernsback (emigrado de Luxemburgo) escribió y serializó una novela *Ralph 124C41+: A Romance of the Year 2660* de gran éxito comercial. En esa época Edgar Rice Burroughs vendió su primer relato sobre Marte.

En los años 20’s surgieron también revistas de relatos sobrenaturales y de horror, como *Weird Tales* con exitosos relatos de H. P. Lovecraft (1890–1937) y sus imitadores.

Los tres tipos de *pulp fiction*, —de aventuras, tecnológica (*hardware*), y de horror (*weird*)—, dominaron la ciencia ficción en los 20’s y 30’s. El único elemento que apareciera en el siglo anterior y que no fuera desarrollado en esas décadas fue el compromiso social considerado por Bellamy.

En 1923 Gernsback dedicó una edición completa de su revista *Science and Invention* a la ficción y lo llamó “Scientifiction Issue” (Número de científicción). Esto literalmente bautizó un nuevo género. El éxito de la edición le permitió pensar en una revista exclusiva de ficción. Como el título no fue adoptado por el público, la revista terminó llamándose *Amazing Stories*. La revista editó a Poe, Verne, Wells, ejemplificando así lo que Gernsback llamaba “scientifiction”. Luego aparecieron *Wonder Stories* y *Astounding Stories of Super-Science*. Las tres lucharon durante la década por dominar un pequeño mercado. Finalmente Gernsback modificó el nombre del género al de ciencia ficción y su revista y las de la competencia se rigieron por sus estándares.

Se considera que E. E. (Doc) Smith (1890–1965) empezó lo que Brian Aldiss llamó “a billion year spree” (la juerga de mil millones de años) con su primera novela *The Skylark of Space*, serializada en tres partes por la *Amazing* de Gernsback en 1928.

Literatura Norteamericana

Según Aldiss, la obra de Smith llevó a la ciencia ficción de aventuras más allá del Sistema Solar y el universo cercano. Es como el más grande juego de policías y ladrones existente. Rescribiendo sus primeros textos se aseguró de que toda su obra tuviera un concepto³⁷. Pero Aldiss tiene sus reparos acerca de la eficacia de su escritura.

Luego de *Skylark* comenzó su serie de novelas *Lensman* (siete volúmenes compilados de serializaciones entre 1934 y 1947). Es un tipo de épica intergaláctica que comienza “dos mil millones de años atrás” y que terminaría llamándose, despectivamente, como subgénero, *Space Opera*³⁸.

Smith es el punto culminante de la fase temprana de la ciencia ficción de revista de pulpa. Entre los que la leyeron estaba la próxima generación de escritores de ciencia ficción.

Construcción del fandom

Gernsback posibilitó esa producción pero también originó una práctica que resultaría fundamental para la evolución de la ciencia ficción como género: el correo de lectores. *Amazing* tenía una columna llamada ‘Discussions’ en la que los lectores comentaban lo editado. Fue el comienzo de lo que se desarrollaría como el sistema de retroalimentación literaria más elaborado y eficiente desde la época de los poetas épicos orales. Luego aparecieron los clubes que producían revistas mimeografiadas de amateurs. A fines de los 20’s Siegel y Schuster, los que serían los editores de *Superman*, se conocieron a través de ‘Discussions’. En 1934, reuniendo a los innumerables clubes que habían surgido a lo largo y ancho de EE.UU., Gernsback fundó la *Science Fiction League*, que tenía a *Wonder Stories* como su revista. A esa praxis del lectorado de ciencia ficción se le dio el nombre de *fandom* y las revistas fundadas por fans se las denominó *fanzines*. (Contemporáneamente se desarrollaron también los clubes de fans del béisbol de la Gran Liga.) Las *fanzines* se transformaron en el semillero de escritores y editores. Con el tiempo el fandom empezó a producir sus convenciones anuales y luego a dar premios. En la décimo primera *Convención Mundial de Ciencia Ficción*, en Filadelfia, 1953, se presentaron los premios Hugo.

A la sombra de Smith creció John W. Campbell (1910–1971). Su primer relato, “Cuando fallaron los átomos”, salió en *Amazing* en 1930. Podría haberse transformado en el competidor perfecto de Smith en escritura de *space operas*, pero hizo dos cosas:

1) bajo el pseudónimo de Don A. Stuart empezó a producir una ciencia ficción al mismo tiempo más rigurosa (más dura) y con mayor profundidad emotiva en los personajes. El tono era más pensativo y a veces elegíaco.

2) Campbell terminaría siendo el ‘editor’ que reemplazaría a Gernsback, y se transformaría en el editor más influyente en el campo de la ciencia ficción cuando se hizo cargo de *Astounding* en 1937.

En 1939 editó a escritores como Van Vogt, Heinlein, Asimov, Sturgeon que eclipsaron a los escritores de la generación anterior de la década y media anterior.

Judith Merril³⁹ dice que Campbell estaba tan orientado hacia la tecnología y la aplicación, como los escritores de los 30’s, pero su espectro de ‘ciencia’ (tecnología e ingeniería) era otro: quería explorar los efectos de un nuevo mundo tecnológico sobre la *gente*. Antropología cultural,

³⁷ Algo que, quizás tomado de Burroughs y las series de *comics*, constituiría una fórmula en la ciencia ficción: Asimov y la saga de la Fundación, Heinlein y la Historia del Futuro, Bradbury y sus crónicas marcianas, etc. Lo que abajo los autores llaman “la ciencia ficción macro-histórica de los cuarenta y los cincuenta”.

³⁸ La ciencia ficción que pone en escena espacial los relatos del oeste y policiales sin refuncionalizarlos ni producir nada nuevo.

³⁹ “What Do You Mean: Science? Fiction?”, en Clareson, T. D. *Ciencia Ficción: The Other Side of Realism*, p. 67.

Literatura Norteamericana

psicología social, cibernética, comunicaciones, sociología, educación, psicometría, etc.; todas estas ciencias se volvieron factibles de ficcionalizar como ciencia ficción.

Bajo la guía de Campbell, la ciencia ficción estadounidense se hizo más pensativa, más especulativa, y mucho más efectiva como literatura sin perder su poder de maravillar y su atracción popular. A la primera década de Campbell en *Astounding* se la llama la Edad de Oro de la Ciencia Ficción.

La “Edad de Oro” y después

La frase, referida a la era de la *Astounding* de Campbell, es una exageración del tipo estadounidense de la Serie *Mundial y America*, pero tiene algo de verdad. Los ‘cuatro grandes’ que Campbell presentara al fandom en 1939 fueron: A. E. van Vogt, Robert A. Heinlein, Isaac Asimov y Theodore Sturgeon. De los cuatro el que más se ha desgastado es van Vogt. Falla en construir coherentemente los mundos que ambientan sus aventuras. Los críticos lo ubican en la tradición del *space opera*.

Robert A. Heinlein Tiene la coherencia y la solidez de tono, en la caracterización y creación de sociedades enteras, de las que carece van Vogt. Hizo algo que ilustra la dirección que estaba tomando la ciencia ficción en los 40’s: en la tradición de relatos acerca de un mismo universo, un mismo héroe, etc. (Burroughs, Smith), Heinlein desarrolló un sistema de relatos y novelas que encajaban en una única historia proyectada de la raza humana. En febrero de 1941, Campbell escribió en *Astounding*:

“Robert A. Heinlein volverá el próximo mes con el relato de tapa, “La lógica del Imperio”. Este relato es, como usual en el material de Heinlein, un cuento rápido, firmemente trabajado, más que capaz de mantenerse en sus propios pies. Pero en conexión con eso, me gustaría mencionar algo que puede o no haber sido notado por los lectores regulares de *Astounding*: toda la ciencia ficción de Heinlein es puesta sobre el trasfondo común de una propuesta historia del futuro del mundo y de los Estados Unidos. Heinlein ha forjado la cosa al detalle que crece con cada relato; tiene una historia bocetada y graficada del futuro con personajes, fechas de los descubrimientos fundamentales, etc. Estoy tratando de convencerlo de que me deje hacer una fotostática de ese plano histórico; si pongo mano en él; lo publicaré.”

El uso de esa cartografía histórica deriva de *Últimos y primeros hombres* de Stapledon. Los relatos que no entraban en la saga los editaba con seudónimo. Luego abandonó los seudónimos y el proyecto de historia del futuro. La designación de “Historia del Futuro” se aplica directamente a los relatos compendiados y combinados en 1967 como *El pasado a través del mañana*. La crítica que se le hace es que si bien los relatos individualmente se sostienen bien, el conjunto que ha quedado del proyecto no llegan a sostener la “Historia” que supuestamente cuentan.

La idea de la ‘**historia del futuro**’ constituye la presentación de la macro–historia en la ciencia ficción. Los macro–historiadores intentan ver la historia humana en términos de patrones recurrentes que pudieran ser cartografiados a lo largo de diferentes períodos históricos. La *Nueva Ciencia* de Giambatista Vico apareció en 1725. Luego hubo varios otros intentos, como *Outline of History* de H. G. Wells (1920), *Estudio de la Historia* de Arnold Toynbee, cuyos primeros seis volúmenes salieron durante los 30’s, el *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, cuya traducción al inglés apareció en EE.UU. en 1926 y 1928.

Spengler toma el paradigma orgánico de la Biología y lo adapta a la Historia. Esta visión determinista de la Historia, de base biológica, no podía menos que interesar a los escritores de ciencia ficción. De las gráficas al final del primer volumen de *La decadencia de Occidente* están entre los ancestros de *Últimos y primeros hombres*, pero Stapledon usó una escala temporal mucho más grande en la que la historia humana es sólo un incidente en la vida del universo.

Literatura Norteamericana

Spengler y Stapledon construyeron el verosímil historiográfico de la ciencia ficción de los 40s. Los autores estaban dispuestos a contener su imaginación y ser más rigurosos de modo de lograr un mayor grado de convicción en sus relatos.

Robert Heinlein ha sido acusado tanto de fascista como de anarquista, según el texto considerado; o se lo considera ‘escritor nato’ o ‘no muy bueno’, pero el principal problema que le presenta al género es su popularidad, una popularidad basada en su garantía de calidad: el fan sabe que comprar un libro de Heinlein es tener el entretenimiento asegurado, es decir, se enganchará con los personajes, se emocionará con las situaciones, y se preocupará por la conclusión de los eventos en los cuales ellos están involucrados. Y sentirá que esto se ha logrado de una manera natural y aparentemente sin esfuerzo.

Eso se logra con un *know-how*⁴⁰ psicológico y social. La formación y el entrenamiento de Heinlein le permiten saber cómo presentar las cosas para que funcionen y si no, se las ingenia para convencer al lector. Ese *know-how* le viene de escritores de relatos policiales como Raymond Chandler, Ross MacDonald, y su estilo se le parece. Las conversaciones son vívidas y suenan auténticas, la narración es ágil, la descripción bien apuntada. Como en la mayoría de las formas de ficción popular los buenos y los malos están claramente diferenciados y los buenos siempre ganan.

La filosofía de Heinlein se acerca a la de Ann Rayn y la ideología asociada a ella. Creen en una libertad que permitiría a los ‘mejores’ llegar a la cúspide. Heinlein es un elitista que cree en una elite de competencia. Es un darwinista social que siente que la vida debería ser una lucha por la supervivencia del mejor adaptado y que los inadaptados deberían ir al paredón. Esta visión, que está muy lejos de ser ‘de izquierda’, es más o menos la misma de muchos estadounidenses. [p. 56]

Es astutamente realista acerca de ciertos niveles de la motivación humana y el comportamiento en grupo, pero no es lo suficientemente realista para mirar a todos los rincones oscuros de la existencia. Esa es la razón por la cual Heinlein es un soberbio entretenedor pero una peligrosa guía de conducta.

Isaac Asimov tiene mayor presencia pública que Heinlein. Escribió más de 150 libros. Si la formación de Heinlein era ingenieril, la de Asimov es científica con un Ph. D. en bioquímica. A menudo está en el circuito de conferencias y es invitado frecuente en congresos del género, ceremonias del Premio Hugo, consejero de escritores jóvenes, editor de antologías de escritores anteriores, y consejero general de la sociedad estadounidense en asuntos de ciencia y tecnología. Sus mejores contribuciones al género salieron en las revistas de la década de los cuarenta y fueron recopiladas en libro en los cincuenta. En los sesenta y setenta escribió más ciencia popular (divulgación científica) que ciencia ficción y su obra ha sido reeditada como colecciones.

Su obra de los 40s es importante por dos logros: 1) su historia futura macrohistórica, *La trilogía de la Fundación* (luego de su serialización, su edición en volúmenes separados en 1951, 52 y 53) y 2) su creación de robots benévolos, limitados por las “tres leyes robóticas”, en relatos de *I, Robot* (40s, 50s), *The Rest of the Robots* (1964), *Caves of Steel* (1954) y *The Naked Sun* (1957).

Asimov toma los Robots de *R.U.R.* de Capeks y los hace evolucionar según la tecnología y la ciencia. Son robots programables, pueden incluso pensar, pero carecen de libre albedrío. Están siempre sujetos a las tres leyes robóticas. Estas leyes han sido adoptadas por otros escritores⁴¹.

Los relatos basados en estas leyes tiene algo en común con el ajedrez y con el policial de enigma à la Chesterton.

La escritura de Asimov mejoró el tono intelectual de la ciencia ficción popular.

⁴⁰ Se le llama así a todo saber práctico, científico, técnico o tecnológico aplicado a resolver problemas, ya sean cotidianos o profesionales.

⁴¹ Otro rasgo del género: el desplazamiento de algún tema o tropo producido por un escritor individual al dominio público de los escritores del género.

Literatura Norteamericana

Usa modelos ficcionales para hacernos pensar acerca de la estructura del universo y acerca de la mentalidad humana, acerca de nuestras relaciones con la tecnología, el tiempo y la historia. No es tan buen narrador como Heinlein, pero es un científico humano que usa la ficción para entretener y hacer pensar.

Theodore Sturgeon, de los escritores originales de Campbell es el que escribió menos pero el que lo hizo mejor. 3 novelas: *The Synthetic Man* (*El hombre sintético*) (1950), *More than Human* (*Más que humano*) (1953) y *Venus plus X* (*Venus más X*) (1960).

El mundo de la ciencia ficción es como un laboratorio en que los procesos que se encuentran en toda literatura pueden observarse claramente. p 64 Se puede rastrear una idea, por ejemplo, a lo largo de los textos de diferentes época y diferentes autores.

Otro aporte de Sturgeon al género fue la importancia que le dio al lenguaje y el uso de recursos de un discurso más ‘literario’.

Ray Bradbury, otro escritor de los cincuenta que tuvo al ‘estilo literario’ en gran consideración. Quizás el escritor de ciencia ficción mejor conocido fuera del campo, mientras que dentro de él, la gente se preguntaba si su obra era realmente ciencia ficción. Tiende más aún que Sturgeon a trabajar con formas cortas del relato.

Arthur Clarke, una especie de Asimov británico.

Frederick Pohl, editor y escritor, colaboraciones con C. M. Kornbluth (5 novelas) y Jack Williamson (7 novelas). *The Space Merchants* (*Mercaderes del Espacio*) es un clásico del género. p. 67

Alfred Bester, le dio nueva vida a la *space opera*. Dos novelas: *El hombre demolido* (premio Hugo 1953) y *Mi destino, las estrellas* (1956). Devolvió al género la sorpresa pero acompañándola de un guiño de reconocimiento y casi comienza una Nueva Ola estadounidense por sí mismo.

Dos revistas posteriores que jugaron un papel importante en el desarrollo del género fueron *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949 en adelante; Anthony Boucher, editor) y *Galaxy* (1950 en adelante). Esta última abrió el campo a la ciencia ficción psiquiátrica y social y Boucher lo hizo más consciente del estilo literario. A fines de los 50s *Astounding* cambia su nombre a *Analog*, dominando entre las tres un mercado de más de 30 revistas. Al reconocer los logros de estas revistas y sus editores, deberíamos darnos cuenta de lo importante que fue el elaborado sistema de retroalimentación escritores–editores–lectores en estas décadas cruciales del desarrollo de la ciencia ficción como formato literario. Las revistas eran escuelas de entrenamiento donde los aprendices podían hacer algún dinero y aprender el negocio mientras maduraban de una manera saludable y firme. Durante cuatro décadas fueron reuniendo los Zamyatins, Huxley, y Stapledons aislados que terminarían formando parte del género. Este proceso de sofisticación e integración fue ayudado por un incremento en el autoexamen crítico en las revistas mismas. Judith Merrill fue una de las primeras críticas. Editó *Ciencia Ficción: Lo mejor del año* durante los 50s. Ella ayudó a producir lo que ella misma llamaría la “Nueva Ola”.

De los sesenta en adelante

Philip K. Dick Se apropió de dos temas: 1) el de los universos alternativos. *Eye in the Sky* (1957). *Ubik* (1969). *The Man in the High Castle* (1962, premio Hugo)

2) el de los simulacros mecánicos de formas orgánicas de vida. *The Simulacra* (1964), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1969), *We Can Build You* (1969, 1972)

Ursula K. le Guin *Rocannon’s World* (1966), *Planet of Exile* (1966), *City of Illusions* (1967), *The Left Hand of Darkness* (1969), *The Lathe of Heaven* (1971), *The Word for the World is Forest* (1976), *The Dispossessed* (1974)

Literatura Norteamericana

Surgimiento del movimiento llamado New Wave.

El subgénero sería producto de la **visibilidad** para escritores, editores y lectores de ciertos cambios que se venían dando en el género.

Los **cambios** en sí tomaban muchas formas, pero se pueden agrupar en dos encabezados: 1) una nueva autoconsciencia literaria y 2) una nueva conciencia social.

La nueva autoconsciencia literaria se manifestaba en la deliberada experimentación con cambios de estilo en el lenguaje y cambios en las técnicas narrativas. La nueva conciencia social se reflejaba en el interés por la política y los estilos de vida, usualmente vistos desde un punto de vista inclinados hacia la izquierda.

La Nueva Ola representa un intento de hallar un lenguaje y una perspectiva social para la ciencia ficción que fuera tan aventurera y progresiva como su visión tecnológica.

El movimiento fue reconocido y promovido como tal en Inglaterra por un grupo de escritores formados alrededor de la revista de Michael Moorcock, *New Worlds*. La llegada de Moorcock a la revista como editor en la primavera de 1964 fue un evento equivalente al arribo de Campbell a *Astounding* o Gold a *Galaxy*.

Moorcock tomó al escritor cuya obra, editada previamente en la revista, había sido la menos típica para el género y lo puso en el centro de su nuevo movimiento. El escritor era James Graham Ballard.

Sus relatos cortos han sido más exitosos que sus novelas y han tenido una evolución que va del surrealismo a lo que él llamó “novelas condensadas” en las cuales argumento y personaje han sido reemplazados por un collage de imágenes horrorosas. La influencia de Burroughs y Borges ponen en cuestión si es ciencia ficción. La línea entre el género y el ‘*mainstream*’ se va haciendo cada vez más delgada.

Norman Spinrad, *The Iron Dream* (1972) presenta un libro llamado *Lords of Swastika* que ganara un Hugo póstumo en 1955, escrito por Hitler en el mundo alternativo en el que, en 1919, hubiera emigrado a los Estados Unidos. Con ello Spinrad señala los elementos racistas y de fantasía de poder que han sido parte de la ciencia ficción popular.

Philip José Farmer. No está considerado un autor *New Wave*, pero tiene rasgos en común. En 1975 publicó *Venus on the Half-Shelf* que pretende ser una novela del mítico escritor de ciencia ficción creado por Kurt Vonnegut, Kilgore Trout. A pesar de ser una imitación del estilo de Vonnegut no demasiado buena, el libro vendió muchísimo, e incluso fue promocionado como escrito por Vonnegut y comprado como tal.

En *Lord Tyger* (1970) hace una parodia quijotesca del género. Un fanático de *Tarzán* intenta duplicar la historia en la realidad. Secuestra el hijo de un Lord Inglés y trata de hacerlo criar por monos para terminar descubriendo demasiado tarde que el resultado es que no aprende ningún lenguaje en absoluto. De modo que hay que comenzar de nuevo. Secuestra otro hijo de Lord y lo hace criar en la jungla por enanos de circo disfrazados de monos. El ‘*Tarzán*’ producido por este experimento tiene una bulliciosa secuencia de aventuras picarescas, transformándose en el azote sexual de la jungla.

Esta es la irreverencia, la franqueza sexual, y el deleite en la parodia que caracterizan a la Nueva Ola.

En Estados Unidos la Nueva Ola fue publicada principalmente a través del esfuerzo de **Harlan Ellison**.

La Nueva Ola es el intento de hacer de la ciencia ficción un vehículo para la experimentación literaria seria.

Literatura Norteamericana

Roger Zelazny, *Lord of the Light* (1967, premio Hugo), Tiene los problemas con la sensiblería que amenazan a Sturgeon y desbordan a Bradbury. Lo mismo con el uso de lo poético en la prosa. Su mejor cuento “A Rose for Ecclesiastes” y uno de los mejores del campo.

Samuel R. Delaney, *Fall of the Towers* (1964) (capa y espada), *Babel-17* (1966, premio Nebula) (sobre el lenguaje y la comunicación), *The Einstein Intersection* (1967, Premio Nebula), *Nova* (1968) (homenaje a Bester’s *The Stars My Destination*), *Dhalgren* (1975) (visión casi naturalista de un futuro cercano, y trabaja en las fronteras del género), *Triton* (1976). No forma parte de una ola, es una ola en sí mismo.

Thomas M. Disch, *Concentration Camp* (1972), *334* (1974). Lo sombrío de este libro y los dos últimos de Delaney sugiere que la ciencia ficción ha llegado lo más lejos posible en la dirección de confrontar lo problemático y lo perturbador en la vida humana, así como los espantosos collages de Ballard han llevado a la forma lo más lejos posible hacia su potencial terror.

Joanna Russ. *Picnic on Paradise* (1968), *And Chaos Died* (1970), *Female Man* (1975). Feminismo radical.

Ciencia ficción y literatura

La denominación ciencia ficción significa una cosa para el crítico o otra diferente para el *publisher* o el librero. En el mundo editorial, la ciencia ficción constituye lo que se llama un mercado especializado (*specialty market*), como lo son el relato policial y los *westerns*. Venden a menor precio la misma cantidad que la llamada ficción general y los autores reciben royalties más bajos. La actitud profesional sería alejar todo lo posible la etiqueta de ciencia ficción. Los escritores de ciencia ficción se maravillan de cómo Kurt Vonnegut, Jr. se las ingenió para comenzar como escritor de ciencia ficción, cambiar de categoría, y seguir escribiendo ciencia ficción sin la etiqueta estigmatizadora y los incluso más molestos niveles menores de remuneración. Desde la visión del canon Vonnegut participaría de la tradición humorística del Mark Twain de *Connecticut Yankee*.

Escritores de ciencia ficción que han pasado de ser etiquetados como ‘ciencia ficción’ a ser ‘ficción general’, es decir, a la categoría de autores literarios (es decir: único en su género): (los que deciden aparentemente son las casas editoriales, no la academia) Vonnegut, Le Guinn, Robert Silverberg.

Escritores de ‘ficción general’ que han cruzado hacia la ciencia ficción: John Barth’s *Giles Goat-Boy* (1966), Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange* (1962) y *The Wanting Seed* (1962). Es sólo la categoría que estos escritores tienen en las mentes de los editores los que los mantienen fuera de los estantes de ‘ciencia ficción’ de las librerías. Los elegantes acertijos y paradojas de Jorge Luis Borges (que admiraba a Wells) son una especie de ciencia ficción, aunque más cercana a la matemática pura que a sus aplicaciones tecnológicas. Lo mismo ocurre con los relatos especulativos de Italo Calvino. Lo mismo William Golding’s *Lord of the Flies* (1954).

Un paso más allá que estos está Thomas Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*, completamente a caballo de ambos ‘géneros’ de ficción: la ciencia ficción y la general (literatura).

Ciencia ficción estadounidense del S. XIX⁴²

Introducción

La ciencia ficción es un modo cultural que se desarrolló como parte de la sociedad industrial. Está intrínsecamente ligado al ascenso de la ciencia y la tecnología modernas, creciendo

⁴² Franklin, H. Bruce *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth Century. An Anthology*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, (1966) 1975. Traducción de Gabriel Matelo.

Literatura Norteamericana

con estas fuerzas, reflejando y expresándolas, evaluándolas, y relacionándolas significativamente con el resto de la existencia humana. Debido a que la sociedad industrial emergió primero en Gran Bretaña, Europa, y los Estados Unidos, la ciencia ficción escrita ha sido hasta muy recientemente una forma literaria puramente “occidental”, es decir, practicada exclusivamente por europeos blancos y sus descendientes estadounidenses, y utilizando sus convenciones literarias y culturales.

Si bien el siglo diecinueve fue el primero en que la ciencia ficción se transformó en una forma común de escritura, sólo desde comienzos del siglo veinte ha sido posible mirar en retrospectiva al corpus de ciencia ficción creado en una era diferente. Desde la perspectiva del presente, esta ciencia ficción del pasado muestra cómo una era determina y se revela a sí misma a través de lo que ve como posibilidades remotas. El rango de conciencia imaginativa está estrictamente determinado por las condiciones de la existencia material y social, sin embargo estas condiciones son transformadas constantemente por esa misma conciencia en desarrollo.

La tecnología también cambia las formas de la ciencia ficción. El industrialismo generó libros y revistas producidos en masa tanto como una gran audiencia alfabetizada. Antes de fines del siglo diecinueve aparecieron varias películas breves de ciencia ficción. En el siglo veinte la ciencia ficción llegó a la radio y las historietas, la televisión, los videojuegos y la realidad virtual.

Los Estados Unidos fueron desde el comienzo afines a la ciencia ficción. La ciencia ficción estadounidense del siglo diecinueve puede ahora proporcionar una mirada a los Estados Unidos del siglo diecinueve, a la historia de la ciencia y su relación con la sociedad, al significado de la ficción misma, y a las predicciones, expectativas, y fantasías del presente.

Los años que van desde la Revolución estadounidense (1776–1781) a la Guerra de Secesión (1860–1865) vieron una rápida metamorfosis de la nueva república llamada Estados Unidos. Estos fueron los años en que la esclavitud afroamericana se expandió hasta llegar a ser la base de un completo sistema económico agrario a gran escala, con granjas de crianza de esclavos a ser transportados a las plantaciones donde recogían algodón para proveer a las fábricas textiles de Inglaterra y Nueva Inglaterra. Surgieron rebeliones de esclavos y el movimiento organizado abolicionista y, en gran medida como consecuencia del Abolicionismo, apareció un movimiento organizado por los derechos de las mujeres. El primer congreso nacional del movimiento de mujeres tuvo lugar en 1848, ese año de revoluciones y el *Manifiesto Comunista* en Europa, el año mismo en que los Estados Unidos tomaban el giro decisivo hacia el Destino Manifiesto en la conquista de México. Surgieron la industrialización, la urbanización, el desempleo a gran escala y el sistema penitenciario. Fue precisamente en estas décadas en que está siendo creada una literatura “estadounidense” autoconsciente.

La nación que entró en el siglo diecinueve fue una federación dispersa de granjas populosas y colonias comerciales. Lo que salió al otro extremo del siglo fue los Estados Unidos modernos, un poder global. La población de los Estados Unidos pasó de 5 millones en 1800 a 76 millones en 1900. A comienzos de siglo, el número de pobladores urbanos (pueblos y ciudades) era sólo de 322.000, o sea, el 6 por ciento del total de la población; a fines de siglo, más de 30 millones de personas, el 39,7 por ciento de la población, vivía en ciudades y pueblos.

A lo largo del siglo, la vida fue constantemente convulsionada por el cambio tecnológico. El siglo comenzó con la primera locomotora experimental en 1801 (la locomotora no apareció en uso práctico en los estados Unidos hasta 1830), avanzó hasta la nave aérea (1852), y terminó con el primer aeroplano experimental a fines de los 1890. Fue la década del primer barco a vapor de uso práctico, la invención de la hélice, la bicicleta y el automóvil. La agricultura fue revolucionada por la invención de la cosechadora, el disco, la segadora, y la máquina que terminaría originando la cortadora de césped moderna. La batería eléctrica apareció el primer año del siglo XX; el electromagneto, el tubo de rayos catódicos, y el grabador de cinta magnética serían las consecuentes etapas sucesivas. Se puede trazar la historia del capitalismo en las invenciones de la máquina de sumar, la máquina de calcular, la registradora de tiempo laboral, la caja registradora, la marcadora

Literatura Norteamericana

de stock, y la contadora de tarjeta perforada. Los productos básicos tales como el acero industrial, la goma vulcanizada, y el cemento portland, así como las comodidades cotidianas como el fósforo y el cierre relámpago, fueron productos del siglo diecinueve. Los medios de comunicación y creación artística cambiaron con la introducción de la fotografía, el fonógrafo, la lapicera fuente (y el bolígrafo), la máquina de escribir, el telégrafo, el teléfono, la radio y el proyector de cine. Y luego aparecieron también los hitos especiales de la modernidad: la dinamita, la pistola, el rifle a repetición, el alambre de púas, y la ametralladora.

No es extraño entonces que la ciencia ficción ocupara un lugar casi central en la literatura estadounidense del siglo diecinueve. Porque ¿qué otra literatura podría dar cuenta de todo esto?

Hubo unos pocos escritores prominentes de ficción en los Estados Unidos del siglo diecinueve que no escribieran algo de ciencia ficción o al menos una novela utópica. Charles Brockden Brown, a menudo llamado el primer autor profesional estadounidense, construyó sus novelas a partir de temas como la combustión espontánea de un hombre vivo, vetrilismo casi sobrehumano, alucinaciones, plagas extraordinarias, y sonambulismo paranormal. El relato más famoso de Washington Irving, “Rip Van Winkle”, es un viaje temporal. James Fenimore Cooper produjo una sociedad de monos que viven en las regiones polares en *The Monikins* (1835) y ubicó una sociedad utópica en un grupo de islas que emergen repentinamente del océano en *The Crater* (1848). William Gilmore Simms contribuyó a la tradición del continente perdido en *Atalantis* (1832) y ayudó a engrosar la corriente de ficción acerca del hipnotismo con “Mesmerides in a Stagecoach; or Passes en Passant”. Lydia Maria Child publicó “Hilda Silfverling”, un relato de viaje temporal, en 1845. La primera obra de pura ficción de Melville fue *Mardi*, un viaje filosófico a gran escala a todo tipo de sociedades utópicas o presuntamente utópicas, y más tarde escribió uno de los primeros relatos de robots en inglés, “El Campanario”. En tanto escritor de ficción, Oliver Wendell Holmes debe ser considerado un escritor de ciencia ficción. *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court* (un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo) de Mark Twain es uno de las grandes relatos de viaje en el tiempo, y experimentó con un número de otras formas de ciencia ficción. William Dean Howells, además de escribir dos novelas utópicas (*A Traveler from Altruria* y *Through the Eye of the Needle*), fue editor, coleccionista, crítico simpatizante y compositor de ficciones que exploran los límites exteriores de la telepatía, la clarividencia, y la teleportación (por ejemplo, *Between the Dark and the Daylight* y *Questionable Shapes* y una colección que editó e introdujo, *Shapes That Haunt the Dusk*). Henry James escribió un número de relatos de fantasmas basados en fenómenos psíquicos extraños y dejó a su muerte cientos de páginas de un manuscrito inconcluso, *The Sense of the Past*, que es un relato de viaje temporal. “The Monster” de Stephen Crane es una espléndida variación del tema de *Frankenstein*; incluso Mary E. Wilkins Freeman dejó bastante de lado tanto el realismo como los fantasmas para escribir “The Hall Bedroom”, un relato acerca de desapariciones en “la quinta dimensión”; y Hawthorne, Poe, Fitz-James O’Brien, Edward Bellamy, Jack London, y Ambrose Bierce jugaron todos roles principales en la historia de la ciencia ficción.

De hecho, no fue sino hasta fines del siglo diecinueve que hubo mucha ficción estadounidense realista en *strictu sensu*. Nacida durante la culminación del goticismo y el romanticismo, la ficción estadounidense se desarrolló más característicamente en la forma que sus autores denominaron “romance”. Lentamente, los escritores y los lectores fueron conscientes de que una nueva forma se había desarrollado, el “romance científico”. El término “ciencia ficción” mismo fue definido y usado por primera vez en Inglaterra en 1851. Muy pronto, en 1876, una introducción a una colección de fantasía y ciencia ficción de William Henry Rhode discutía la “ficción científica” como género distintivo.

Mucho de la ficción publicada en periódicos importantes como *United States Magazine and democratic Review*, *Southern Literary Messenger*, *Graham’s*, *Godey’s*, *Harper’s Monthly*, *Putnam’s*, *Scribner’s*, *Atlantic Monthly*, y *Cosmopolitan* era fantasía y ciencia ficción, y era considerado como apropiadamente literaria. ¿Cómo fue entonces que la ciencia ficción adquirió su

Literatura Norteamericana

mala reputación como vulgar y pueril? Con el triunfo del capitalismo industrial en la Guerra de Secesión, emergió una nueva audiencia masiva alfabetizada de chicos y jóvenes intrigados por las oportunidades de fama y fortuna en ciencia y tecnología. Dirigida directamente a ese lectorado estaba la novela “de diez centavos” de ciencia ficción, protagonizada por genios adolescentes. Entonces, en las últimas décadas del siglo diecinueve aparecieron revistas especializadas de fantasía y ciencia ficción, precursores de los “pulp” de comienzos y mediados del siglo veinte. Sólo cuando se volvió una forma influyente de entretenimiento masivo la ciencia ficción llegó a ser desdeñada como “sub-literaria”.

Nathaniel Hawthorne y la ciencia ficción

Presuntamente toda ficción busca representar alguna parte de la “realidad”, lo cual incluye el pasado, todos los posibles futuros, y los sueños y pesadillas del presente, eso es, todo lo concebible. Se puede pensar hipotéticamente en ficción realista, ficción histórica, ciencia ficción, y fantasía como estrategias distintas para describir lo que es “real”. La ficción realista busca reflejar una parte de la realidad presente; la ficción histórica intenta reflejar una porción de la realidad pasada; la ciencia ficción apunta a representar lo que es real en términos de una invención hipotética creíble, pasada, presente o, más usualmente, futura, extrapolada de esa realidad presente; la fantasía representa oblicuamente la realidad construyendo alguna alternativa imposible.

Nathaniel Hawthorne se supo capaz de escribir en todos las modalidades de la ficción excepto una: la realista. Alienado del mundo mercantil, próspero e inhumano, a su alrededor, asqueado por los grandes movimientos reformistas de su tiempo como el Abolicionismo y el movimiento de los derechos de las mujeres, aterrorizado por la expansión de políticas igualitarias, enfermizamente aislado por sus impulsos a crear realidades superiores, Hawthorne se volvió al pasado, lo posible, lo fantástico, a construir mundos a partir de sus propias imaginaciones.

A través de su carrera de escritor continuamente se lamentó de su incapacidad de llevar las cualidades concretas de la vida real a su ficción y expresaba una especie de repulsión con respecto a su propio role como escritor, ya fuera elegido o designado. Se vio a sí mismo como un fabricante de fantasías baratas como el inepto showman de su cuento “Calle mayor”, un mero novelista como el *voyeur* Coverdale de su tercera novela, o un malvado exhibicionista de horrores psicológicos fantásticos como es Satán mismo en “El Joven Goodman Brown”. Su obsesión con males imaginados agravó su sentimiento de culpa, ya que, como escribió en “Fancy’ Show Box”: “*al crear un villano de novela romántica y ubicarlo en acciones malvadas, el escritor de novelas, o el dramaturgo, es difícil de distinguir del villano real, cuya villanía consiste en sus crímenes ‘proyectados’*”. Esto deja a Hawthorne luchando constantemente por reconciliar los productos de su propia mente con el mundo objetivo velozmente cambiante, que al mismo tiempo formaba y retorció su conciencia. Aquí yace la relevancia continua de la ficción de Hawthorne.

A pesar de sus constantes intentos por escapar de lo fantástico y aferrarse a lo real. Hawthorne persistió en ver maravillas simbólicas dondequiera mirara. Dentro de los argumentos realistas centrales a relatos como “Mi pariente, el Mayor Molineux”, “El entierro de Roger Malvin”, “El velo negro del ministro”, *La letra escarlata*, *The Blithedale Romance*, y *The Marble Faun* suceden, o aparentemente suceden, eventos tales como Satán dirigiendo una crucifixión, un monstruo sobrenatural creado a partir de la culpa, el planeta entero asumiendo un simbólico velo negro, los cielos mismos comentando los asuntos humanos a través de una letra incandescente, un velo que disuelve el tiempo y el espacio, y un fauno prehistórico en la forma de un conde italiano que vuelve a actuar toda la historia humana. Pero como Dorville Libby astutamente señalara: “Los relatos de Hawthorne no son de hadas. Al tratar tanto la naturaleza como el arte nunca viola las leyes físicas.”

Hawthorne no ofrece su ficción ni como una falsificación de la realidad ni como su imposible alternativa. Presenta al mismo tiempo maravillas y explicaciones más o menos plausibles

de ellas. Incluso hace girar algunas de sus obras alrededor de la pregunta: ¿a qué categoría de ficción pertenece esto? El ejemplo más obvio es “El joven Goodman Brown”, que provee varias explicaciones alternativas de sus acción histórica dramatizada, que va desde la ficción realista histórica (los eventos aparentemente fantásticos no son nada más que un sueño puritano) a través de la ciencia ficción (procesos psicológicos han realmente dado un diferente aspecto a la realidad externa). Llamar a “El joven Goodman Brown” ciencia ficción sería estirar el término más allá de cualquier utilidad y hacer surgir problemas infructuosos de definición. Gran parte de la obra de Hawthorne, sin embargo, no se adecua a cualquier definición de ciencia ficción, sino que ella misma define ese modo.

Los diarios de Hawthorne despliegan el arquetípico creador de ciencia ficción trabajando, encontrando en la extensión de la ciencia aceptada y sus métodos las fórmulas de una ficción parabólica.

Edgar Allan Poe y la ciencia ficción

Tanto en los Estados Unidos como en Europa, Poe ha sido llamado el padre del género. Ya en 1858 en España, a Poe se lo designó “el primero en explotar lo maravilloso en el campo de la ciencia”. La deuda de Julio Verne con Poe fue reconocida por Verne mismo y por varios críticos franceses del siglo diecinueve. En 1905, “Ciencia en la novela”, un artículo anónimo en la revista *The Saturday Review*, citaba a Poe (como reproche) como “probablemente el padre” de esa “pseudo-ciencia” ficción “que aún tiene sus practicantes vivientes en Dr. Conan Doyle y Mr. H. G. Wells.” En 1909, Maurice Renard en “Du merveilleux scientifique et son action sur l’intelligence du progrès” (*Le Spectateur, Revue Critique*) etiquetaba a Poe como el verdadero fundador del relato maravilloso-científico, citando “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” y “Un relato de las Montañas Escabrosas” como relatos prototípicos. De esto se hizo eco Hubert Matthey, quien afirmó en *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800* (1915) que Poe era “el creador del relato científico” y ofrecía a “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”, “Un relato de las Montañas Escabrosas” y “Un descenso en el Maelstrom” como “los prototipos de un género que tuvo que desarrollarse después de él”. Peter Penzold en *The Supernatural in Fiction* (1952) sostuvo que antes de Verne “sólo Poe escribió verdadera ciencia ficción”. Olney Clarke, en un artículo en *The Georgia Review* (1958) titulado “Edgar Allan Poe: pionero de la ciencia ficción” declaró inequívocamente que Poe fue “el creador” del género: “el role de Poe en la creación del género moderno de ciencia ficción fue de primera importancia. Él fue el primer escritor de ficción centrada en la ciencia para basar sus historias firmemente en el tipo racional de extrapolación, evitando lo sobrenatural.” O, como Sam Moskowitz afirmó en *Explorers of the Infinite* (1953): “el alcance total de la influencia de Poe sobre la ciencia ficción es incalculable, pero su más grande contribución al avance del género fue el precepto de que cada desvío con respecto a la norma debe ser explicado científicamente.”

El argumento de la primacía de Poe en la historia de la ciencia ficción se apoya en parte en su interés por los detalles del proceso físico. Pero, volumen, composición química, síntomas médicos precisos, temperatura, detalles mecánicos –razonablemente exactos y coherentes– realmente constituyen una gran porción de relatos como “Hans Pfaall”, “El engaño del globo”, y “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”. Pero gracias a la investigación de Walter B. Norris (*Nation*, 1910), Meredith Neill Posey (*Modern Language Notes*, 1930), Sidney E. Lind (*PMLA*, 1947), Harold H. Scudder (*American Literature*, 1949), y Ronald S. Wilkinson (*American Literature*, 1960) sabemos ahora que Poe tomó prestadas cerca de ocho páginas de “Hans Pfaall” de *A Voyage to the Moon* de Joseph Atterley (George Tucker), de *A Treatise on Astronomy* de Sir John Herschel y de *Ciclopedia* de Abraham Rees; que más de un cuarto de “El engaño del globo” sale virtualmente sin cambios de *Account of the Late Aeronautical Expedition from London to Weilburg* de Monck Mason y del anónimo (probablemente también de Mason) *Remarks on the Ellipsoidal Balloon, propelled by the Archimedean Screw, described as the New Aerial machine*; y que los

Literatura Norteamericana

detalles acerca del hipnotismo en “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” y “Un relato de las Montañas Escabrosas” fueron transcritos de *Facts of Mesmerism* del Reverendo Chauncey Townsend. Poe tiende a presentar todos estos detalles no como información adquirida sino como su propio descubrimiento personal. “El jugador de ajedrez de Maeltzel” ilustra su método y cómo despista a cualquier ignorante de las fuentes. Esta pieza, que tan recientemente como 1963 era llamada la “brillante exposición de un engaño” de Poe, un ejemplo de su “superlativa mente lógica” operando “con nada más que la manera en que el juego era conducido”, fue en realidad tomada sin reservas de una publicación disponible en la época.

Si los hechos y las cifras de Poe se reconocen como paráfrasis o citas de escritos científicos popularizados, no niega necesariamente su interés en los procesos físicos. después de todo, una función tradicional de la ciencia ficción ha sido, especialmente desde Verne, ofrecer ficcionalizaciones de teorías y procesos científicos corrientes como entretenimiento. Si los lectores en 1844 descubren que “El engaño del globo” no es después de todo tan improbable, ¿no han recibido el mensaje de Poe? Quizás así sea, pero ese es un problema también de la ciencia ficción de Poe y más tarde con la ciencia ficción escrita en esa tradición.

¿En qué sentido entonces Poe es el padre de la ciencia ficción, legando a sus herederos los grandes valores pasados por alto por sus progenitores? A diferencia de *Frankenstein; o el Prometeo moderno*, de Mary Shelley, al que Brian Aldiss ha etiquetado de “el primer gran mito de la era industrial”, la ciencia ficción de Poe raramente toma a la ciencia misma, o las interrelaciones entre ciencia y sociedad, como su tema. Los relatos que incumben a los procesos físicos tiende a enfocarse en la tecnología, tales como los detalles del viaje aéreo, o en las técnicas, como los pases del hipnotismo, más que en la ciencia teórica o práctica. Cuando echamos una mirada a “Revelación Mesmérica”, *Eureka*, y “Mellonta Tauta” vemos una razón por la cual Poe no tomaba en serio a la ciencia existente: él tenía un tipo alternativo de ciencia que ofrecer. Además, mucha ciencia ficción está aún menos interesada en la ciencia. Y están aquellos —como Máximo Gorki, Hugo Gernsback, el congreso de ciencia ficción soviética de 1940, y los partidarios de Verne del siglo diecinueve— que sostienen que el valor principal de la ciencia ficción es hacer de los hechos y cifras científicos algo sabroso con cobertura azucarada.

Pero si la ciencia ficción, más que literatura, es meramente un divulgador del saber científico o pseudocientífico que, creciendo con la ciencia, la evalúa y la relaciona significativamente con el resto de la existencia, apenas parece digna de atención seria. El autor anónimo de un artículo de 1905, “La ciencia en la novela⁴³” quizás tenga razón acerca de lo que él llama “pseudo-ciencia” ficción y su probable “progenitor”, Poe: “En general, cuando queremos ciencia es mejor leer ciencia; y cuando queremos ficción es mejor no leer una cosa compuesta en la cual la ciencia nos desvía de la ficción, y la ficción no es más imaginaria que la pseudo-ciencia. El relato científico es por tanto crudo y no creemos que tenga demasiado futuro. Esperamos que no.”

Hay un argumento más sofisticado que sostiene la contribución de Poe a la ciencia ficción. Se lo aclama a Poe como el artista que fusionó el gótico a la ciencia, creador no sólo del relato de terror y el relato de raciocinio (policial de enigma) sino también de la fusión de ambos. El relato corto de Poe es aclamado en los mismos términos del propio argumento de Poe acerca del relato corto, expresados claramente en el famoso pasaje de su reseña de *Historias Dos Veces Contadas* de Hawthorne:

“Un artista literario habilidoso ha construido un cuento. Si es sabio, no ha conformado sus pensamientos para acomodarlos a los incidentes; sino que habiendo concebido, con deliberado cuidado, cierto *efecto*, único y singular, a ser forjado, inventa luego los incidentes; combinando entonces tales eventos como mejor lo ayuden a establecer ese efecto preconcebido. Si su oración inicial no tiende ya a la producción de

⁴³ “Science in Romance”

Literatura Norteamericana

ese efecto, entonces ha fracasado en su primer paso. No debería haber en la composición entera ninguna palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no fuera hacia el diseño preestablecido.”

Esta estética resalta el contraste entre Hawthorne y Poe. La palabra clave en el argumento de Poe, como lo indican las cursivas, es el “efecto”. El argumento de que la ficción debería evaluarse por su efectividad, es decir, su éxito en lograr el correlativo objetivo⁴⁴ del autor, se desliza alrededor de la cuestión del valor de lo que es efectuado. Decir que el relato de terror es “efectivo” no significa necesariamente alabarlo.

A diferencia de la ciencia ficción de Hawthorne, la de Poe explota emocionalmente o explora intelectualmente fenómenos físicos extraños en o por sí mismos. Ambos autores escriben cuentos que abundan en el aparato gótico y en efectos emocionales extraños, pero nadie llamaría a Hawthorne un proveedor de cuentos de terror; porque los efectos de Hawthorne son incidentales al enunciado moral, mientras que los efectos de Poe son usualmente o fines en sí mismos o medios de involucrar al lector en exploraciones de los fenómenos físicos *per se*. Las dos categorías de la ciencia ficción de Poe son analizadas en *Exploradores del Infinito* de Moskowitz:

Básicamente, se puede dividir a los relatos de ciencia ficción de Poe en dos categorías principales. La primera, que incluye cuentos como “Manuscrito encontrado en una botella”, “Un descenso al Maelstrom” y “Un relato de las Montañas Escabrosas”, comprende una ciencia ficción artística en la que el clima o efecto es principal y la racionalidad científica sirve meramente para consolidar el aspecto estético.

En el otro grupo, cuyos ejemplos son “Mellonta Tauta”, “Hans Pfaall” y “El cuento dos mil dos de Scherezade”, la idea es lo más importante y el estilo está modulado para proveer de un trasfondo atmosférico que permanezca discreto, y no saque al concepto científico del centro de la escena.

Estos términos describen lo que falta en ambos tipos de cuento: el ideado como una bobina eléctrica que induzca emociones particulares en el lector y el ideado como una carretilla que le traiga al lector algún chisme científico. En el primero, la ciencia es meramente un dispositivo; en el otro, la ficción es meramente un dispositivo. Cada uno usa o la ciencia o la ficción con propósitos ulteriores; ninguno de los dos lleva la ciencia y la ficción a una unidad significativa.

Poe, entonces, quizás sea el padre, no de la ciencia ficción sino del tipo de ciencia ficción que emergió como entretenimiento masivo luego de la Guerra Civil: una ficción que divulga la ciencia para niños (y en muy menor medida niñas) de todas las edades, metiéndoles miedo al mismo tiempo. Pero quizás no debemos dejar a Poe despistarnos con sus teorías orientadas hacia la retórica acerca del cuento corto o sus extendidas sutilezas acerca de la exactitud científica en la ficción (como ocurre en la declaración añadida a “El engaño del globo”). Ignorando ambas, uno puede ser capaz de percibir que el cuento de terror puede ser más que un mero cuento de terror y que la ciencia en los cuentos puede ser más que mera pseudo-ciencia.

“Los hechos en el caso de Sr. Valdemar” ejemplifica perfectamente el cuento de terror de ciencia ficción de Poe. De todos sus relatos, éste parece adecuarse a la fórmula de Poe con mayor cercanía; cada oración parece ideada para llevar al lector hacia el horrible efecto que alcanza su clímax en la oración final. Sin embargo, seguramente aquellos que encuentran valores duraderos en “Los hechos en el caso de Sr. Valdemar” no lo hacen simplemente por que admiran a Poe por haber

⁴⁴ Correlativo objetivo (objective correlative): Categoría inventada por T. S. Eliot en un ensayo sobre *Hmalet* (1919): “La única manera de expresar emoción en forma de arte es encontrar un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de esa *particular* emoción; tal que cuando se dan los hechos externos, que deben concluir en la experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada.” [N del T. tomado de Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. Great Britain, Andre Deutsch, 1979.]

Literatura Norteamericana

hecho un relato que puede horrorizarlos. Todos los que quieran sentirse lo más horrorizados posible, ¿recurrirán a la ficción? ¿O son los relatos de horror meramente válvulas de escape o liberadores de los terrores del mundo real? En 1845, el mismo año en que se editara “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”, apareció *Relato de la vida de Frederick Douglass, un esclavo estadounidense, escrito por sí mismo*. Douglass, quien había sido un niño esclavo en el Baltimore de Poe, describe el incidente que lo despertó a la conciencia de la realidad social de Maryland, el fustigamiento de su tía, desnuda hasta la cintura y colgando de un gancho, por su dueño, quien no dejaba de repetir “maldita perra” en tanto la torturaba hasta que quedó “literalmente cubierta de sangre”: “Cuánto más fuerte ella gritaba, más fuerte él la azotaba; y entonces la sangre corría más rápido, entonces él la azotaba el mayor tiempo posible. Él la azotaba hasta hacerla gritar, y la azotaba para que se calle; y hasta que no lo venciera la fatiga, él no dejaba de latigear la ensangrentada lonja de cuero.”

El hombre que inventó los horrores de “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” prefería no mirar estos otros horrores. De hecho, él sostuvo el sistema esclavista que los producía, así como también sus comodidades materiales.

O vayamos a “Un relato de las montañas escabrosas”. Aquí Poe usa la revuelta de 1780 del pueblo de la India contra el imperialismo británico principalmente como trasfondo pavoroso y exótico de su ciencia ficción. Ya que el punto de vista es el de los oficiales británicos, el pueblo luchando contra ellos es percibido como la “pululante canalla de los callejones” quienes encarnan e infligen los terrores de la muerte. Pero por supuesto, el interés principal de Poe en este cuento es una especulación física extraña.

La ciencia ficción como un tipo de especulación física (no utópica, moral, psicológica o religiosa) es lo que quizás Poe haya provisto de nuevas dimensiones significativas, aunque de ninguna manera le diera nacimiento. Esta es una ficción que no busca divulgar ideas científicas sino formular ideas que no puedan ser formuladas de ninguna otra manera, ciertamente en ninguna manera “no-ficcional”. Es una ficción interesada no en los detalles físicos reales sino en las posibilidades hipotéticas que puedan tener existencia física o que puedan ser representadas como objetos físicos sólo metafóricamente.

Esta ficción se funde indistinguiblemente en la hipótesis científica nueva, y su valor puede ser determinado de la misma manera: mediante ensayos prácticos y prueba de su diseño interno. La exposición de Poe de una teoría de este tipo de ficción imaginativa es más oscura que sus teorías ampliamente anunciadas acerca del cuento corto. La exposición aparece en su único intento extenso de poner en práctica su teoría, *Eureka, poema en prosa*, y, en una versión de alguna manera dramatizada, en “Mellonta Tauta”, publicada pocos meses después, en el año de la muerte de Poe.

Según el narrador de “Mellonta Tauta” (y el misterioso documento presentado en *Eureka*), los científicos del año 2848 sienten desdén por lo que llaman los únicos dos caminos del pensamiento abiertos para los tiempos “antiguos”: la deducción (de Aries Tottle) y la inducción (de Hog, en referencia a Bacon). Estos teóricos modernos operan según la única manera de lograr grandes avances en el conocimiento: los saltos intuitivos. Ocurre un gran salto de la Imaginación, y el producto de este salto se lo hace entonces lo más coherente consigo mismo que sea posible. Este proceso –que el narrador ofrece como el único camino fructífero de la especulación científica– describe perfectamente una forma ideal de la ciencia ficción en tanto especulación física. También define la ciencia como una clase de ficción. Cuando Hawthorne dramatizaba la ciencia como una clase de ficción estaba dramatizando principalmente sus peligros; cuando Poe dramatizaba su tipo de ciencia como clase de ficción, estaba dramatizando principalmente su potencial. En *Eureka* Poe prevé la fusión de su ciencia y su ficción en una forma última de la significación:

El Universo... en lo supremo de su simetría, no es sino el más sublime de los poemas. Ahora la simetría y la coherencia son términos convertibles: entonces la Poesía y la Verdad son una. Algo es coherente en proporción a su verdad, verdadero en proporción a su coherencia. Una coherencia perfecta, repito, no puede ser sino una

Literatura Norteamericana

absoluta verdad. Podemos dar por descontado, entonces, que el Hombre no puede equivocarse enormemente, si tolera ser guiado por su instinto poético, el cual, al ser simétrico, he sostenido, es su instinto verdadero. Debe tener cuidado, sin embargo, si al perseguir demasiado descuidadamente la simetría superficial de las formas y los movimientos, deja fuera de su vista la simetría realmente esencial de los principios que los determinan y controlan.

La Gran especulación intuitiva hecha coherente consigo misma es así para Poe la más gloriosa de todas las creaciones.

Es dudoso que Poe haya logrado su ideal de una gran especulación intuitiva vuelta coherente consigo misma. Lo más cerca que llegó es *Eureka*, significativamente subtítulo *Poema en prosa* y ajustadamente descripta por Charles O'Donnell como "ficción abstracta"⁴⁵. Se han hecho intentos de demostrar que *Eureka* constituye una gran especulación científica que anticipa conceptos modernos acerca del universo, pero la obra tiene menos en común con la física moderna que con las fuentes desconocidas de Poe. El valor de *Eureka* no reside en su exactitud científica sino en la fascinación y la coherencia interna de sus metáforas. Es decir, se lee *Eureka* como leyendo, digamos, "La última pregunta" de Isaac Asimov que describe al universo como atravesando a causa de la entropía por inconcebibles períodos de tiempo hacia la forma de una única computadora que entonces comanda la orden "Hágase la luz".

En Poe, la unión de la ciencia con la ficción puede ser vista desde otro punto aventajado. Aquí *Eureka*, "Revelación mesmérica", y "La caída de la casa Usher" aparecen como un continuo. En un extremo está *Eureka*, una especulación puramente no-ficcional; en el medio está "Revelación mesmérica", en la cual un personaje hipnotiza a otro, quien luego vomita una especulación puramente no-ficcional que ha sido considerada como un borrador de *Eureka* y en el otro extremo está "La caída de la casa Usher" que dramatiza parte de la especulación comprometida en las otras dos obras. *Eureka* y "Revelación mesmérica" especulan que la materia inanimada puede ser sensible; "La caída de la casa Usher" presenta un mundo en el cual la materia inanimada sensible juega un role en la acción dramática. Las tres formas pueden ser llamadas especulación pura, especulación pura en un marco dramático, y especulación dramatizada. En tanto la especulación toma estas tres formas, cada forma la vuelve menos cuestión de 'ciencia' y más un asunto de 'ficción'. Quizás no sea coincidencia que casi nadie lee *Eureka* hoy, pocos leen "Revelación mesmérica" y mucha gente lee "La caída de la casa Usher" (y raramente como especulación científica).

Poe dramatiza la paradójica temporalidad de nuestras actitudes con respecto a la ciencia en "El cuento dos mil dos de Scheheresade", en el cual las creaciones reales de la tecnología y los descubrimientos reales de la ciencia les parecen al rey increíblemente fantásticas (tanto más fantástica que las primeras mil y una historias, que la hace degollar). Este es el tipo de discernimiento que Hawthorne había manejado dos años antes en "La marca de nacimiento" en el breve pasaje que dramatiza alguna de las fantasías más salvajes de fines del siglo dieciocho como si fueran lugares comunes tecnológicos del siglo diecinueve. Más allá de la despreocupada jocosidad de la obra de Poe y la ferviente seriedad de la de Hawthorne, quizás la diferencia principal entre ellas sea que Hawthorne subordina este tipo de discernimiento a una compleja alegoría moral, mientras que Poe es virtualmente capaz de resumir su demostración de nueve mil palabras en su epígrafe: "La verdad es más extraña que la ficción".

A pesar de todo ese chapoteo con la especulación científica y tecnológica, la ira de Poe fue esencialmente anticientífica y escapista. Es decir, prefirió retirar la mirada de la realidad física y social (las maravillas y peligros reales de la ciencia experimental del siglo diecinueve y los horrores y perversiones reales del sistema de esclavos que él sostenía) y ponerla en sus propias teorías

⁴⁵ En "From Earth to Ether: Poe's Flight into Space," PMLA, 1962.

Literatura Norteamericana

ilusorias, sus invenciones impracticables, y sus terrores imaginados. De hecho, su principal argumento en contra de la ciencia es precisamente que mira demasiado directo a lo que es real, como lo expresa en su poema de juventud, “Soneto a la Ciencia”:

¡Ciencia! ¡Hija legítima de los Tiempos Antiguos!
Todas las cosas alteras con tus ojos curiosos.
¿Por qué haces presa así del corazón del poeta,
Buitre, cuyas alas son realidades romas?

¿Cómo esperas que él te ame, o te considere sabia
a ti, que no le permites sus viajes errantes
en busca de tesoros en los cielos enjorjados,
aunque sobre intrépida ala se remonte?

¿No has arrojado a Diana de su carro?
y a las hamadriades fuera del bosque,
a buscar un refugio en alguna estrella más feliz?

¿No has arrancado a la náyade de la corriente,
al elfo de la hierba verde, y a mí
del sueño veraniego debajo del tamarindo?

La ciencia ficción de las revistas⁴⁶

Prefacio

¿Quién es tu escritor de ciencia ficción favorito? Nombra a cualquiera de los principales escritores de la actualidad y lo más probable es que haya debutado en una revista de ciencia ficción. Son muy pocos los autores que han ingresado al campo a través de la publicación de un libro. Muchos han alcanzado la fama a través de sus libros pero lo más probable es que esos libros hayan sido publicados originalmente en una revista de ciencia ficción.

Y así y todo ¿qué crédito poseen las revistas de ciencia ficción? Estas revistas son generalmente objeto de burla, ridiculización y comentarios despectivos. Recién en nuestros días la ciencia ficción está obteniendo el reconocimiento que se merece y finalmente es considerada literatura para adultos. Y aún en este contexto las revistas de ciencia ficción son todavía consideradas para niños. ¿Por qué razón? ¿Por sus llamativas cubiertas? ¿Por sus estupendos avisos publicitarios? Muchos publicistas notaron el potencial del público juvenil y en consecuencia apuntaron a ese público. Como consecuencia toda la ciencia ficción se vio etiquetada de la misma manera. Hasta cierto punto ese fue el error de las revistas, pero no hay que olvidar que fue el tratamiento que la industria del cine le dio a la ciencia ficción la que le dio al género su mal nombre en el mundo de la literatura.

Pero ha llegado el momento de enmendar esto: las revistas de ciencia ficción son la fundación de la ciencia ficción. Sin ellas muchos de los principales escritores probablemente serían desconocidos científicos u honrados escritores del *mainstream*. En abril de 1976 las revistas de ciencia ficción cumplirán cincuenta años y ¿qué mejor modo de conmemorar este hecho que realizar una historia de esos cincuenta años? Afortunadamente para los historiadores de la ciencia ficción, las revistas del género atraviesan diferentes períodos.

En abril de 1926 Hugo Gernsback publicó la primera revista completamente dedicada a la ciencia ficción: *Amazing Stories*. En marzo de 1936 apareció la última emisión de *Wonder Stories*, también propiedad de Gernsback, produciéndose de este modo el alejamiento de Gernsback del

⁴⁶ Traducción y resumen de Andrea Krikun para uso interno de la cátedra.

Literatura Norteamericana

mundo de la publicación de ciencia ficción. En consecuencia estos primeros diez años son conocidos como “la era de Gernsback” y es ese período el que este libro recorre.

He procurado dar una aproximación al nacimiento e infancia de las revistas en la introducción que sigue y para ello he escogido de cada uno de los diez años que van de 1926 a 1935 una historia representativa de ese año. En consecuencia el lector no encontrará necesariamente los grandes nombres de la ciencia ficción sino que encontrará olvidados autores de ciencia ficción cuya memoria ha sido borrada por el tiempo pero que fueron importantes en el crecimiento del género.

Introducción

1-Prehistoria

Cuando *Amazing Stories* apareció en los quioscos de revistas de Estados Unidos en abril de 1926 su aparición no resultó sorprendente. Los lectores de ciencia ficción estaban sin duda encantados pero no sorprendidos. Una revista enteramente dedicada a la ciencia ficción era el siguiente paso lógico en el progresivo crecimiento de la ciencia ficción en las revistas. El mismo Gernsback señaló: “...la idea de *Amazing Stories* en 1926 no fue obra del azar. Su fundamento había estado preparándose por quince años.”

Quince años nos llevan a 1911 pero aún es posible retroceder más. Como veremos luego, 1911 fue el año en que Gernsback comenzó a publicar ciencia ficción aunque en aquel momento ese rótulo aún no existía. Gernsback no acuñaría el término hasta varios años después. El término que se utilizaba era ‘scientification’ aunque más popular era la denominación ‘scientific romance’.

2. Historia

Lo más lejos que podemos retroceder en nuestra historia es hasta el inicio de las publicaciones periódicas. La primera de estas publicaciones apareció en París en enero de 1665 y su nombre era *Journal Des Savans*. Su propósito era recolectar artículos de científicos y eruditos de Europa. Estaba editado por Denis De Sallo (1626-1669), fundador de la crítica periodística moderna. La publicación sobrevivió trece números antes de que la censura francesa causara su supresión. Sin embargo la publicación volvió a ver la luz al año siguiente y su existencia se prolongó por muchos años.

El nacimiento de la primera revista de generalidades en Gran Bretaña tuvo lugar en 1731 con la aparición de *Gentleman’s Magazine*, fundada por Edward Cave (1691-1754), y fue a partir de esta publicación que la palabra “*magazine*” adquirió su particular significado en la lengua inglesa. A la mencionada revista le siguieron otras: *London Magazine* (1732), *Scots Magazine* (1739) y *Royal Magazine* (1759). Todas esas publicaciones tenían algo en común: eran revistas de comentarios y críticas. Recién cuando el librero escocés William Blackwood (1776-1834) fundó *Blackwood’s Magazine* en 1817 la ficción comenzó a ser incluida regularmente en las publicaciones periódicas.

Hacia mediados de 1800 se produjo un boom en las publicaciones de revistas. Muchos autores realizaban sus propias revistas, como es el caso de Charles Dickens con *Household Words* y de William Thackeray con *Cornhill*. Esta última fue la primer revista que alcanzó la magnífica circulación de cien mil ejemplares. Para enero de 1865 había 544 revistas que se publicaban regularmente en Gran Bretaña e Irlanda.

Obviamente el público se volcaba a las revistas cada vez en mayor medida. Las primeras publicaciones periódicas se hallaban dirigidas a un grupo determinado de lectores: autores que escribían para autores y políticos que escribían para políticos. Pero la reforma educativa que comenzó en 1815 con el comienzo de las escuelas para niños y alcanzó su cima con el *Acta de Educación* de 1870 significó la posibilidad de un público lector más amplio. La expansión del ferrocarril también permitió que la gente pasara más tiempo en los trenes, y un modo popular de pasar el tiempo en este contexto era a través de la lectura. En 1848 William Henry Smith (1825-

Literatura Norteamericana

1891) obtuvo permiso para vender libros y periódicos en las estaciones del ferrocarril. Obviamente el campo de las revistas tuvo que expandirse para satisfacer a la gran variedad de lectores.

Debemos reconocer, por otra parte, que *Blackwood's Magazine*⁴⁷ fue la primer revista que publicó ciencia ficción al incluir historias que narraban guerras futuras. Todo comenzó a partir del relato “The Battle of Dorking” que apareció anónimamente en la edición de mayo de 1871. Su autor era George Tomkyns Chesney (1830-1895) y la historia narraba la invasión a Gran Bretaña por parte de tropas prusianas. Al aparecer un mes después del éxito prusiano en la guerra franco-prusiana, la historia logró llamar la atención de los lectores de *Blackwood's*. Aparecieron numerosas imitaciones y resulta innegable el hecho de que “The Battle of Dorking” tuvo mucho que ver en la inclusión de ese tipo de ciencia ficción en las revistas

El quiebre se produjo en 1881. Ese año George Newnes (1851-1910) comenzó a publicar *Tit-Bits*, un pot-pourri de historias de interés general. Y en enero de 1891 apareció *The Strand Magazine*, la primer revista de su especie en venderse a sólo seis peniques. *The Strand Magazine* ponía el acento en la publicación de historias fáciles de leer y en una mezcla de artículos que tematizaban las diferentes facetas de la vida. Las imitaciones inundaron el mercado: *Pearson's Magazine*, *Ludgate Monthly*, *Pall Mall Magazine* y *The Idler* se encontraban entre las más prominentes. (“The War of the Worlds” de H.G. Wells apareció publicada serialmente en *Pearson's Magazine* a partir de abril de 1897).

A partir de 1890 las revistas populares británicas eran mercados regulares para la ciencia ficción que habían popularizado autores como Wells y George Griffith. Hacia el cambio de siglo los avances producidos en las técnicas de impresión dieron como resultado la posibilidad de lograr copias mejor terminadas de las publicaciones a una gran velocidad.

Pero Gran Bretaña estaba detrás de los pasos de su primo trasatlántico. Las revistas populares habían entrado en escena gracias a las ideas de George Newnes, pero aún así la ciencia ficción había sido parte regular de las publicaciones desde los días de Edgar Allan Poe. Poe (1809-1849) ganó un premio de cincuenta dólares por su historia de ciencia ficción “Ms. Found in a Bottle”. El concurso estaba patrocinado por *The Baltimore Saturday Visitor* y la historia apareció publicada en la edición del 19 de octubre de 1833. Poco después Poe hizo contacto con el *Southern Literary Messenger* el cual se publicaba en Richmond, Virginia. La edición de marzo de 1835 contenía el relato “Berenice” y en unos meses Poe comenzó a trabajar en la revista que también publicó su aventura lunar “Hans Pfaall”. Dejó la revista en 1837 y en 1839 se conectó con *Burton's Gentleman's Magazine*. A partir de 1842-1843 editó *Graham's Magazine*. Todos estos se encontraban entre los principales periódicos americanos y no hay duda de que la influencia de Poe sobre el lectorado americano fue significativa. Su ficción podía hallarse en muchas publicaciones, incluso en *Godey's Lady's Book* (fundada en 1830). Dado que la mayor parte de la ficción de Poe era fantasía, obviamente contribuyó a la inclusión de fantasía en otras publicaciones periódicas.

En consecuencia, Fitz-James O'Brien (1828-1862), sucesor de Poe en la exploración de lo extraño, encontró para su ficción un mercado ya preparado. Su relato de ciencia ficción más famoso, “The Diamond Lens”, apareció en enero de 1858 en *Atlantic Monthly*. La misma revista publicó su relato “The Wondersmith” (octubre de 1859), pero un mercado mayor para una ficción como “What Was It?” fue *Harper's New Monthly Magazine* (fundada en 1850). Muchas de los relatos de O'Brien aparecieron en esta revista que continuó publicando regularmente relatos de ciencia ficción escritos por grandes escritores, incluyendo a Mark Twain y Edward Bellamy. En 1868 apareció *Overland Monthly* y en 1870 *Scribner's Monthly*. Estas cuatro revistas se

⁴⁷ Revista literaria de Edimburgo, Escocia (junto con Londres, uno de los centros culturales más importantes de Inglaterra de la época), que marcó lineamiento muy fuertes en los formatos literarios y críticos. Poe tiene más de un cuento-ensayo ironizando ese poder y sus resultados literarios.

Literatura Norteamericana

encontraban entre las principales publicaciones periódicas estadounidenses tanto por la alta calidad de su contenido como por su amplio lectorado.

Pero una fuerza que debe ser tenida en cuenta era la audiencia juvenil. *Harper's* y *Scribner's* apuntaban a las clases media y alta. En la década de 1860 Irwin Beadle había comenzado una publicación regular llamada *American Novels* la cual se vendía a sólo diez centavos. Pronto surgió el término “*dime novels*”. Este tipo de publicación entró en un período de auge en la década de 1870 en la cual sobresalieron la figura del editor Frank Tousey y de su principal autor de ciencia ficción, Luis Senarens (1865-1939). Tousey publicaba regularmente una revista serial juvenil llamada *Boys of New York* la cual comenzó a publicar serialmente en su edición del 28 de febrero de 1876 el relato “Frank Reade and His Steam Man of Prairies” de Harry Enton. Luego aparecieron varias aventuras más de Frank Reade. Pero cuando Enton se cansó de la idea, Senarens tomó su lugar con “Frank Reade Jr., and His Steam Wonder” el cual rápidamente se convirtió en un suceso entre el público juvenil neoyorquino. Más adelante Tousey comenzó a publicar otra *dime-novel* serial llamada *Young Men of America* para la cual Senarens escribió una serie de aventuras que giraban en torno al joven inventor Jack Wright.

Obviamente, el tema de esas aventuras era siempre una nueva invención y en consecuencia ese tipo de relatos fueron denominados “*invention stories*” (relatos de invenciones). Este tipo de historias se volvieron tan populares que aparecieron imitaciones por parte de varias casas editoriales siendo la más popular de éstas *Good News* la cual era editada por Street & Smith Publishers. Street & Smith se había formado en 1855 y fueron formidables rivales para Tousey al comenzar a meterse en el campo de éste. Esta rivalidad sin duda constituyó un estímulo para que Tousey ampliara el juego, y con las historias de Frank Rease Jr garantizándole cierta circulación, dio un salto histórico. Ese salto fue la aparición de una publicación semanal dedicada por entero a las *invention stories*. Esta publicación se llamaba *Frank Reade Library* y su primera edición apareció el 24 de septiembre de 1892. No hay dudas respecto a que ésta fue la primera publicación regular de ciencia ficción en formato de revista. Las series estaban escritas casi exclusivamente por Luis Senarens y la publicación incluía la reimpresión de todas las historias de Frank Reade publicadas previamente. La publicación continuó siendo semanal hasta el 5 de febrero de 1897 cuando se volvió quincenal. Su última edición apareció 192 emisiones después, en agosto de 1898, cuando Tousey decidió que lo mejor era darle un descanso a la serie. Las series eran indudablemente populares y fue únicamente la hostilidad de muchos americanos, que sostenían que las *dime novels* estaban perjudicando la educación de sus hijos, la que generó su decadencia. Sin embargo, en 1902 Sinclair Tousey continuó con el proyecto de su padre y publicó *Frank Reade Weekly Magazine* la cual continuó apareciendo hasta agosto de 1904. Para esta época las *dime novels* estaban en decadencia.

Pero antes de que *Frank Reade Library* apareciera en 1892, debemos mirar una década más atrás donde encontramos otra revista para niños: *The Golden Argosy*. Frank Andrew Munsey nació en Mercer el 21 de agosto de 1854. Se mudó a New York en 1882 donde a la edad de veintiocho años comenzó a publicar una revista semanal para niños llamada *The Golden Argosy*. A medida que transcurrió el tiempo el interés de Munsey por el mercado infantil fue menguando, aún cuando la revista era altamente rentable. A partir de la edición del primero de diciembre de 1888 Munsey cambió el nombre de la revista a *The Argosy* y comenzó a expandir su campo al comenzar a publicar *Munsey's Magazine* en febrero de 1889. *The Argosy* comenzó a dirigirse a un público de adultos y así se convirtió en la primera revista *pulp* de aventuras para adultos. La ciencia ficción se convirtió en parte regular de su contenido, inicialmente a través de la reimpresión de novelas como *The Conquest of The Moon* de André Laurie que comenzó a publicarse serialmente a partir de la edición del 16 de noviembre de 1889. A partir de abril de 1894 *Argosy* se volvió mensual y permaneció de esa forma hasta septiembre de 1917. En enero de 1905 apareció la revista *All Story*. Munsey también publicaría *All-American Fiction*, *Scrap Book*, *Live Wire* y *Cavalier*. Estas publicaciones fueron el depósito más grande para la ciencia ficción en el mercado revisteril estadounidense entre 1894 y 1926. Las revistas de Munsey eran formidables rivales para las otras

Literatura Norteamericana

editoriales de *pulp*, en particular para Street & Smith quien lanzó al mercado su propia revista *pulp* de aventuras, *Popular Magazine*, en 1904.

Mientras que *Argosy* alcanzó su punto culminante en 1907 (en general las revistas *pulp* de aventuras tuvieron su auge antes de la Primera Guerra Mundial), la fuerza de la ciencia ficción en *Argosy* no comenzó verdaderamente hasta 1912. Esto es un año después de que Gernsback entrara al campo. 1911 es el año en el que Gernsback señala la génesis de *Amazing Stories*⁴⁸ de 1926. Gernsback nació en Luxemburgo el 16 de agosto de 1884 y la edad de 19 años emigró a los Estados Unidos donde entró en el negocio de las baterías eléctricas. Uno de sus principales intereses era el tema de la energía eléctrica en general y la radio en particular, habiendo diseñado el primer juego de radio para el hogar en 1905. Cuando el negocio de las baterías fracasó, Gernsback lanzó la primer revista dedicada a las radios, *Modern Electrics*, en 1908.

En 1911, al encontrar un espacio en la publicación, Gernsback comenzó a publicar un episodio de la historia “Ralph 124C 41+” cuya primera parte apareció en la edición de abril de 1911 y se prolongó en once episodios más hasta marzo de 1912. A partir de entonces la ciencia ficción se convirtió en una parte regular de los contenidos de la revista. Ese año *Modern Electrics* fue rebautizada *Electrical Experimenter* y fue en esta nueva publicación que Gernsback comenzó a publicar sus “Scientific Adventures of Baron Munchhausen” en mayo de 1915. En 1919 Gernsback lanzó *Radio News* y más tarde *Electrical Experimenter* devino en *Science and Invention*. “Ralph 124 C 41+” estaba subtítuloado ‘A Romance of the Year 2660’ y es recordado como una verdadera enciclopedia de predicciones como el microfilm, las luces fluorescentes y los grabadores de cinta. Este texto estableció el modelo para la ficción en la revista de Gernsback la cual estaba constituida esencialmente por artículos científicos en forma de ficción (extrapolación tecnológica básica).

En el otro extremo estaba el romance científico que aparecía en las revistas de Munsey. Simultáneamente con el “Ralph...” de Gernsback *Cavalier* publicó serialmente dos novelas de ciencia ficción: *The Second Deluge* de Garrett Serviss y *The Elixir of Hate* de George Allan England. A continuación de ésta última novela *Cavalier* publicó otro relato de England, “Darkness and Dawn”, que presentaba un futuro lejano en un degenerado planeta Tierra. *All Story* comenzó a publicar serialmente “Under the Moons of Mars” de Norman Bean, pseudónimo de Edgar Rice Burroughs (1875-1950). El verdadero nombre del mencionado autor apareció en la publicación de una segunda historia, “Tarzan of the Apes” en la *All Story* de octubre. Una segunda aventura marciana, “The Gods of Mars” comenzó a publicarse en *All Story* en enero de 1913 y pronto las aventuras de John Carter y las de Tarzán competían por la popularidad en las revistas *pulp*. La gran aceptación que los relatos de Burroughs tuvieron entre los lectores hizo que pronto surgieran imitadores y los editores de Munsey, especialmente Bob Davis, se encargaron de buscar autores que escribieran este tipo de historias. Así, escritores como John U. Giesy, Austin Hall, Homer Eon Flint, Charles B. Stilson y Junius B. Smith comenzaron a escribir romances científicos para Munsey. En 1917 *All Story* realizó otro hallazgo al comenzar a publicar en su edición del 24 de noviembre “Through the Dragon Glass”, primera historia de Abraham Merrit (1884-1943). A comienzos de 1918 apareció “The People of the Pit” y en junio “The Moon Pool”. Este último relato y su secuela, “The Conquest of the Moon Pool” (que comenzó a publicarse en la edición del 15 de febrero de 1919 en *All Story*), ubicaron a Merrit entre los puestos más altos de popularidad. El contenido científico era prácticamente nulo. En realidad las historias eran fantasía pero en tanto obras de la imaginación eran difíciles de igualar. El efecto que Merrit tuvo en los escritores de ciencia ficción posteriores fue profundo. Con Merrit y Burroughs por un lado y Gernsback por el otro, la ciencia

⁴⁸ Debe mencionarse, sin embargo, que las primeras revistas de ciencia ficción que aparecieron no fueron en lengua inglesa. La primera revista de ciencia ficción apareció en la Rusia zarista en 1903 y se llamó *Mirpriklysheniya* (*Mundo de Aventuras*). Sus primeras ediciones consistían principalmente en traducciones de Julio Verne aunque también se incluían algunos relatos de autores rusos uno de los cuales era una dama especializada en romances interplanetarios. También en Alemania apareció otra revista de ciencia ficción, *Captain Mors*, que comenzó a publicarse en 1908.

Literatura Norteamericana

ficción parecía ser un hermafrodita con dos padres extraños. Pero las sorpresas siempre están latentes en el mundo de la ciencia ficción.

La primera revista de ficción especializada en lengua inglesa, fuera de las dime-novels, no fue una revista de ciencia ficción sino que fue *Detective Story Magazine*. Esta revista se vendía por quince centavos y comenzó a ser publicada semanalmente por Street & Smith a partir del 5 de octubre de 1915. Y fue justamente Street & Smith quien jugó con la idea de una revista enteramente dedicada a la ciencia ficción aún antes que Gernsback. Esto sucedió en 1919 cuando Harold Hersey fue elegido como editor para una publicación de este tipo aunque cuando finalmente apareció *The Thrill Book* resultó ser solamente otra revista *pulp* de aventuras. Aún cuando hoy en día la publicación es recordada como una revista de ciencia ficción no debemos olvidar que el editor mismo señaló en su autobiografía de 1937 (“Pulpwood Editor”) que la publicación no estaba enteramente dedicada a dicho género sino que incluía otro tipo de relatos.

Murray Leinster es quizás el nombre más recordado de los días de *The Thrill Book*. La revista aparecía quincenalmente, valía quince centavos y su primera edición está fechada el 1 de mayo de 1919. Contenía una variedad de ficción, desde licantropía en “Wolf of the Steppes” de Grege La Spina hasta aventura en estado puro como en el caso de “The Ivory Hunters” de W.C.Carey. La ciencia ficción también tenía lugar bajo la forma de “The Man Who Met Himself” de Donovan Bayley. Murray Leinster no apareció hasta la décima edición de la revista, fechada el 15 de julio de 1919, con “A Thousand Degrees Below Zero”. Para ese entonces Harold Hersey había dejado su lugar de editor a Ronald Oliphand y la revista comenzó a alejarse de la ciencia ficción. *The Thrill Book* duró dieciséis números y publicó su última edición el 15 de octubre de 1919. Justamente ese año se produjo un auge de la ciencia ficción. Además de *The Thrill Book*, *Argosy* y *All Story* estuvieron invadidos de excelentes relatos de ciencia ficción.

Sin embargo, el campo de la ficción detectivesca también estaba en auge por lo cual atrajo la atención de la *Rural Publishing Corporation* de Chicago, dirigida por Jacob C. Henneberger (1890-1969) que en esos momentos editaba *College Humor* y *Magazine of Fun*. Se decidió incursionar en el campo detectivesco y el escritor Edwin Baird fue contratado para editar *Detective Tales*. Cuando Henneberger, gran admirador de Edgar Allan Poe, decidió fundar una nueva revista llamada *Weird Tales*, nuevamente Edwin Baird fue el elegido para estar al frente de la misma. *Weird Tales* se convirtió no tanto en una revista sino más bien en una institución. Su primera edición, fechada en marzo de 1923, contaba con 192 páginas y se vendía a veinticinco centavos. Incluía veinticuatro historias, principalmente un pot-pourri de rarezas y fantasmas. Sin embargo también incluía una historia de particular interés, “Ooze” de Anthony M. Rud. Esta Historia estaba ilustrada en la cubierta de la revista y, aunque se trataba sin duda de una historia de horror, la explicación de los hechos bizarros que presentaba era completamente racional y científica. Además uno de los personajes era presentado por el narrador como un escritor de ficción pseudo-científica. El título del relato hacía mención a una ameba gigante que se había salido de control, tema hoy en día muy popular pero que hizo su debut en el campo de la ciencia ficción de esta manera. *Weird Tales* fue la primer revista dedicada enteramente a la fantasía. Obviamente el énfasis estaba puesto en la ficción de horror pero también publicó varias historias de ciencia ficción. A partir de noviembre de 1924 la revista tuvo un nuevo editor, Farnsworth Wright. Para ese momento la revista incluía regularmente historias del tipo de “Ooze”. El argumento básicamente hacía referencia a un científico atolondrado que se las había arreglado para crear una monstruosidad horrenda que inmediatamente se liberaba y quedaba fuera de control. Un ejemplo perfecto de esto es “The Malignant Entity” que apareció publicado en el número aniversario de *Weird Tales* de 1924. Cinco años después este argumento aún aparecería, casi inalterado, en relatos como “The Thing in the House” de H.F Scottens.

Aparte de H.P.Lovecraft (1890-1937), solamente un autor traspasó los límites de la ciencia ficción que tematizaba monstruos de laboratorio en los primeros tiempos de *Weird Tales*. Se trata del ahora olvidado Nictzin Dyalhis. Su primera historia, “When the Green Star Waned”, narraba la invasión a la Tierra por parte de seres venusinos y apareció en abril de 1925 mereciendo una

Literatura Norteamericana

ilustración en la cubierta. Se trataba de una bizarra aventura de ciencia ficción pero obviamente era el tipo de relato que los lectores de la revista disfrutaban. Así quedó abierto el camino para las historias de Edmond Hamilton quien entre septiembre y noviembre de 1926 publicó en *Weird Tales* su novela *Across Space* la cual narraba una invasión marciana a nuestro planeta.

De este modo, antes de 1926 había tres tipos de ciencia ficción. En primer lugar el romance científico personificado en Burroughs y Merrit que aparecía en las publicaciones de Munsey. En segundo lugar la extrapolación científica de Gernsback, y en tercer lugar la extraña y bizarra ciencia ficción de *Weird Tales*. Estos tipos de ciencia ficción tenían lugar no tanto a partir del deseo de los autores sino más bien a través de las políticas editoriales de las revistas.

Pero volviendo a Gernsback, *Radio News* y *Science & Invention* habían sido mercados regulares para la ciencia ficción por más de una década. Sus escritores científicos se volvían más y más prolíficos y como resultado numerosas ficciones atrasadas se acumulaban en la oficina de Gernsback. En consecuencia, la edición de agosto de 1923 fue una edición especial dedicada a la 'cientificción' en la cual se publicaron seis historias además de varios artículos extrapolativos. La publicación fue un éxito y Gernsback pensó que era el momento indicado para llevar a cabo el proyecto que había ideado un par de años atrás.

Ciencia ficción de los 30s⁴⁹

Anteriores antologistas al examinar la ciencia ficción de los 30's la consideraron inferior en estilo y contenidos que la posterior a John Campbell en los 40's. Groff Conklin *The Best of Science Fiction* (1946) y Healy y McComas en *Adventures in Time and Space* (1946) y otros como August Derleth consideraban que la ciencia ficción anterior a 1937 no valía la pena de ser antologizada. Según Knight, estaban equivocados. Algunos de los temas que se supuso habían surgido después en la ciencia ficción, ya aparecían entonces, más allá de la pobreza de estilo.

El desarrollo temprano de la ciencia ficción de revistas fue conformado por hombres como Hugo Gernsback y Frank R. Paul (ilustrador que con sus dibujos, a su vez, inspiró relatos posteriores). En 1926 Gernsback fundó *Amazing Stories*, la primera revista de ciencia ficción del mundo. Luego de la caída de la Bolsa en 1929, *Amazing Stories* resurgió como *Science Wonder Stories* (y *Science Wonder Quarterly*). En 1930 William F. Clayton fundó *Astounding Stories of Super Science*. Los formatos de estas revistas pasaron a ser los mismos que otras *pulps* de *westerns*, detectives y deporte. Los primeros números había mucha mezcla con relatos de horror y ocultismo, pero poco a poco los editores vieron el potencial de la ciencia ficción y los relatos y tapas se poblaron de jóvenes de mandíbulas cuadradas en pantalones de montar, mujeres desfallecientes y los ya clásicos monstruos de ojos saltones.

En estos años de la Depresión, las revistas tuvieron problemas financieros. Gernsback, para ganar lectores, cambió el nombre de *Science Wonder* (Maravillas científicas) a *Wonder Stories* (Relatos maravillosos) en junio de 1930.

Ciencia ficción de los 40s⁵⁰

En Octubre de 1939, Pohl pasó a ser el editor de *Astonishing Stories* y *Super Science Stories*. En los 40's no había otra cosa que revistas, algunas antologías empezaron a aparecer en formato de libro pero no había novelas. Las revistas más importantes de la década fueron *Astounding*, *Amazing*, *Thrilling Wonder Planet*, *Marvel*, *Comet*, *Future*, etc.

⁴⁹ Knight, Damon (ed.), 1975. *Science Fiction of the 30's*. Avon Books, New York. Introduction to Part I. "The Early Years".

⁵⁰ Greenberg, M.H.; Olander, J; and Pohl, Frederick (eds) *Science Fiction of the 40's*. Avon Books, New York., 1978. Introduction by Pohl, Frederick

Literatura Norteamericana

Los editores eran más importantes que los escritores. La línea editorial era fuerte. Los relatos de una misma revista se parecían más entre sí que con los de otras revistas, incluso escritos por el mismo autor. Sin embargo, con el tiempo, se recuerda más a los autores. Sólo John Campbell ha perdurado como reconocido editor por 34 años.

La ‘doctrina’ de la industria del *pulp* era que las palabras no eran literatura sino mercancía. No había ninguna razón para preferir una palabra o frase en especial a otras, como no hay ninguna razón para preferir una arveja a otra en una lata de sopas Campbell.

En este contexto se desarrollaron autores como Asimov, C. M. Kornbluth, Richard Wilson, Damon Knight, etc. Otros como Heinlein, Bradbury, o John Wyndham también fueron editados en revistas no *pulps*, de mayor calidad editorial.

Ciencia ficción de los 50s⁵¹

Prefacio de Frederick Pohl

Antes de 1950 no había ciencia ficción editada en libros. Hacia fines de la década las revistas empezaron a declinar y la edición en libros se volvió un gran negocio. La televisión descubrió la ciencia ficción por entonces y la industria del cine produjo clásicos del género como *The Forbidden Planet* (El planeta prohibido), *The Day the Earth Stood Still* (El día en que paralizaron la Tierra) y *The Thing*. Surgieron revistas como *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* y *Galaxy*. La demanda del mercado produjo más y más autores, mejor pagados y más respetados. Se llegó a pagar 4 centavos de dólar por palabra, pero lo usual era un promedio de 1 centavo la palabra⁵². El nivel de vida entonces era bastante más barato que en la actualidad, pero aún así el escritor debía pasar gran parte de su día frente a la máquina de escribir para tener una entrada económica apreciable. Revistas⁵³ como *Playboy*, que de vez en cuando compraban relatos de ciencia ficción pagaban hasta 20 veces más y también de vez en cuando había oportunidades de vender un relato para un film, una antología en libro de alguna casa editorial grande o una tira de historietas.

Por entonces fue también que las relaciones entre la ciencia ficción y los estudios literarios académicos empezaron a plantearse lentamente.

Introducción de los editores

Los cincuenta fue una década crucial en la historia estadounidense: a la salida de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial había expectativas del surgimiento de una tierra prometida de seguridad y buena vida. La ansiedad que eso produjo fue causa de varios factores: a pesar de la destrucción del Tercer Reich y la máquina militar japonesa, el mundo seguía poblado por villanos como Stalin y el “Comunismo Internacional”. La Guerra fría con sus amenazas nucleares resultaba más estresante que la guerra. Las respuestas fueron variadas: desde refugios antinucleares a la Organización de las Naciones Unidas, al macartismo. Los Estados Unidos siguieron en su creciente tendencia a la urbanización y la vida en las grandes metrópolis y sus circundantes áreas suburbanas o ciudades satélite. Los desarrollos tecnológicos de la era permitieron algunas de las peores pesadillas totalitarias: invasión de la privacidad, la posibilidad de la vigilancia constante, el sentimiento de vulnerabilidad.

En el período de posguerra, la ciencia ficción estaba pasando por cambios básicos. El dominio de *Astounding Science Fiction* y de su editor, John Campbell, Jr. fue desafiado en dos

⁵¹ Greenberg, M.H.; Olander, J; and Pohl, Frederick (eds) *Science Fiction of the 50's*. Avon Books, New York., 1979.

⁵² Lo que implica que un relato breve de unas 5000 palabras era pagado generalmente unos 50 dólares y hasta un máximo aproximado de 200 dólares. (N del T).

⁵³ Llamadas ‘slicks’ por sus páginas satinadas de mucha mejor calidad, sofisticación y mayor tirada. (N del T)

Literatura Norteamericana

frentes. Artísticamente, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, bajo el liderazgo de Anthony Boucher y J. Francis McComas, probó que la ciencia ficción podría soportar la imposición de niveles más altos de estilo y desarrollo de personajes que hasta entonces. Y en el área de las ideas, *Galaxy Science Fiction* de H. L. Gold enfatizó el contenido social y la crítica social con relatos y novelas escritas en un tono mordaz y satírico.

La ciencia ficción emergió de la Segunda Guerra como un campo más fuerte, más dinámico y más diversificado. ¿No había predicho cosas como el radar, los misiles guiados, incluso la energía atómica? Esta confianza encontró expresión en el lanzamiento de numerosas revistas de ciencia ficción y fantasía: *Future Science Fiction*, *Imagination*, *Worlds of If*, *Fantastic*, *Infinity Science Fiction*, y *Venture Science Fiction*, para mencionar algunas. La mayoría no perdurarían hasta los 60's.

Aunque se escribió todo tipo de ciencia ficción durante la década, un porcentaje significativo de ella reflejaba los temas corrientes del momento:

1. *Las tendencias hacia la conformidad ideológica y el populismo.* La ciencia ficción tiene una larga y rica historia acerca de la pérdida de identidad, despersonalización y la aniquilación de la identidad humana. Había un sentimiento de que las masas eran fácilmente manejadas y que el 'ciudadano promedio' simplemente no tenía la voluntad, la inteligencia o el impulso de resistir las fuerzas homogeneizadoras de las grandes estructuras. Por tanto se puso énfasis en las virtudes del personaje *anticonvencional* —el proscrito que no se conformaba a las normas de la sociedad⁵⁴. Un escenario común de la ciencia ficción ha sido los movimientos revolucionarios llevados a cabo por individuos que, de forma accidental o en virtud de su inteligencia superior, entienden el peligro y conocen a otros que están dispuestos a arriesgar su vida en la resistencia. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) presentaba una sociedad que reprimía la libertad incluso al punto de prohibir los libros, una práctica que estaba siendo llevada a cabo mientras el libro se escribía.

2. *La histeria de la Guerra Fría y sus repercusiones domésticas.* La transformación de la Unión Soviética de aliado en tiempos de guerra a enemigo monolítico en menos de cinco años proveyó a la ciencia ficción de una amplia variedad de temas. En algunas obras los 'Rusos' (o algún sustituto simbólico) han derrotado a Occidente y ocupado los Estados Unidos, como en *Not This August* (1955) de C. M. Kornbluth. En otras, la competencia entre los Estados Unidos y la Unión Soviética era llevada al espacio.

La animosidad soviético-estadounidense también afectó la vida doméstica y produjo una ciencia ficción que reflejaba esos conflictos. La caza de brujas del *Comité de Asuntos Antiamericanos*, y el macartismo en general entró en las historias de ciencia ficción, las cuales, en general, apoyaban las libertades individuales, el derecho a la no incriminación de terceros y se oponía a la culpa por asociación y la delación.

3. *Relatos post-apocalípticos.* El temor por la devastación nuclear tuvo su pico en los 50's y la ciencia ficción compartió esos miedos. Las historias más interesantes fueron las que reflejaron un futuro lejano después de que la civilización fuera destruida por la guerra nuclear. Novelas como *La tierra permanece* de George Stewart (1949), *El largo Mañana* de Leigh Rackett, *Un cántico por Leibowitz* de Walter M. Miller, Jr., *Ciudad* de Clifford Simak, etc.

4. *El relato anti-sistema.* Los 50's se caracterizaron por un gran número de relatos que desarrollaban con detalle sociedades basadas en tendencias específicas visibles en la época. Eran aparentes utopías basadas en la existencia de determinadas tecnologías que, bajo una mirada más escrutadora, se transformaban en distopías.

⁵⁴ Personaje que se ubica fácilmente en la tradiciones culturales y literarias típicas del imaginario estadounidense: la del 'forajido de frontera' y la del 'individuo en conflicto con la sociedad'. (N del T)

Literatura Norteamericana

El objetivo de estas historias era exponer los rasgos mismos que hacen al mundo moderno: grandes estructuras burocráticas basadas en la especialización de las funciones y la sustitución del contacto humano por la tecnología. Los autores destacados eran Frederik Pohl, C. M. Kornbluth, Robert Sheckley, etc., la mayoría escribían para *Galaxy Science Fiction*.

La ciencia ficción social de Frederik Pohl fue particularmente importante, especialmente su novela (escrita con C. M. Kornbluth) *Los mercaderes del espacio*, la cual fue serializada en *Galaxy* en 1952 con el título de *Gravy Planet*. Fue uno de los muy pocos libros de ciencia ficción que recibió reconocimiento fuera de la ciencia ficción, y su impacto se puede medir por el hecho de que aún se edita, ha sido traducida a más de cuarenta idiomas y ha vendido millones de ejemplares. Pohl, que había trabajado como *copywriter* en una agencia de publicidad, proyectó un futuro en el que las agencias de publicidad han tomado el poder. Un número de escritores de los cincuenta siguieron este patrón y proyectaron sociedades controladas por fuerzas que les eran personalmente desagradables. De hecho, la extrapolación de tendencias corrientes, sean ellas el role de la televisión, el aumento de poder de las grandes estructuras corporativas como la industria de las aseguradoras, la creciente influencia del psicoanálisis, u otras, hasta llevarlas a sus conclusiones lógicas o ilógicas llegaron a ser una forma de arte en los 50's.

Este ataque sobre la cultura de la publicidad en masa tiene un número de rasgos que incluye una desconfianza profunda en la capacidad de “las masas” de resistir las trampas y los móviles ofrecidos a ellos por los esclavizadores corporativos. La naturaleza dócil de los hombres y mujeres comunes retratada en la ciencia ficción social escrita durante este período se nota por la facilidad con que se los distrae de las injusticias y la tiranía a su alrededor mediante tácticas de ‘pan y circo’ y el tremendo éxito de las técnicas de propaganda publicitaria. De hecho, el proceso completo de producción–persuasión–consumo llegó a ser el punto focal de atención de un variedad de escritores desde William Tenn hasta Fritz Leiber.

En general, la ciencia ficción social de los cincuenta estuvo marcada por la pérdida en la confianza en la calidad de vida. Además de la extendida alienación en respuesta a la despersonalización, la automatización, y la pérdida de identidad, se le dio atención al crecimiento descontrolado de población y sus efectos sobre el comportamiento de grupos grandes y pequeños. Muchas novelas y relatos de los 50's retrataban sociedades superpobladas, aunque en la mayoría este rasgo era incidental a la línea argumentativa principal. Otro tópico que recibió considerable atención fue el futuro de las relaciones raciales. Es interesante observar que mientras la ciencia ficción era la abanderada de la causa de la libertad individual y los derechos civiles, durante los 50's los relatos sobre temas raciales muy a menudo empleaban sustitutos alienígenas, androides, o robots en lugar de miembros de los grupos minoritarios reales. Los negros eran extremadamente raros en estos relatos.

Sociología del género⁵⁵

La comunidad de la ciencia ficción

Crecimiento del fandom⁵⁶

Es una subcultura cuyo origen es los Estados Unidos, (pero que se encuentra en la mayoría de los países desarrollados).

⁵⁵ James, Edward *Science Fiction in the 20th Century*. New York, Oxford University Press, 1994. Traducción y resumen de Gabriel Matelo.

⁵⁶ Sustantivo acuñado teniendo como modelo palabras como *kingdom* (reino o dominio del rey), *fandom* significa el mundo o territorio dominado por los fans, realmente otro mundo.

Literatura Norteamericana

El fandom, cuerpo de lectores entusiastas y comprometidos, ha tenido un impacto inmensurable, pero apreciable y único, sobre la evolución del género, influyendo sobre escritores, produciendo historiadores del género, bibliógrafos, y muchos de sus mejores críticos y muchos escritores. Este fenómeno ocurre únicamente en el género de la ciencia ficción.

Según Moskowitz, los orígenes del fandom son anteriores al nombre del género mismo (1926). Gernsback y otros editores se vieron pronto inundados de cartas de lectores. *Amazing Stories* y *Amazing Stories Quarterly* asistieron a estos lectores a organizarse. Gernsback estableció una sección, llamada “Discusiones”, en un número de 1927 de *Amazing* y comenzó a publicar las direcciones de los lectores para que pudieran entrar en contacto entre ellos. Para 1929, los numerosos clubes en varias partes del país comenzaron a producir sus propias revistas como *Planet* (1930) en Nueva York y *Cosmology* en la costa oeste. Gernsback primero insistía en que los clubes se organizaran por sí mismos, pero luego se dio cuenta de las posibilidades comerciales de jugar un rol activo en ese proceso. En 1934 usó sus editoriales en *Wonder Stories* para crear la *Liga de Ciencia Ficción* que pronto tendrían sucursales en varias ciudades y regiones y más tarde en Inglaterra y Australia. Los fans comenzaron a reunirse y a formar colecciones que terminaron siendo más voluminosas que las de las bibliotecas públicas o universitarias. Publicaron sus revistas, llamadas *fanzines*⁵⁷, y desarrollaron su propia jerga. Sam Moskowitz publicó en 1954 una historia de los comienzos del fandom: *The Immortal Storm*. El fandom a nivel nacional comenzó a funcionar a partir de las reuniones de las sociedades locales como la *Philadelphia Science Fiction Society* o la *Los Angeles Science Fiction Society*. En 1937, un grupo de fans de NY visitaron a sus pares de Filadelfia, produciendo lo que se considera la primera *Convención* del género. La primera convención internacional tuvo lugar en Leeds, Inglaterra, el 3 de enero de 1937. Las convenciones de fans estadounidenses crecieron con el tiempo al punto de que en octubre de 1992 se realizaron dieciséis a nivel nacional. En 1939, Moskowitz organizó la primera *World Science Fiction Convention* en Nueva York. La convención de 1940 en Chicago inauguró una serie de prácticas que se volvieron parte del evento: recreaciones de canciones conocidas con letras nuevas de ciencia ficción, luchas con armas de ciencia ficción en los corredores de los hoteles, fiestas en las habitaciones hasta la madrugada, un banquete, una fiesta de disfraces en la que los fans y los escritores se vestían según sus personajes preferidos. Las convenciones “mundiales” (un epíteto grandilocuente tomado de las Series Mundiales del Béisbol) siguieron anualmente excepto entre 1942 y 1945, con algunos encuentros en Europa y Australia, pero generalmente en los Estados Unidos.

Los fans de la ciencia ficción se juntan no tanto porque disfruten leer ciencia ficción, sino porque tienen una visión particular del lugar de la humanidad en el universo y del tremendo potencial que ofrece el futuro, lo cual los aparta, sienten ellos, del mundo aburrido de la gente común. Comprometidos con un acercamiento tecnocrático a la solución de los problemas del mundo, como Gernsback, creen que la ciencia ficción tiene una misión educativa en la vanguardia del progreso de la sociedad hacia un mundo mejor. No es tensor demasiado la analogía si se dice que la ciencia ficción y su fandom cumple muchas de las funciones de una religión. El ‘sentido de la maravilla’⁵⁸ viene a reemplazar los sentimientos de lo sublime, el temor reverente, y el misterio que se encuentran en el centro de la mayoría de las religiones. Sin embargo, la repetición embota la percepción del lector y el sentido de la maravilla se pierde. De allí el renovado consumo. Las convenciones proveen de un sentido de comunidad a los miembros del fandom en el encuentro con gente de similar mentalidad (frecuentemente tras un largo viaje, como el peregrinaje medieval) y en la comunicación epistolar y por medios de *fanzines*. Este sentido de comunidad es impulsado por el sentimiento de que los fans poseen una verdad que es negada a los demás (aunque el desacuerdo sobre los puntos más delicados de la verdad pueden llevar a declaraciones de herejía y el comienzo

⁵⁷ Apócope de ‘fan’ y ‘magazine’.

⁵⁸ Ver epígrafe a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury.

Literatura Norteamericana

de una guerra entre sectores de la comunidad); todo ello apuntalado por la paranoia engendrada por la burla y el desdén de los demás (no fans), debido a sus actividades y a la ciencia ficción misma. No resulta sorprendente que la novela *Slan* (1940) de Van Vogt, con sus slans telepáticos, superiores al *Homo sapiens* y perseguidos por éstos, haya gustado tanto a los fans: dio su nombre a Slan Shack, una comunidad de fans fundada en 1943 en Battle Creek, Michigan (con la inscripción “Civilización” encima de la entrada principal), y a fanzines como *Slantasy* y *Slant*. Como muchos slans, los fans querían tomar el control del mundo: persuadir a la gente de las propiedades educativas del género y su capacidad de expandir la mente y ayudar a impulsar al mundo en la dirección de lo que ellos percibían como progreso científico. A las preguntas típicas a las que responden las religiones: “¿Para qué estoy acá?”, “¿a dónde va el mundo?”, “¿Qué sentido tiene todo esto?”, la ciencia ficción responde: “Para sobrevivir y lograr algo”, “Lea ciencia ficción y entérese”, y “¿Por qué diablos tiene la presunción de pensar que tiene que haber un sentido?”.

Los fans tienen intereses colaterales; el fandom previo a la Segunda Guerra Mundial superponía gran parte de su conjunto con el de los interesados en el desarrollo de la coherencia. Para seguir con la analogía religiosa, la versión fan de la Tierra Prometida estaba en el espacio exterior. Los experimentos de Goddard y la Sociedad Interplanetaria Alemana durante los años 1920 y 1930 inspiraron a numerosos fans: por ejemplo, Arthur C. Clarke, experimentó con cohetes caseros en el jardín de la casa de sus padres, en Sommerset, y más tarde combinó el fandom y la escritura de ciencia ficción con su trabajo como secretario de la Sociedad Interplanetaria Británica, fundada en 1933.

En los años 1940 había escasas ediciones de ciencia ficción de tapas duras, excepto pequeñas tiradas de editoriales menores dedicadas al género y fundadas por fans. En 1946, Lloyd A. Eshbach fundó *Fantasy Press*, que publicó nombres como Campbell y E.E. Smith, y en 1947, el primer libro de ciencia ficción moderna. David Kyle y Martin Greenberg fundaron *Gnome Press* en 1948 y publicaron por primera vez los libros de la “Fundación” de Asimov. Ese año, *Shasta*, editorial fundada por tres fans de Chicago, publicó *The Checklist of Fantastic Literature*, la primera de las bibliografías fundamentales de la ciencia ficción y la fantasía producida por Everett F. Blieder y otras como *Index to the Science Fiction Magazines, (1926–1950)* (1952) de Donald B. Day y *A Handbook of Science Fiction and Fantasy* (1954) del fan australiano Donald H. Tuck.

Los primeros estudios críticos salieron del fandom y no de la academia. Los textos críticos de Damon Knight escritos para fanzines fueron recopilados en 1956 por otra editorial de fans, constituyendo uno de los hitos en el desarrollo de la crítica del género. Sam Moskowitz escribió una historia temprana de la ciencia ficción y el fandom que merece ser mencionada.

La comunidad de los escritores

La contribución más importante del fandom es la producción de escritores del género. Una alta proporción de fans aspiran a ser escritores publicados y una gran proporción de escritores han salido de allí.

Un grupo de fans de Nueva York, autodenominados *Futurians*, a fines de los 1930 incluía gente que terminarían siendo escritores y editores importantes como Isaac Asimov, James Blish, Damon Knight, Cyril Kornbluth, Judith Merril, Frederick Pohl, y Donald A. Wollheim. En Inglaterra pasó lo mismo con gente como Clarke y William F. Temple.

Las ganas de escribir llevó frecuentemente a la auto-publicación: los fanzines caseros. James Blish comenzó a publicar el fanzine *Planeteer* en 1934 a los 14 años. Ray Bradbury comenzó *Futura Fantasia* en 1939, persuadiendo a gente como Heinlein y Kuttner a escribir para él. Frederick Pohl a los dieciséis sacó *Mind of Man*. Robert Silverberg editó *Space Ship*; Gregory Benford, *Void*. Este fenómeno editorial fue más prominente entre 1935 y 1965.

La situación de que los escritores se han formado en el género, generalmente leyéndolo desde niños, y han utilizado las fanzines para foguarse, constituye al fandom como semillero en la

Literatura Norteamericana

reproducción del género. El fandom introducirá al lector en el conocimiento de las tradiciones y los clásicos del género, pero también le dan una visión únicamente interna, lo cual puede producir relatos similares a los consumidos en la etapa fascinada de la adolescencia del escritor y/o relatos que sólo jueguen con los temas más típicos del género dejando de lado toda originalidad en la forma. La originalidad de tema, puesta en términos de ‘novedad’ por los críticos pertenecientes al fandom, con la acumulación de relatos a lo largo de la historia, se hace cada vez más difícil. Sin embargo, no está bien vista dentro del fandom la experimentación formal mediante técnicas literarias típicas del *mainstream*. Así también, el contacto del escritor con su lectorado es mucho más común y frecuente que para un autor del *mainstream*. Fans y editores instan a los escritores a escribir más de lo mismo, lo que origina en parte las típicas series del género: puede ser negativo en cuanto a la repetición, o positivo en cuanto a la exploración en detalle del mundo creado por el escritor para alguno de sus relatos. Tanto los críticos como los historiadores del género no toman conciencia a veces de hasta qué punto los relatos son producto de la colaboración entre escritor y fans a través de sus charlas en las convenciones. También la relación entre escritores es muy estrecha y temprana. La combinación de escritor y editor también es típica del género.

Los escritores de ciencia ficción parecen estar más dispuestos a producir obras en colaboración que en otros géneros. Frederick Pohl y C. M. Kornbluth; Henry Kuttner y C. L. Moore (marido y mujer); Larry Niven y Jerry Pournelle; Frederick Pohl y Jack Williamson; William Gibson y Bruce Sterling; Terry Pratchett y Neil Gaiman. También existe la producción de secuelas de obras de otros escritores en un fenómeno denominado ‘mundo compartido’. Hay muchos y deferentes ejemplos (p. 141), y a partir de la década de los 1980s el fenómeno se volvió casi una plaga. Desde la construcción de diferentes aspectos de los mitos de Cthulhu de Lovecraft por escritores como Damon Knight y Henry Kuttner a la continuación póstuma de la saga de la Fundación de Asimov por escritores como Benford o Greg Bear.

A partir de 1956 hubo en Milford, Pensilvania un congreso de ciencia ficción cuya participación se restringía a escritores publicados y editores. Más allá de la crítica de elitista que ha recibido, de allí ha surgido la idea de seminarios de escritura a nivel académico (summer workshops, por ejemplo). A partir de 1968 en la Universidad de Clarion, Penn., se produce uno de los más famosos seminarios de escritura. Eso supone un cambio del lugar de producción: en los 1930s y 1940s los escritores solían provenir del área de la ciencia o la ingeniería, a partir de los 1960s comienzan a surgir de los estudios literarios universitarios. El denominado ‘credo’ de Clarion contempla: énfasis en la caracterización redondeada de los personajes, una expresión clara, una lógica interna fuerte, una narrativa guiada por la situación del conflicto; lo cual, se dice, lleva a una escritura formulaica, en la que la comunicación de la arquetípica ‘idea’ a través del género se pierde.

En 1965 se fundó la SFWA: Science Fiction Writers of America. Su primer presidente fue Damon Knight. Su objetivo no era sólo de intercambio sino ayudar a los escritores en el aspecto sindical con respecto a los editores (*publishers*) y agentes. En 1992 se agregó la palabra ‘fantasy’ al nombre. A pesar del ‘America’ usado en el nombre la SFWA se ha convertido en un sindicato de escritores a nivel internacional. Eso trajo problemas: en 1973 se invitó a Stanislaw Lem a ser miembro, y éste posteriormente criticó duramente la ciencia ficción estadounidense en su aspecto más relacionado con el entretenimiento carente de rigor científico. Un 70 % de los miembros propusieron echarlo de la asociación (por extranjero y comunista).

En 1965 la SFWA decidió crear un premio, el Nebula, para las categorías de novela (más de 40.000 palabras), novella (17.500 a 40.000 palabras), novelette (7.500 a 17.500 palabras) y short-story (menos de 7.500 palabras). A diferencia del premio Hugo (1953 en adelante), cuyos premios se deciden a partir de los votos de los fans registrados en las convenciones anuales, el premio Nebula ha sido criticado por tener más que ver con amiguismos y manejos de política interna al género. La membresía a la SFWA teóricamente se obtiene habiendo vendido tres cuentos cortos y una novela larga en el mercado ‘profesional’ estadounidense, es decir, a revistas con tiradas

Literatura Norteamericana

superiores a los 12.000 ejemplares. La SFWA tiene dos *journals*, la *SFWA Bulletin*, disponible al público en general, y la *SFWA Forum*, de circulación supuestamente interna.

La revista *Locus: The Newspaper of the Science Fiction Field* publicada por Charles N. Brown en Oakland, California, por más de 25 años ha sido la revista para entender la industria de la ciencia ficción.

Otro aspecto de la comunidad del género desde el punto de vista literario es el de recursividad: el tomar prestado elementos (argumentos, personajes, ambientes planetarios, artilugios tecnológicos) de otros escritores o de sí mismo. Esto se conecta con la idea de Wollheim en los 1950 sobre el futuro consensual (*consensus future*) Auto-referencialidad e intertextualidad se han vuelto comunes en el género.

Los subgéneros de la Ciencia Ficción⁵⁹

A lo largo de la historia de la teoría y crítica literaria se ha intentado buscar ciertas esencias, casi inmutables, que definan los géneros literarios. A partir de la irrupción del formalismo ruso en el campo en el primer tercio del siglo XX y de sus estudios sobre la **literatura** como **género discursivo**, esta creencia entra en crisis. Siguiendo los planteos de Bajtín⁶⁰, uno de los máximos representantes de esta corriente, podemos afirmar que el género es una cuestión social que el individuo hace suya. De esta forma, los géneros sería históricos: tendrían un comienzo, un desarrollo y una desaparición más o menos precisa en la historia de la sociedad. Así, la literatura, un tipo discursivo secundario, poseería una cantidad de géneros y subgéneros prácticamente innumerables como corpus acabado, definido. En otros términos, los géneros literarios, en tanto moldes sociales, estarían sujetos a un juego de elaboración y reelaboración, en donde no encontraríamos formulas fijas sino permanentes variaciones de patrones mínimos que darían margen a la respuesta individual.

Siguiendo este planteo y pensando en la historia del género, definir y caracterizar la *Ciencia Ficción* es una cuestión un tanto difícil; piénsese que lo han intentado tanto grandes escritores como críticos y no han logrado un resultado satisfactorio y con un margen aceptable de consenso. Ejemplo de esta situación son las definiciones tan dispares de Brian Aldiss y Norman Spinard: el primero dice que la Ciencia Ficción es “*la búsqueda del hombre y su posición en el universo apoyándose en el estado de la ciencia de ese momento*”. Por otra parte, el segundo plantea que “*ciencia ficción es todo aquello que los editores publican bajo el sello de ciencia ficción*”.

En las definiciones citadas se ve claramente que Aldiss intenta acotar el género reconociendo una **constante en las temáticas** y en su **tratamiento** en las obras que se ubican dentro de él; en cambio, Spinard reconoce a la ciencia ficción como fenómeno pura y exclusivamente editorial y que la inclusión de una obra o no dentro del género depende de la etiqueta editorial que se le ponga a ella o al autor.

A continuación, proponemos una descripción de los subgéneros de *Ciencia Ficción* que no podrá escapar de esta coyuntura. Para conformarla tuvimos en cuenta los planteos antes mencionados, que se podrían sintetizar en estas palabras de Michal Glowinski:

“(…) la historia de los géneros no es la historia de los textos que constituyen su realización. La historia de los géneros abarca otros problemas tales como: formación del sistema y de los subsistemas, relaciones entre los géneros, funciones de los géneros,

⁵⁹ Estudio producido por los alumnos María Agustina No, Constanza Patricia Obredor, Bruno Percivale, Soledad Pereyra y María Soledad Pérez para la cursada 2004 de la asignatura.

⁶⁰ Nos referimos al ya clásico artículo: Bajtín, M. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1982. pp. 248-291

Literatura Norteamericana

conciencia genérica que los acompaña, etc. Para la historia de los géneros, es muy importante saber que éstos constituyen sistemas abiertos y que por eso mismo son particularmente susceptibles de evolucionar.”⁶¹

Consecuentemente, nuestro trabajo no pretende ser más que una muestra aproximativa, no exhaustiva, que tenga en cuenta la perspectiva histórica y la serie de fuerzas y grupos de poder⁶² que influyen en la conformación y consolidación de casa subgénero.

Hard Science Fiction

Es una opinión generalizada la que considera, la novela *Mission of Gravity* de Hal Clement, aparecido en los años 50, como la iniciadora del subgénero *hard* de la ciencia ficción, como un subgénero reconocido. Sin embargo, el término en sí no comenzó a utilizarse hasta mediados de los '60, tal vez como reacción al movimiento de la New Wave.

Uno de los sitios cibernéticos del fandom hispanohablante, define como obras de la ciencia ficción “dura” cuando:

“Se intenta con mucho cuidado el dar verosimilitud científica a la tecnología o los hechos científicos que aparecen en ellas. Según el nivel pueden ser más o menos accesible a los profanos (algunas obras las entiende cualquiera, mientras que en otras hace falta ser físico o ingeniero para enterarse de la mitad)”⁶³

En este mismo sitio se destacan como materiales legítimos del subgénero casi cualquier cosa de Arthur C. Clarke y *Cronopaisaje* de Gregory Benford. En alguna web norteamericana⁶⁴ se señala que mucho de la ciencia ficción clásica podría clasificarse como dura, incluyendo los primeros trabajos de Asimov y Heinlein⁶⁵.

Podemos describir como la ciencia ficción “dura” o “hard” como esa variedad – o fracción– del género que valora altamente la fidelidad a los hechos del universo mientras construye sobre ellos nuevos mundos ficcionales. Lo que consideramos habitualmente como *ciencia ficción hard* es aquella que es más precisamente tecnológica, en la que predominan los elementos, temáticas y tramas de carácter científico tratadas con rigurosidad⁶⁶.

⁶¹ Glowinski, Michal. “6: Los géneros literarios” p.106

⁶² Para esto, se tomarán como fuentes no sólo los textos tradicionalmente considerados teóricos, publicados en libros, sino también material de los fandom, de las revistas especializadas del género, opiniones de autores y clasificaciones propuestas por las mismas editoriales. Se presentarán más desarrollados los cuatro subgéneros que todos esos grupos coinciden en señalar: *hard*, *science fiction*, *soft science fiction*, *space opera* y *cyberpunk*. En la sección *Otros subgéneros* tratamos los subgéneros de *Ucronía*, *Distopía* y *Utopía* por constituir un grupo de obras de mucha popularidad y de gran divulgación. Este recorte nos obliga – fundamentalmente por exceder el espacio y el objetivo principal de este trabajo– a abandonar otros subgéneros que serán mencionados al final del trabajo.

⁶³ <http://www.cienciaficción.org/libros/generos/index.shtml>

⁶⁴ <http://www.writing-world.com/sf/genres.shtml>

⁶⁵ Con respecto a esta inclusión en la Hard Sf, es interesante señalar que esta catalogación contó con un cierto prestigio a lo largo de los años. Muchos de los autores deseaban voluntariamente ser incorporados a esta categoría debido a la fama y trascendencia que había adquirido durante años con algunos de los grandes escritores del género.

⁶⁶ En el artículo “On science and science fiction”, Katryn Cramer debate con una cuestión que le parece crucial para la especificidad del subgénero: la relación entre ciencia –en tanto ciencias duras como la biología, la física, la química, las matemáticas, etc– y ciencia ficción. La autora señala que el centro de la polémica estaría dado porque en las últimas décadas muy poca atención se le ha prestado a las virtudes de la relación única entre la ciencia y la ciencia ficción dando paso a una impronta más especulativa. La ciencia, aún dentro de la ciencia ficción hard, es marginalizada a favor de las extrapolaciones sociales:

“Hard sf interacts with the Technologies and accompanying institutions that produce and distribute it. In the twenty years since the death of John W. Campbell, much has happened to obscure his technophilic vision of science fiction. The hard sf attitude became a salable commodity on its own, separable from scientific content. Particularly during the Reagan years, hard sf evolved into right-wing power fantasies about military hardware, tales of men killing things with big machines, fantasies that had very little to do with scientific thought or theory.”

Literatura Norteamericana

Poul Anderson la definió de la siguiente manera:

“A hard science fiction story basis itself upon real, present day science or technology and carries these further with minimum of imaginary forces, material, or laws of nature.”⁶⁷

Discutiendo con algunas cuestiones marcadas por el autor, Kathryn Cramer señala que la ciencia ficción dura es identificable –más allá de la porción de ciencia actual que contenga- a través de una **voz narrativa** que es pragmática, determinista y preocupada por la **verosimilitud** sobre la alta tecnología y ciencia que aparecen en la historia y si sobre el futuro en el que vive el protagonista –esto es, si es el resultado de un cambio tecnológico significativo desde el aquí y el ahora⁶⁸.

En este sentido, y siguiendo a Cramer, la *ciencia ficción hard* pondría un especial énfasis en la construcción de un **verosímil científico y tecnológico** plausible y fiel a la verdad, a los hechos. En palabras de Hartwell “Hard Science Fiction is about the beauty of **truth**”⁶⁹. Este criterio –el de la “dureza” con respecto a los hechos incorporados a la ficción- es un gusto que se cultiva. Por esta razón, en nuestro mundo actual en donde las habilidades vinculadas a la ciencia están en detrimento, el escribir CF dura implica apelar a una audiencia bien limitada. A pesar de esto, hay entre el escritor de ciencia ficción hard y sus lectores un pacto de lectura basado en ese gusto por la fidelidad hacia la **verdad** y los hechos. Ese pacto de lectura, se sostiene a través de la **verosimilitud** de lo contado; sin engaños al que lee. En este sentido, el énfasis debe ser puesto en lo que C.S. Lewis nominó como “**realism of presentation**”⁷⁰. De esta forma, los errores científicos o hechos más “tramposos” deberán permanecer invisibles para el lector. A pesar de esto, el mejor lector de ciencia ficción hard, en su pasión por la verdad, se complace en encontrar estos errores de la trama.⁷¹

Frecuentemente, la explicaciones científicas de la *hard science fiction* aparecen como incrustadas en el texto, sin tener una incorporación fluida a la trama. Esta incorporación algo torpe, afecta directamente a la construcción del **verosímil** ya que lo científico y lo tecnológico no se

Nos referimos a: Cramer, Kathryn. “On Science and Science Fiction”, en: Hartwell, David G. and Cramer, Kathryn (eds.) *The Ascent of Wonder. The Evolution of Hard SF*. New York, A Tom Doherty Associates Book, 1994. pp 22-24.

⁶⁷ *Op. cit* p.24

⁶⁸ Con respecto a la visión del futuro presentada por la ciencia ficción *hard*, ésta es en general de tono optimista, en oposición a otros subgéneros en donde se plantea un futuro cargado de pesimismo.

⁶⁹ Hartwell, David G. “Hard Science Fiction” en: Hartwell, David G. and Cramer, Kathryn (eds.) *The Ascent of Wonder. The Evolution of Hard SF*. New York, A Tom Doherty Associates Book, 1994.

⁷⁰ Creemos que esta denominación propuesta por Lewis es particularmente idónea para esta cuestión. El verosímil se sostiene en tanto la propuesta sea realizada con una impronta científica y apuntando hacia una coherencia con ésta. De esta forma, algunas obras han especulado acerca de universos con leyes físicas diferentes de las nuestras sin perder el verosímil científico. Por ejemplo, en *Las astronaves de madera* de Bob Shaw, el número pi vale exactamente 3,15, lo que altera notablemente el funcionamiento de las cosas. Otro ejemplo notorio, lo constituye *Materia celeste* de Richard Garfinkle, en donde el mundo es tal y como lo supuso la ciencia griega: conformado por cuatro elementos, con los astros en sus esferas, la Tierra en el centro del universo, etc.

⁷¹ Así como Poe construyó sus propios lectores para el policial, la *hard science fiction* construyó los suyos para sus obras, entrenándolos en estas omisiones que a veces tienen los autores y enseñándoles a leer este tipo de materiales. Sobre Poe, Borges menciona “Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido —ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones— engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee?” y agrega: “La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales.” (Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Buenos Aires, Emecé. 1995 pp)

presentan como parte de algo sino como un accesorio puesto al azar, resaltando su carácter **artificioso** y hasta extravagante. Sobre este tema señala Benford:

“The drone of meticulous explanation appears often, almost like bizarre fetish – because the authors want to retain the authority of nonfiction, its touchstones of an external (though provisional) truth.”⁷²

De alguna forma, el autor propone que esta incorporación de explicaciones, no demasiado accesibles, respondería a la voluntad de los escritores de conservar más o menos intacta la información. De esta manera, se convertirían -estas incorporaciones más meticulosas de explicaciones- tienen que ver con mantener el **verosímil** y no desinformar al lector. A pesar de este comentario, no podemos omitir que, en muchos casos en la *ciencia ficción hard*, estas incorporaciones no son de lo más logradas produciendo una suerte de tensión y disyunción entre lo narrativo y la fidelidad a los hechos.

Otro elemento crucial en ese verosímil característico de la ciencia ficción hard es la construcción de la **imagen del científico**. Sobre este asunto Benford advierte:

“The most important voice to get right is the style of scientists themselves. This demands considerable craft; scientists at work are usually less interesting than watching paint dry.”⁷³

Y luego agrega: “Much sf struggles to reduce the vast canvas of astronomy to human scale by tendering the scientists in detail –jargon, warts and all.”(p.19).⁷⁴

Esta construcción idónea –y accesible- de la imagen del científico en pos de un verosímil científico nos permite realizar un anclaje con el **desarrollo de los personajes** en las obras del subgénero. La enciclopedia popular Wikipedia afirma:

“Character development is sometimes secondary to explorations of astronomical r physical phenomena, but other times authors make the human condition forefront in the story”⁷⁵

Este enunciado resulta parcialmente confuso ya que omite la evolución a través de las distintas tensiones por las que ha atravesado el género y los factores constructivos que en él influyen.

David Hartwell es un tanto más preciso cuando afirma que, tradicionalmente –no tanto como una estrategia literaria consciente sino como una respuesta a las demandas de las publicaciones y ediciones de los pulp magazines- no había caracterizaciones complejas y totales en la ciencia ficción dura. Esto se debía, en parte, porque este aspecto reduciría la estructura narrativa general que subyacería a las historias de la *hard science fiction* –la humanidad versus el universo. De esta forma, no encontramos en las obras de este subgénero un desarrollo *explayado* de la *interioridad* de los personajes como en las obras canónicas de la literatura del siglo XX.⁷⁶

⁷² Benford, Gregory. “Real science, imaginary worlds” en: Hartwell, David G. and Cramer, Kathryn (eds.) *The Ascent of Wonder. The Evolution of Hard SF*. New York, A Tom Doherty Associates Book, 1994. p.18

⁷³ *Op.cit.*, p.19.

⁷⁴ Es particularmente interesante el tratamiento que Benford hace de los científicos en su novela *Cronopaisaje*. En ella se aborda el viaje de información en el tiempo a fin de modificar el pasado de una manera científica y creíble pero, además, se describen los hábitos personales y laborales de los científicos mientras realizan investigaciones, cómo influye su trabajo en su vida cotidiana, las dificultades para conseguir financiación, etc.

⁷⁵ “Hard Science Fiction”, en: http://en.wikipedia.org/wiki/Hard_science_fiction.

⁷⁶ Recordemos, que durante nuestro siglo XX se produjo una gran renovación del género novelístico que tuvo que ver, principalmente, con la ruptura con la novela realista decimonónica. Esta renovación apuntó en trabajos como el consagrado *Ulysses* de Joyce o en la compleja *En busca del tiempo perdido* de Proust una centralización en el sujeto y su interioridad. El lector de nuestro siglo mide a través de ese parámetro, encontrando estrechas las caracterizaciones y personajes de la ciencia ficción dura.

Literatura Norteamericana

“Hard sf characters tend not to achieve validation through gaining knowledge of their own inner life but rather through action in the external environment. Knowing oneself, or feeling better about oneself, is far secondary to having accomplished something important (such as having a life, or the world) for the protagonist.”⁷⁷

Por esta razón, personajes como los de “It’s great to be back” de Heinlein y de “Relativistic Effects” de Benford parecen chatos al lector no especializado. Esta particularidad de los personajes es buscada por los autores: el objeto de la ciencia ficción hard no es la subjetividad específica sino una amplia visión de la humanidad proyectada en hombres comunes, ordinarios. La *hard science fiction* concibe el personaje de manera doble: como excepcional –ya que es descrito y retratado como un individuo único- y como típico- como el resto de los hombres, que actúa y soluciona problemas como los demás: usando la razón y el conocimiento.

En el sitio *cyberdark.net*⁷⁸ se señalan como **temáticas** constantes del subgénero los viajes espaciales (interplanetarios, interestelares, etc.), los viajes temporales, los robots, las inteligencias artificiales, la nanotecnología, la ingeniería genética y otras nuevas tecnologías.

La **temática** de los viajes, junto con la de las nuevas tecnologías, aparece en el escritor frecuentemente etiquetado como *hard*, Arthur C. Clark. Ejemplos de ello son *2001: Una Odisea espacial* o *Los vientos del sol*.

En las obras en que aparecen los viajes espaciales a grandes velocidades se tienen en cuenta los efectos relativísticos previstos por Einstein (contracciones temporales). El ejemplo por excelencia es *Tau Cero* de Poul Anderson, en donde se nos revelan las consecuencias de los viajes cercanos a la velocidad de la luz.

La ingeniería genética y la nanotecnología son tecnologías más recientes, aunque como **temáticas** se encontraban presentes en la *hard science fiction* desde hace tiempo. En *La paz interminable* se nos presenta una máquina que ha revolucionado al mundo y que, con la nanotecnología, es capaz de obrar milagros. Por su parte, la obra *El otoño de las estrellas* de Miguel Barceló y Pedro Jorge Romero narra una aplicación bastante interesante de la nanotecnología: la inmortalidad.

La ingeniería genética es una de las tecnologías más trabajadas por la ciencia ficción hard, presentándose en trabajos de varios años atrás –como *La isla del Doctor Moreau* de H.G. Wells-, en algunos más recientes –como *Y mañana serán clones* de John Varley_ y en otros que fueron hasta trasladados al cine –como el libro y la película *Jurassic Park* de Michael Crichton.

La estética de la *hard science fiction* no se ha mantenido dentro de la literatura exclusivamente. Otros productos culturales la han adoptado haciéndola su patrón definitorio. Representante de esto, es el artista de manga de *hard science fiction* Masamune Shirow. Su trabajo examina el impacto del avance de la tecnología futura en la sociedad, particularmente la cibernética y las redes de información. Shirow se distingue por presentar en sus trabajos grandes detalles tecnológicos y científicos. Uno de sus trabajos más conocidos es *Appleseed*.

Algunos trabajos de *hard science fiction* en anime famosos son *Mobile Suit Gundam*, *Votoms*, *Macross* y *Robotech*.

En cuanto a series o programas de televisión, uno de los más reconocidos fue *Babylon 5*, el cual se mantuvo por media década en el aire. Otro igualmente famoso, fue la secuela de series titulada *Crusade*.

⁷⁷ Hartwell, David G. “Hard Science Fiction” en: Hartwell, David G. and Cramer, Kathryn (eds.) *The Ascent of Wonder. The Evolution of Hard SF*. New York, A Tom Doherty Associates Book, 1994. p.34

⁷⁸ <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=205>

Literatura Norteamericana

“Solly había sido una malcriada del espacio, hija de Móviles, viviendo en esta nave y en la otra, en este mundo y en aquel. Al cumplir los diez años ya había viajado quinientos años luz; a los veinticinco ya había vivido una revolución en Alterra, había aprendido aiji en Terra y presentimiento con un viejo hilferita en Rokanan, había atravesado como una brisa las Escuelas de Hain y había sobrevivido a una misión como Observadora en el asesino y moribundo Kheakh, recorriendo, entre tanto, otro medio milenio a casi la velocidad de la luz. Era joven, pero tenía mucha experiencia.”
(fragmento de “*Día del Perdón*”, Ursula Le Guin)

Soft Science Fiction

Para realizar la definición de la “Soft” SF tenemos que tener en cuenta dos momentos muy importantes: las distintas situaciones que se daban en EEUU y Europa hacia la década del '30, y el nacimiento de la *New Wave* en Europa.

Con el final de la primera guerra mundial, Europa tenía puesta su mirada en la sociedad y sus problemas, es así que, como resultado, se escribió mucha SF con tramas relacionadas con ciencias blandas como la psicología, la sociología y la política y con una alta carga de crítica social y política.

En EEUU, en cambio, como la guerra no se había sentido tan a flor de piel, las tramas se centraron más en los adelantos científicos que estaban teniendo lugar en esa época.

Estos entornos fomentaron una preferencia de **temáticas**: las de Europa eran un tanto más filosóficas y críticas de la sociedad y el hombre (dos puntos importantísimos en la “Soft” SF) y las de EEUU más rigurosas pero menos profundas en contenido.

Con el posterior surgimiento de la *New Wave* en la Europa de los '60, la SF comienza a expandir sus horizontes, no solo temáticos, sino también estilísticos. Este movimiento, que repercutió fuertemente en EEUU, se interesó por la entropía dentro de sus temáticas (o sea, poner al universo y sus leyes omnipresentes e inviolables en contra del hombre y su destino), la utilización de técnicas y procedimientos llevados a cabo dentro de la literatura canónica (para darle al género un prestigio mayor al que siempre ha tenido) y el intento de uso de una prosa mucho más correcta, poética y cuidada.

Para comprender el cambio estilístico propuesto por la *New Wave*, parece pertinente la reflexión inicial de J.G. Ballard en su artículo “Notas de ninguna parte”:

“La ciencia ficción, ante todo un forma prospectiva de ficción, preocupada por el presente inmediato en función del futuro más que del pasado, exige técnicas narrativas que reflejen su temática. Hasta el presente casi todos sus escritores, incluyéndome a mí, fracasan porque no se dan cuenta de que la principal técnica narrativa de la ficción retrospectiva, la narrativa de secuencias y consecuencias, que se basa en un conjunto de hechos y relaciones ya establecidos, es totalmente inadecuada para crear las imágenes de un futuro que todavía no nos ha hecho concesiones”⁷⁹

Además, en este artículo, el autor no descarta la incorporación de elementos del surrealismo y del cubismo:

“En realidad, el renacimiento del interés por el surrealismo (...) es un buen signo para la ciencia ficción, al apartar a los escritores del llamado realismo para llevarlos a zonas más abiertas, más imaginativas”⁸⁰

⁷⁹ Ballard, J. G. “Notas de ninguna parte”, en: *El péndulo* 1.p.77

⁸⁰ *Op. cit.* 78

Literatura Norteamericana

Con todo esto en mente, podemos decir que la “Soft” SF recibe su nombre, opuesto al de “Hard” SF, debido a que sus temáticas tienen o bien poco rigor científico, o están relacionadas con las ciencias blandas (como la psicología, la sociología, la lingüística y la política) o se nutre de materiales de distintos espectros culturales.

La “Soft” SF acostumbra a profundizar mucho más en sus **personajes**, puesto que prefiere indagar sobre la condición humana, intentando llenar el vacío de contenido (podríamos decir contenido filosófico-metafísico) con el que venía estigmatizada la “Hard” SF; así, en el caso de que hubiera avances científicos en las tramas “Soft”, son sólo medios para alcanzar su fin. Es por esto que el autor “Soft” no se preocupa si tiene que hacer uso de su imaginación o introducir elementos considerados científicamente imposibles, puesto que, al crear su verosímil, no prefiere rigurosidad, sino que pretende crear un entorno con unas condiciones determinadas sobre el cual librar al hombre y experimentar con sus pensamientos, sensaciones y reacciones.

Ejemplos de “Soft” SF son *Incordie a Jack Barron*, de Norman Spinrad, en donde se exploran de manera original y con un lenguaje innovador propio de la *New Wave* aspectos como la ética, los medios de comunicación o la prolongación de la vida; la inolvidable *Flores para Algernon*, de Daniel Keyes, que trata el tema de la potenciación artificial de la inteligencia y sus efectos sociales y personales; *La naranja mecánica* de Anthony Burgess, que describe un mundo de bandas callejeras de jóvenes ultraviolentos.

En cine podemos citar la aparición de la trilogía *Back to the Future*, en la cual se retoma el antiguo tema del viaje en el tiempo, pero solo con el interés de ver la reacción de unos individuos ante las diferentes situaciones que imponen las –accidentales– manipulaciones del tiempo.

DNA² y *Video Girl Ai* (ambas obras del mangaka Masakazu Katsura) son ejemplos de cómo una trama de “Soft” SF utiliza los viajes temporales y la modificación genética (en la primera) y unos videocasetes muy especiales (en la segunda) para generar dos comedias románticas.

Space Opera

A long time ago, in a galaxy far, far, away...

It is a dark time for the Rebellion. Although the Death Star has been destroyed, Imperial troops have driven the Rebel forces from their hidden base and pursued them across the galaxy.

Evading the dreaded Imperial Starfleet, a group of freedom fighters led by Luke Skywalker has established a new secret base on the remote ice world of Hoth.

The evil lord Darth Vader, obsessed with finding young Skywalker, has dispatched thousands of remote probes into the far reaches of space... (script from *Star Wars: The Empire Strikes Back*)

La historia del Space Opera tiene dos instancias diferentes con dos valoraciones diferentes por parte no solo del fandom, sino también de los editores y críticos de SF.

Inicialmente el término fue acuñado por Wilson Tucker en 1941, quien, un tanto irónicamente, proponía que si a los westerns se los llamaba “Horse Opera” y a las telenovelas y radionovelas destinadas a hacer llorar a las amas de casa se les decía “Soup Opera” (porque en sus inicios, en la radio, tenían propagandas de jabones en el medio), a la SF barata, mal escrita y con tendencia a argumentos de naves espaciales o de salvar al mundo se la podría etiquetar como “Space Opera”. En palabras de Tucker

“In these heretic days of phrase-coining, we offer one. Westerns are called ‘Horse operas’, the morning housewife tear-jerkers are called ‘soap operas’. For the

Literatura Norteamericana

hacky, grinding, stinking, outworn space-ship yarn, or world saving for that matter, we offer ‘space opera’ ”.⁸¹

Tucker recorta un subgénero como lo hiciera Aldiss con la SF: buscando patrones regulares en sus temáticas (más allá de toda la carga negativa que contenía su sentencia).

La definición es ingeniosa, pero no deja de tener un tono peyorativo que desprestigió al subgénero y a quienes tenían alguna obra ubicada en él. De hecho, durante la era Campbell (1939 – 1946) el “doc.” E. E. Smith y Edmund Hamilton nunca vieron sus obras dentro de ese género; y, cerca de 1970, autores como Poul Anderson y Edgar Rice Burroughs veían que sus obras con temáticas “planetarias”, por decirlo de alguna forma, eran ubicadas dentro de un nuevo subgénero llamado “Planetary Romance”; pero puede observarse que la esencia semántica de ambos términos (“Space Opera” y “Planetary Romance”) es prácticamente la misma.

Esto, probablemente, nos acerque más a la definición de Spinard de SF como fenómeno editorial, pues vemos como los editores, los críticos y el fandom mueven a su antojo tal o cual obra de un subgénero a otro para que no sufra desprestigio editorial (o bien para que un fan no tenga que decir “estoy leyendo *space opera*” sin sentirse que está leyendo una obra de baja calidad).

La definición peyorativa de Tucker estuvo en boga hasta mediados de la década del ’70. Pero comenzó un proceso de revaloración con el proyecto británico de la *New Wave* (con Aldiss, Moorcock y Ballard a la cabeza) y con la aparición de la primera película de la trilogía –de culto– de *Star Wars*, que se convirtió en modelo de “Space Opera” para *Del Rey books*, quien llevó a novela la primera; *Del Rey books*, a todas luces, estaba haciendo una campaña para cambiar la polaridad de la definición de “Space Opera” de Tucker mediante una gran movida editorial.

Con la mencionada campaña editorial vinieron antologías que recopilaban relatos escritos desde los inicios de la SF hasta esa fecha y una nueva perspectiva de “Space Opera”. Así, este subgénero pasó a representar la nostalgia de lo bien escrito y un intento de describir lo vasto e infinito del universo y lo pequeño del ser humano.

Hoy en día se ven los más coloridos y dramáticos argumentos, grandes aventuras de SF, combinados con personajes muy marcados y profundos y con una prosa muy buena, lo suficiente como para decir que el “Space Opera” actual es de lo más ambicioso de la SF. De hecho el “Space Opera” moderno combina las temáticas de sus inicios con rigurosidad en la construcción del verosímil (un rasgo típico de la “Hard” SF), lo cual eleva su nivel de ambición y complejidad.

En lo que respecta a la literatura, podemos ver como ejemplo claro a la extensa serie “Fundación” de Isaac Asimov, en la que se hace un trabajo muy minucioso y detallado del paisaje espacial en el transcurso de la historia.

En cine no se puede dejar de citar a la saga multimedia “Star Wars”, cuya ambientación e historias de aventuras siempre transcurre en el espacio exterior “hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana”. Esta saga lleva 5 películas (con una sexta de inminente estreno), una gran cantidad de novelas y comics que transcurren en su universo y una todavía más abultada cantidad de juegos para diferentes consolas.

Es imprescindible mencionar a la saga de “Star Trek”, que cuenta con 10 películas y 5 series de TV, además de novelas y juegos, lo que la convierte en una serie de culto. “Star Trek” construye un verosímil “a la antigua”, o sea: no busca rigurosidad (obsérvese el ‘transportador de materia’) pero hace un trabajo muy profundo en los paisajes y las diferentes razas de su universo.

En la actualidad, la mayor cantidad de obras de “Space Opera” surgen del manga y el animé japoneses. Series como *Cowboy Bebop* (la cual podríamos decir que entra dentro de la definición de

⁸¹ Esta cita fue extraída de el artículo de Space Opera presentado en la siguiente página: <http://www.sfrevu.com/ISSUES/2003/0308/Space%20Opera%20Redefined/Review.htm>

Literatura Norteamericana

Tucker en tanto que es como un western pero con naves espaciales y viajes interestelares, todo combinado con unos personajes tremendamente bien elaborados y una excelente banda de sonido que abunda en jazz), la legendaria saga multimedia de *Macross* (una serie que combina luchas de robots gigantes, viajes espaciales y triángulos amorosos, un clásico del anime en Japón), o bien podríamos mencionar una combinación un tanto extraña que se dio hace unos años entre Leiji Matsumoto (autor de la famosa *Harlock Saga*) y Daft Punk (una banda francesa de música electrónica) de la cual nació *Interstella 5555* (una serie de cortos animados que eran los clips de un álbum de Daft Punk y a su vez cuentan una historia de corte “Space Opera”).

Cyberpunk

“We are all in this together!” (*Brazil*, 1985)

El **término** Cyberpunk fue por primera vez usado en un cuento de Bruce Berthke llamado “Cyberpunk”, publicado en noviembre de 1983 en *Amazing Stories*. Desde ese entonces, el término se ha utilizado para describir al cuerpo de obras de autores de un subgénero específico de la ciencia ficción. William Gibson con su novela *Neuromancer* (1984) es, posiblemente, el autor más famoso vinculado con el término cyberpunk. Él enfatizó el estilo, el desarrollo de los personajes y la creación de atmósfera de la ciencia ficción tradicional y ganó con *Neuromancer* los premios Hugo, Nebula y Philip K. Dick. Otros autores famosos de cyberpunk son Bruce Sterling (que se convirtió en el ideólogo del cyberpunk con su fanzine *Cheap Truth*), Rudy Rucker, Pat Cardigan y Neal Stephenson.

Los escritores de *Cyberpunk* toman **elementos** de la novela detectivesca dura, del cine negro, del anime japonés y de la prosa posmodernista. Todos estos elementos se conjugan para describir el lado subterráneo y nihilista de la sociedad digital que ha comenzado a evolucionar en las últimas décadas del siglo XX. Philip K. Dick ha sido también una gran influencia para el subgénero, especialmente, en sus temáticas y en sus personajes.

A menudo, el **mundo** distópico del *Cyberpunk* se ha catalogado como la antítesis de las visiones utópicas de la Ciencia Ficción de mitad del siglo veinte. El mundo de Cyberpunk es un lugar oscuro y siniestro con computadoras en red o interconectadas que dominan cada aspecto de la vida. Las corporaciones multinacionales han reemplazado a los gobiernos como centros de poder. Es una literatura distópica y pesimista que, generalmente, es una metáfora del presente, reflejando las preocupaciones sobre las grandes corporaciones, la corrupción en los gobiernos y la alienación. En este sentido, algunos autores cyberpunk también intentan proponer sus trabajos como avisos frente al futuro posible que puede seguirle a la vida actual. De esta forma, el cyberpunk es con frecuencia escrito con la intención de des-silenciar al lector e inducirlo a la acción.

En la literatura cyberpunk, gran parte de la acción tiene **lugar** “online”, es decir, en el ciberespacio⁸², ya que el límite antes claro entre realidad y virtualidad es borrado. Este mundo virtual de Internet aparece a menudo en la literatura cyberpunk con varios nombres, incluyendo ciberespacio, “metaverso” (“metaverse” en *Snow Crash*(1992)⁸³), “realidad virtual”(VR)⁸⁴ y “Matrix” (originalmente en *Doctor Who* y luego aparecido en *Neuromancer*, pero luego

⁸² Una manera apropiada de definir *ciberespacio* parece ser la siguiente: “The term cyberspace refers to an information space in which data is configured in such a way as to give the operator the illusion of control, movement and access to information, in which he/she can be linked together with a large number of users via a puppet-like simulation which operates in a feedback loop to the operator.” En: Featherstone, Mike y Burrows, Roger. “Cultures of Technological Embodiment: An Introduction.” En: Featherstone, Mike and Burrows, Roger. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures and Technological Embodiment*. London, SAGE Publications, 1995. pp. 2-3

⁸³ El *metaverse* de Stephenson es una construcción, inspirada en Gibson, que oscilaría entre la Internet y los sistemas de realidad virtual.

⁸⁴ Algunos autores distinguen entre el ciberespacio como una categoría genérica y la “realidad virtual” como un ejemplo importante de éste.

Literatura Norteamericana

popularizado con el juego de roles *Shadowrun* y luego por la película *The Matrix*). En este ciberespacio existen también una serie de entidades “inteligentes” de las cuales no se encuentran referentes “humanos” afuera del sistema. Algunas son constructor de personalidad de humanos previamente bajados, mientras que otros son autónomas inteligencias artificiales post-humanas (A.I) que viven en el ciberespacio “como pez en el agua”. Las posibilidades del ciberespacio han llegado simular interconexiones más vívidas usando sistemas coordinados de multimedia que reproducen sensaciones y sentidos, acercándose al contacto “cara a cara” que es tan importante en nuestra sociedad actual.

Los **escenarios** propios de las producciones cyberpunk son muchas veces marginales pero siempre marcados por una impronta urbana. Son ciudades que simulan el orden de las redes de información y comunicación imitándolas en su arquitectura. Estos centros urbanos se ven desde “arriba” como espacios racionalmente organizados y planificados –como el proyecto de Le Corbusier- pero en su “adentro”, viviendo en ellas, revelan la confusión y el individualismo de los laberintos benjaminianos.

Algunos sitios de Internet señalan que los **protagonistas** del Cyberpunk suelen ser “antihéroes” –en oposición a los “grandes”: multinacionales, conglomerados económicos, ricos y poderosos que quieren mantener su status quo- que se distinguen de los “otros” por su lenguaje a veces torpe, su apreciación del arte y su encanto extravagante. Ellos defienden su individualidad en contra de la integración en el “sistema”. Un gran ejemplo, lo constituye este fragmento del comienzo de la película *Brazil*, en donde el diputado ministro de Información es entrevistado y consultado acerca de la “disidencia”:

INTERVIEWER

Deputy minister, what do you believe is behind this recent increase in terrorist bombings?

HELPMANN

Bad sportsmanship. A ruthless minority of people seems to have forgotten certain good old fashioned virtues. They just can't stand seeing the other fellow win. **If these people would just play the game**, instead of standing on the touch line heckling -

INTERVIEWER

In fact, killing people -

HELPMANN

- In fact, killing people - they'd get a lot more out of life.⁸⁵

En otros casos, encontramos hackers y guerreros inspirados en el anime japonés, incluyendo cyborgs⁸⁶, samurais y ninjas.

⁸⁵ Extraído de: <http://scifiscripts.com/scripts/brazil.txt>. La negrita es nuestra.

⁸⁶ El término *cyborg* refiere a un organismo cibernético, un sistema entre humano y máquina que se autorregula: “It is in effect a human-machine hybrid in which the machine parts become replacements, which are integrated or act as supplements to the organism to enhance the body’s power potential” En: Featherstone, Mike y

Literatura Norteamericana

En cuanto a los **temas** del cyberpunk, Featherstone y Burrows señalan que en este subgénero se conjugan, principalmente, la idea de la modificación tecnológica del cuerpo (cyborgs, cyberbodies) y la noción del ciberespacio (cyberspace). Una forma frecuente de proyectar ese tema en obras es la de plantear una interconexión entre el cerebro humano y los sistemas informáticos – algo cercano a lo planteado en la trilogía *The Matrix*. Otra temática frecuente es la que expone la batalla de los que están “afuera”, alienados, contra un sistema totalitario. De Philip K. Dick el cyberpunk ha tomado las temáticas de la declinación de la sociedad, de la inteligencia artificial y de las borrosas líneas entre la realidad y lo virtual.

Es interesante como la literatura y otras obras cyberpunk han sido tomados como información y materiales valiosos para la investigación de las **teorías sociales y culturales** para comprender los nuevos giros de la época contemporánea. Para algunos la obra de Gibson es la expresión literaria del postmodernismo, para otros representa el próximo paso en la evolución humana y, algunos, señalan que el autor marca la línea divisoria entre dos épocas sociales con diferentes modos de comunicación⁸⁷:

“Whether William Gibson intend. It or not, his fiction *can* be systematically read as social and cultural theory, in that it not only paints ‘an instantly recognizable portrait of the modern predicament’, but also shows ‘the hidden bulk of an iceberg of social change’ that ‘now glides with sinister majesty across the surface of the late twentieth century’ “⁸⁸

A pesar de la mitología y las hipérboles que lo rodean, puede verse el cyberpunk como una visión teórica totalmente coherente sobre un futuro relativamente cercano, que está a punto de colapsar. No sólo los conceptos de Gibson en torno al ciberespacio se han transmitido a una realidad tangible –sus visiones tecnológicas ha alimentado tanto los diseños y teorías de sistemas de comunicación como de información financiados por grandes corporaciones como Pentagon, Sega y Nintendo- sino también que muchas de sus perspectivas ficcionales sobre fenómenos culturales, económicos y sociales se han comenzado a viabilizar como caracterizaciones de nuestro mundo contemporáneo. De esta forma, el cyberpunk y el análisis sociológico se responden en un análisis recíproco, bidireccional.

El subgénero cyberpunk se ha bifurcado en otros **sub-subgéneros** que vale la pena mencionar. Uno de ellos es el *stempunk*, que se desarrolla en un ambiente anacrónico, de estilo Victoriano pero con la impronta cyberpunk y con la cosmovisión del cine negro (film noir). La novela más representativa del subgénero es *The difference Engine*. Otra nueva categoría que ha surgido del cyberpunk es el género llamado *postcyberpunk*, que continúa la preocupación sobre los efectos de las computadoras, pero sin las asunciones de las distopía y el énfasis en los implantes cibernéticos.

Son abundantes los **films** de estética cyberpunk y han proliferado, junto con la expansión del género, en los últimos años. Uno de los más famosos es *Blade Runner* (1982) que está basado en la obra de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Otra que ha alcanzado gran fama mundial, es la serie de películas de *Robocop* que en un escenario futurista trabaja con la cuestión de las corporaciones. Otras películas más recientes con estética cyberpunk son *Imposter*(2002), *Paycheck* (2003) y *Minority Report* (2002). Algunos **shows para TV** dentro de la línea del cyberpunk son *Max Headroom* y la famosa *Dark Angel*.

Burrows, Roger. “Cultures of Technological Embodiment: An Introduction.” En: Featherstone, Mike and Burrows, Roger. *Cyberspace/Cyberbodies/ Cyberpunk. Cultures and Technological Embodiment*. London, SAGE Publications, 1995.P.2

⁸⁷ Para un desarrollo más exhaustivo de estas opiniones, ver el artículo de Featherstone y Burrows.

⁸⁸ *Op. Cit* p.9

Literatura Norteamericana

Otros subgéneros

Utopías/ Distopías

Ciencia ficción en donde se describe y especula acerca de sociedades que podrían haber sido o que podrían llegar a ser si las cosas hubieran sido diferentes, explorando los elementos más deseables (utopías) o indeseables (distopías) que ello conllevaría.

Hay quienes incluyen las utopías y distopías dentro del subgénero de la ciencia ficción soft. Esto es, en parte, cierto pero existe un consenso general que afirma que constituyen un subgénero propio y claramente definido, por tener estas últimas un mayor componente especulativo y filosófico y poseer una temática muy específica.

Una de las obras más representativas de este subgénero es *1984* de George Orwell, en ella se describe un mundo desgarrador, con tele-pantallas que todo lo vigilan, un pensamiento dogmático único y obligatorio y el omnipresente “Gran Hermano” que todo lo ve.

Otra obra significativa del subgénero es *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, en donde se describe un mundo diatópico de castas en función de su dotación genética. Este tema, ha sido tratado en obras posteriores como *La torre de cristal* de Robert Silverberg y en *Este día perfecto* de Ira Levin.

Ucronías

Relatos en los que se plantea una historia alternativa, aquello que pudo ser y no fue o el famoso cuestionamiento “¿*Qué hubiera pasado si...?*”.

Este subgénero, puramente especulativo, puede ser ubicado dentro del *soft* aunque a veces pueda tener elementos *hard*.

Tal vez, una de las ucronías más famosas sea la magistral *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick, en la cual, con cierto pesimismo y algunos toques surrealistas, se describe un mundo en el que las potencias del Eje –Alemania y Japón- han ganado la Segunda Guerra Mundial y se han repartido la tierra.

Cómica:

Subgénero de la ciencia ficción que explota los clichés del género para lograr un efecto cómico.

En los inicios de la Ciencia Ficción, en las pulp magazines, se publicaron algunas historias cómicas. Un caso sobresaliente, publicado en *Thrilling Wonder Stories*, hacia fines del 30 y comienzos de los 40, es la serie *Pete Manx* de Henry Kuttner y Arthur K. Barnes. Otras series posteriores, terminaron de cimentar la reputación de Kuttner en la ciencia ficción cómica. Una de ellas fue la serie *Gallegher* la que trata de un inventor borracho que crea un robot narcisista.

Conclusiones

Las categorizaciones planteadas a lo largo de este trabajo no son definitivas, terminantes ni exhaustivas. Esto parece especialmente pertinente si tenemos en cuenta que, a los subgéneros descritos, los *fandom* y las revistas de expertos agregan las siguientes categorías: Sociológica/ Política, Psicológica, Aventura Fantástica, Futurística Descriptiva, Contactos, Viajes en el tiempo, Catástrofes/Postapocalíptico, Poética.

Esto nos lleva a pensar tres cuestiones. Los **criterios** tomados en cuenta para la conformación de las categorías son por demás dispersos. En algunos se tiene en cuenta la modalidad trabajada (Ucronía/ Distopía, por ejemplo), en otros el tono en el tratamiento de las cuestiones científicas (la ciencia ficción hard y la ciencia ficción soft) y , finalmente, en otros la mera línea argumental (Viajes en el tiempo). Esto, no lleva a la segunda cuestión: retomando a Bajtín, la

Literatura Norteamericana

conformación de los géneros es **histórica** y está intrínsecamente vinculada a la sociedad en la que surgen. Con respecto a esta cuestión, la evolución del subgénero Space Opera parece ser un ejemplo bastante claro. Este subgénero, que comenzó como un mote o denominación peyorativa hacia la ciencia ficción mala, logró consolidarse como una categoría propia, con una estética y principios específicos, convirtiéndose en un clásico de la ciencia ficción. En tercer lugar, cabe resaltar que a partir de los años 60, el enmarcar una obra en una sola categoría se hace casi imposible. Un ejemplo significativo de esta **hibridez**, lo constituye la saga de *Rama* de Arthur C. Clarke. En dicha saga, el primer libro es de corte netamente *hard*, pero los tres restantes contienen elementos del *sofá*, de *space opera* y algunas cuestiones utópicas. Llamativamente, Clarke es uno de los autores más disputados por *todos* los subgéneros, no solamente por la hard science fiction.

Por último, la serie de fuerzas que confluyen en la consolidación de determinados géneros – o subgéneros- no puede pensarse ajena a las **políticas editoriales**. Las novelas y cuentos publicados en la actualidad no quedan al margen de la industria cultural que pauta la producción, publicación y distribución de títulos. Así, un libro como *La máquina blanda* de Burroughs se vende como ciencia ficción y lo distribuye –en español- la editorial tradicionalmente dedicada a este género –Minotauro. Más allá de que se plantee un criterio amplio en la selección de las obras, cabe señalar que la de Burroughs es una recopilación de papeles del autor que algunos cercanos encontraron y publicaron póstumamente la cual no tiene ninguna cercanía temática con la ciencia ficción. Esto nos hace pensar que los **criterios editoriales** que llevaron a publicarla como *ciencia ficción* fueron: la trayectoria de Burroughs como autor de ciencia ficción y la presencia de la palabra “máquina” en el título de la obra.

Cyberpunk⁸⁹

La visión postmoderna ha desafiado las metanarrativas modernas del Progreso y ‘lo nuevo’. En su versión más extrema se vuelve un pesimismo finisecular de tipo ‘No-Future’ punk. El surgimiento de categorías como ciberespacio, cybercuerpos y cyberpunk algunos lo recuperan para el postmodernismo y otros como una ruptura con éste para revivir impulsos utópicos junto con la sensación de que estamos al borde de un mundo reconfigurado que guardará poca relación con nuestras especulaciones previas [Tiempos de Singularidades matemáticas.]. El surgimiento de las computadoras jamás pudo ser ni siquiera vislumbrado por la futurología de los 60s, que veían a los 90s repletos de robots.

Los escritos sobre ciberespacio, cybercuerpos y cyberpunk en la última década (85–95) están repletas de posibilidades utópicas, distópicas y heterotópicas. Eso ha hecho pensar en la posibilidad de que estemos entrando en una nueva época. Mark Poster opina que estamos en un punto de la historia similar al del surgimiento de la cultura mercantil urbana en el feudalismo. Los desarrollos de la tecnología apuntan a la posibilidad de formas de existencia post-corporales y post-humanas. No importa tanto la construcción de los cuerpos sino la construcción virtual de los mundos que ellos habitan (si entendí bien).

Los términos ciberespacio, cybercuerpos y cyberpunk provienen de *cibernética*, término acuñado por Norbert Wiener en 1948 para describir una nueva ciencia que unía la teoría de las comunicaciones y la teoría del control. Para Wiener, la cibernética abarca la mente humana, el cuerpo humano y el mundo de máquinas automáticas [robots] e intenta reducirlas al denominador común del control y la comunicación. Desde su perspectiva, la imagen del cuerpo se transforma de una concepción ingenieril que lo define por su ejercicio de las tareas claves de transferencia y

⁸⁹ Tomado de Featherstone, Mike and Burrows, Roger. *Cyberspace Cyberbodies Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*. London, SAGE Publications, 1995. «Cultures of Technological Embodiment: An Introduction.» Traducción de la Prof. Andrea Kikún para uso de la cátedra.

Literatura Norteamericana

transformación de energía [construcción termodinámica del cuerpo], a una concepción como red de comunicaciones basada en la reproducción e intercambio exactos de señales en el tiempo y el espacio. Entonces, la información, los mensajes y la retroalimentación que facilita el control y la comunicación terminan siendo vistos como los aspectos clave tanto de los organismos como de las máquinas.

Cyborg se refiere al organismo cibernético, un sistema humano–máquina que se autoregula. Es un híbrido humano–máquina⁹⁰ en el cual las partes maquínicas se vuelven repuestos que son integrados o actúan como suplementos del organismo para mejorar el poder potencial del cuerpo.

Cyberespacio⁹¹ se refiere al espacio de información en que los datos están configurados de manera de darle al operador la ilusión de control, movimiento y acceso a la información, en el cual puede estar conectado junto con un gran número de usuarios a través de una simulación (como títeres) que opera en un loop retroalimentador con el operador. La realidad virtual representa la extensión última de este proceso en que el usuario [es rodeado sólo de estímulos previamente digitalizados, anulando idealmente al máximo los estímulos externos no digitalizados, es decir, el operario es rodeado por el universo virtual programado como manera de percepción del ciberespacio].

Cyberpunk se refiere al corpus de ficción construida alrededor de la obra de William Gibson y otros escritores, que han construido visiones de mundos futuros de ciberespacios, con todo su vasto rango de desarrollos tecnológicos y luchas de poder. Boceta el lado oscuro de visiones del futuro tecnológicamente configuradas, con un amplio grado de formas post–humanas que tienen implicaciones teóricas y prácticas: teóricas, al influenciar a aquellos que están tratando de reconstruir la teoría social del presente y futuro cercano, y prácticas, en términos de los sujetos (generalmente jóvenes) que están ansiosos por inventar estilos de vida y subculturas experimentales que lleven a vivir y poner en primer plano aspectos seleccionados de la constelación del ciberespacio y del cyberpunk.

Cyborgs

Una suposición fundamental de la obra de Gibson es que los límites entre sujetos, sus cuerpos y el ‘mundo exterior’ están siendo drásticamente reconfigurados. Las categorías analíticas hasta ahora usadas que plantean la división fundamental entre tecnología y naturaleza están siendo cuestionadas; las categorías de lo biológico, lo tecnológicos, lo natural, lo artificial y lo humano están esfumando sus límites.

El término cyborg no sólo se remite a las drásticas posibilidades que aparecen en las novelas cyberpunk y de ciencia ficción. En el espectro de combinaciones humano/máquina que constituye un cyborg, en uno de sus extremos se encuentran los anteojos, el marcapasos entre medio. Los alcances de la cirugía cosmética, la biotecnología, la ingeniería genética y la nanotecnología permiten contemplar la posibilidad de que estemos en presencia de las últimas generaciones de humanos ‘puros’. Las implicaciones de ello en la identidad individual será profunda.

El dualismo humano/máquina refuerza el dualismo mente/cuerpo y finalmente el dualismo hombre/mujer.

Donna Haraway en 1991 sostuvo que las nuevas tecnologías permitirían un escape de los dualismos conceptuales de cultura/naturaleza y mente/cuerpo para abrirse a una hueste de

⁹⁰ Un híbrido se define a partir de la cruce de dos organismo autorregulables de diferente especie, no entre uno previamente autoregulable y otro que no lo es. [N del T]

⁹¹ 1) Por un lado, sería el espacio virtual de la información configurada digitalmente. 2) Uso de una visión política para describir el espacio cultural de esa información. Esta sería la descripción del Matrix ‘cultural’ en que vivimos. [N del T]

Literatura Norteamericana

posibilidades post-genéricas (*gender*) opuestas a la construcción producida por los hombres siguiendo los imperativos de aumentar el control racional a través de la dominación tecnológica.

Pero hay tecnologías que no alteran el cuerpo humano en sí sino que permiten *trascenderlo*, tecnologías que prometen, literalmente, un nuevo mundo en el cual podemos *representar* nuestros cuerpos con un mayor grado de flexibilidad. A esas tecnologías se las ha denominado *cyberespacio*.

Cyberespacio

Cyberespacio es considerado como un término genérico que se refiere a un conjunto de tecnologías diferentes, algunas familiares, otras sólo disponibles recientemente, otras en estado de desarrollo y otras aún ficcionales, las cuales tiene en común la capacidad de simular ambientes dentro de los cuales pueden interactuar los humanos. Otros autores prefieren el término *comunicación mediada por computadoras*. O también *cyberespacio Barloviano*, o *realidad virtual* o *cyberespacio Gibsoniano*.

Cyberespacio Barloviano (por John Barlow, letrista de *Grateful Dead* en los 60s y fundador de un grupo de acción política llamado Fundación Frontera Electrónica) se refiere a las redes internacionales de computadoras. La Internet es sólo una extensión de los sistemas telefónicos existentes, que reemplaza la voz por texto e iconos, y limita los sentidos a la vista y el oído.

Realidad virtual fue acuñado por Jaron Lanier (miembro de VPL Research Inc, de California) y se define como un ambiente real o simulado en el cual el sujeto perceptor experimenta la telepresencia. Es un sistema que provee una sensación realista de estar inmerso en un ambiente. RV es una experiencia multimedia visual, sonora y táctil generada por computadora.

Cyberespacio Gibsoniano, definido en la novela de Gibson *Neuromante*, es: “Un alucinación consensual experimentada diariamente por billones de operadores legítimos, en cada nación, por chicos a los que se les está enseñando conceptos matemáticos... Un representación gráfica de datos abstraídos de los bancos de cada computadora en el sistema humano. Complejidad impensable. Líneas de luz que se extienden en el no-espacio de la mente, conjuntos y constelaciones de datos. Como las luces de la ciudad alejándose.” (Gibson, 1984: 51)

En este mundo ficcional, el *cyberespacio* es una red computacional global de información que Gibson llama “la matriz”, a la cual los operadores pueden acceder (“enchufarse”) a través de dispositivos especiales (“auriculares”) a través de una terminal de computadora (“consola *cyberespacial*”). Una vez en la matriz, el operario puede ‘volar’ a cualquier parte del sistema tridimensional de datos como una vasta metrópolis. Una ciudad de datos como una biblioteca borgiana en la que todo documento, cada grabación sonora y cada imagen están disponibles. un vez elegido una locación, se puede hacer zoom y moverse dentro de una representación tridimensional de los datos de modo de escanear zonas particulares. Allí hay interacciones ‘realistas’ entre las representaciones icónicas de los operadores (avatares o *cybercuerpos*). Pero hay también entidades inteligentes que sólo existen en el *cyberespacio* sin referente humano fuera del sistema. A veces son constructos de personalidad humana cargados previamente al sistema, a veces son inteligencias artificiales (IA) post-humanas autónomas que viven en el *cyberespacio* como su medio. Esencialmente, el *cyberespacio* Gibsoniano representa una fusión imaginaria entre los sistemas de Internet y de Realidad Virtual.

Cyberpunk

El término fue por primera vez usado por Bruce Bethke en su cuento del mismo nombre, publicado en la edición de noviembre de 1983 de *Amazing Stories*. Ha sido utilizado para describir la obra de escritores como William Gibson, especialmente *Neuromante* (1984), Pat Cadigan, Bruce Sterling, Lewis Shiner y Greg Bear. Para Fred Jameson, *cyberpunk* y la obra de Gibson en particular, representa “la expresión *literaria* suprema no del posmodernismo, sino del capitalismo tardío mismo”. De hecho, la obra de Gibson ha sido considerada como el ejemplo principal de la

Literatura Norteamericana

poética posmoderna. Timothy Leary declaró que Gibson “no produce otra cosa que el mito subyacente, la leyenda medular, de la próxima etapa de la evolución humana. Cumple la función filosófica que Dante tuvo con respecto al feudalismo y que escritores como Mann, Tolstoy y Melville... tuvieron con respecto a la era industrial.” Para Sandy Stone la obra de Gibson representa la línea divisoria entre diferentes épocas sociales basada en modos diferentes de comunicación.

Si bien el cyberpunk tiene un costado radical y distópico, muchas de las obras sobre cybercultura han sido abiertamente utópicas. Para Doug Kekkner La ficción cyberpunk es un recurso analítico dinámico mucho más profundo para dar cuenta de lo posmoderno que la obra reciente de críticos culturales como Baudrillard. Según Mike Davis, la obra de Gibson provee de “ejemplos asombrosos de cómo la ciencia ficción ‘extrapolativa’ puede operar como teoría social prefigurativa, tanto como una política opositora anticipatoria al cyber-fascismo agazapado en el horizonte.”

Así no sólo el concepto Gibsoniano aparentemente ubicuo de ciberespacio ha comenzado a transmutarse a una *realidad* tangible, sino que su visión tecnológica ha retroalimentado la teoría y el diseño de los sistemas de computación e información suscritos por el Pentágono, Sega, Nintendo y otras corporaciones globales, y muchas de las perspectivas ficcionales de Gibson sobre la cultura, la economía y los fenómenos sociales han encontrado su lugar en los análisis sociales y culturales como caracterizaciones viables de nuestro mundo contemporáneo.

Leer el cyberpunk como teoría social no es una tarea unidireccional. La relación de la literatura cyberpunk y la teoría social es recursiva en los términos de un loop de retroalimentación positiva hiperreal. Temas como el espacio de lo público y vigilancia urbana son temas tratados por Gibson a lo largo de su producción, especialmente en *Virtual Light* (1993), libro influenciado por el análisis Los Angeles de Davis en *City of Quartz*, el cual contiene una cita de Gibson que sugiere que, como obra de análisis contemporáneo, puede bien ser más ‘cyberpunk’ que la ficción misma de Gibson. Kellner también reconoce una recursividad entre cyberpunk y teoría social postmoderna: “La ciencia ficción cyberpunk puede leerse como un tipo de teoría social, mientras que la teoría social postmoderna y futurista de Baudrillard se puede leer a su vez como ciencia ficción. Esta óptica también sugiere una deconstrucción de agudas oposiciones entre literatura y teoría social, mostrando que mucho de la teoría social contiene una narrativa y una visión del presente y el futuro, y que ciertos tipos de literatura proveen cartografías convincentes del ambiente contemporáneo y, en el caso de lo cyberpunk, de tendencias futuras.” “(...) en el momento mismo en que Baudrillard dejó caer la pelota teórica, Gibson y el cyberpunk la recogieron, comenzando sus exploraciones del nuevo mundo futuro que Baudrillard había estado explorando.”

Gareth Branwyn (1993) provee de una descripción útil del cyberpunk tanto desde la perspectiva literaria como una verdadera visión de mundo que da una clara indicación de sus principales intereses: “El futuro ha implotado sobre el presente. No hubo ningún Armagedón nuclear. Hay demasiada propiedad privada que perder. El nuevo campo de batalla es la mente de la gente... Las megacorporaciones son los nuevos gobiernos... Los Estados Unidos son un gran matón con un deslucido poder económico... El mundo se está haciendo añicos en un trillón de subculturas y culto a los diseñadores con sus propios lenguajes, códigos y estilos de vida... Los dominios informáticos generados por computadora son la próxima frontera... Hay realmente una mejor vida a partir de la Química... Pequeños grupos o ‘cowboys de consola’ individuales pueden ejercer un tremendo poder sobre los gobiernos, las corporaciones, etc... La coalescencia de una ‘cultura’ computarizada está expresada en la música, el arte, las comunidades virtuales producidas por computadora y autoconscientes, y una subcultura de tecnología hacker/callejera... la imagen del *nerd* experto en computación ya está fuera de moda, y la gente ya no se avergüenza acerca del rol que las computadoras tienen en esta subcultura. La computadora es una herramienta piola, un amigo, un incremento humano impotente... Nos estamos volviendo cyborgs. Nuestra tecnología se está volviendo más pequeña, más cerca nuestro, y pronto se fundirá con nosotros.”

Literatura Norteamericana

Antecedentes culturales [del subgénero]: *Frankenstein*; *The Big Sleep*; William Burroughs, Thomas Pynchon y Kathy Acker; la ciencia ficción de Philip K. Dick, Michael Moorcock y J. G. Ballard; los análisis culturales de Marshall McLuhan; los análisis de la sociedad contemporánea; la música de los Velvet Underground, Patti Smith, Talking Heads, David Bowie, Brian Eno, Laurie Anderson, y crucialmente, los Sex Pistols y The Clash; películas como *Videodromo* de Cronenberg, *El hombre que cayó a la Tierra* de Roeg, *Blade Runner* de Ridley Scott; la MTV y los canales que la emulan; y la computadora personal.

Cybercuerpos

El cyberpunk toma los temas de la modificación tecnológica del cuerpo y la noción de ciberespacio y les permite intersectarse en variados escenarios urbanos. El mundo del ciberespacio es en sí mismo un medio ambiente urbano, como un mundo paralelo digitalizado que ‘desde arriba’ podría parecer un ciudad racionalmente planeada (la metrópolis de Le Corbusier) pero que ‘desde abajo’ revela ser una ciudad laberíntica à la Benjamin. Nadie tiene la visión a vuelo de pájaro, los sujetos deben operar a nivel de las calles, con un conocimiento limitado y una comprensión práctica de cómo moverse en un mundo que está siendo rápidamente reestructurado y reconfigurado. El espectro de subjetividades va desde a) el humano ‘puro’, b) los cuerpos producto de la manipulación quirúrgica cosmética, los gimnasios, y trasplantes humano o animal, c) alteraciones y mejoramientos más fundamentales del funcionamiento del cuerpo propio, dado por implantes de biochips, sentidos actualizados, y adiciones prostéticas, prmitiendo desensamblar y reensambalar el cuerpo con un alto grado de especialización funcional; d) los cyborgs de interface a nivel del hardware, que existen en el ciberespacio. A pesar de que la propia identidad reflexiva contemporánea cada vez más confía en la capacidad de transformar el cuerpo, con el desarrollo potencial del mundo paralelo del ciberespacio, el rango de modos en los cuales en que se representa la subjetividad propia incorporada al cuerpo se hace mucho más variada y flexible, sobrepasando el ‘horizonte del cuerpo’ y las limitaciones del cuerpo ‘físico’. Esta nueva tecnología está abriendo la posibilidad de subjetividades descorporificadas radicalmente nuevas.

Tecnología y Espacio Público

La visión de mundo del cyberpunk reconoce la contracción del espacio público y el incremento de la privatización de muchos aspectos de la vida social. Elwes (1993): “la tecnología de las computadoras fue desarrollada para promover y acelerar las comunicaciones globales y sin embargo de alguna manera el efecto es de desconexión y distancia. Los individuos están cada vez más encerrados en el aislamiento de sus hogares (no es seguro salir) y sólo hacen contacto con el mundo exterior a través de las telecomunicaciones y los sistemas de información computarizada en red. No tanto el aprender a distancia sino el vivir a distancia”. Lanier (1992) “California es el peor ejemplo... Los individuos ya ni siquiera se encuentran en las veredas... vivimos en esta especie constante de posición fetal en la cual estamos sentados en un asiento cómodo mirando el mundo a través de un vidrio, sea el del parabrisas del auto o la pantalla de la televisión o la computadora.”

Al retiro privatizado a la televisión y el video –medios esencialmente pasivos, no–interactivos– le ha seguido los compromisos con tecnologías cada vez más interactivas: las cámaras digitales, los Cds interactivos multimedia, los juegos de computadoras, etc. La tecnología está comenzando a mediar nuestras relaciones sociales, nuestras identidades propias y nuestro sentido más amplio de la vida social a un alcance que recién empezamos a vislumbrar. Los teléfonos celulares, el fax portátil, las notebooks y laptops y varias otras formas de ampliación humano electrónica se han vuelto ‘esenciales’ en la vida social que se desarrolla en los centros densamente conectados en red de las ciudades globales y, de a poco, el resto. La ubicua cámara digital registra interminablemente no sólo el ‘espectáculo’ sino también lo ‘mundano’ a tal grado que la ‘experiencia vivida’ se vuelve secundaria a obtener una ‘representación’ grabada de ella para posterior ‘consumo’ à la *Sexo, mentiras y video*.

Literatura Norteamericana

La disminución contemporánea de nuestro sentido de lo público va acoplado al despliegue de formas de comunicación mediadas electrónicamente que han pasado del escenario laboral del inicio a la esfera de lo privado. Usando todos estos medios estamos comenzando a crear una nueva 'comunidad virtual u *on-line*', nuevas formas de relaciones sociales, nuevos modos descorporificados de interactuar en un embrionario cyberspacio Gibsoniano.

Ciencia Ficción y Verosímil⁹²

1. Ciencia Ficción y verosimilitud⁹³

En este trabajo intentaremos desarrollar algunos aspectos del funcionamiento del verosímil en el género. La ciencia ficción establece su verosímil con respecto a los discursos de la ciencia, utiliza el método científico y la extrapolación para introducir una suposición o especulación imaginativa, y desarrolla, a partir de ella, una ficción de un mundo posible, su estructura y funcionamiento y el comportamiento humano en él, para explorar los efectos de la ciencia y la tecnología sobre la existencia humana, como ningún otro género.

Intentar definir la ciencia ficción con una fórmula es imposible, dado lo amplio del género, y las diferencias entre los subgéneros que existen. Sin embargo, seleccionaremos las que nos parecen más representativas y pertinentes:

La ciencia ficción es "una especulación realista acerca de posibles eventos futuros que se basa en el conocimiento disponible respecto al mundo real y en una total comprensión de la naturaleza y el significado del método científico"⁹⁴

"La ciencia ficción es una especie de fantasía identificable por el hecho de que facilita la suspensión de la incredulidad en sus lectores a través de la utilización de una atmósfera de credibilidad científica para sus especulaciones imaginativas respecto a las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía".⁹⁵

La verosimilitud se puede plantear en cuanto a la relación, al grado de conformidad que mantiene un texto literario con otros discursos sociales. En la construcción de un mundo ficticio, representación de la realidad, lo verosímil funciona como una restricción de posibilidades: un encadenamiento o correlación de hechos y acciones de forma causal, explicados racionalmente, establecido en referencia a un discurso con el que debe guardar coherencia, provocando la credibilidad, o la creación de una "realidad" en el texto literario, que sea por ello mismo aceptada por el lector. El verosímil como apariencia de lo verdadero es instrumentalizado como coartada de lo real, imponiendo una impresión de verdad.

La ciencia ficción está basada en un mundo virtualmente creíble, que se relaciona con tópicos de ciencia y tecnología, así como también de política, sociología, historia, y otros aspectos del comportamiento humano. En otras palabras, en este género encontramos un mundo ficticio, una sociedad que se nos presenta como alternativa, pero que se inspira en el mundo real.

Jonathan Culler, en *La poética estructuralista* (1978) sostiene que leer es esencialmente adoptar o construir una referencia. Entender el lenguaje del texto es reconocer el mundo al que se refiere. El lector vuelve inteligible el texto estableciendo una correspondencia con otro modelo de la

⁹² Este apunte es producto de la combinación de dos trabajos de investigación sobre el tema que fueron producidos por los alumnos que se especifican en cada caso durante la cursada 2004 de la materia.

⁹³ Producido por Cintia Berta Caviglia, Federico Emanuel Cejas, Bruno Daniel Ceraldi, Nadia Andrea Chlaula, María Florencia Christensen, José Antonio Cigaski y Pilar María Cimadevilla.

⁹⁴ Heinlein, Robert A. Ver apunte de la cátedra: ¿Qué es la ciencia ficción? Definiciones.

⁹⁵ Moskowitz, Sam: Ver apunte de la cátedra : ¿Qué es la ciencia ficción? Definiciones.

Literatura Norteamericana

cultura que ya posee. Se presenta entonces el problema de establecer el concepto de realidad al que hace referencia los textos de ficción, en relación a qué tipo discursos sociales se arman.

La aprehensión de la realidad se produce a partir de la experiencia del mundo, de la recepción de información sensorial, que impacta sobre un sistema de significados, a través de los cuales se construye y se da sentido a la realidad. Estos sistemas de significados influyen incluso en las percepciones, poniendo en mayor o menor relieve los distintos aspectos del mundo (elementos abstractos y concretos)

Existe una noción de realidad, que podemos llamar del "sentido común" –doxa-, dada por la experiencia. Esta visión del mundo o construcción de la realidad, no es caprichosa ni original en cada individuo, sino determinada con arreglo a una ideología, entendiéndose por tal "los modos imaginarios en que los hombres experimentan el mundo real, esos modos en que la relación de los hombres con el mundo se vive a través de diversos sistemas de significados tales como la religión, la familia, la ley, los códigos morales, la educación, la cultura, etc."⁹⁶, cuya transmisión es profundamente inconsciente, y que determina nuestros juicios y categorías, los modos de sentir, evaluar, percibir la realidad a través de criterios hondamente arraigados y hábitos de percepción e interpretación espontáneos compartidos por los miembros de una sociedad, o de una parte de ella.

El realismo perceptivo, como técnica literaria de representación de la realidad, se relaciona a esta variedad de conocimiento popular existente en el imaginario colectivo, para armar una historia que puede resultar creíble para los lectores. Así, el realismo perceptivo, respeta las categorías y definiciones establecidas como normales por el sentido común: la realidad como una entidad continua, coherente y simplista, compuesta por unidades discretas conectadas entre sí. (Unidad de carácter o personaje, coherencia de las coordenadas temporo–espaciales, de las relaciones de causalidad)

Sin embargo, el conocimiento científico o episteme, que ha avanzado notablemente en el último siglo, ha modificado la percepción y la comprensión de las diversas cosmovisiones del Hombre. El conocimiento del Universo, en cuanto a sus dimensiones (cósmica y subatómica), a su funcionamiento, a las leyes que lo rigen, se ha ampliado considerablemente, involucrando aspectos de la naturaleza que no son accesibles por los sentidos (conceptos como energía, entropía), o modificando el significado de otros que conocemos de forma inmediata (coordenadas temporo-espaciales redefinidas a partir de la teoría de la relatividad de Einstein). Estas nociones, que exceden al conocimiento obtenido por la experiencia inmediata del mundo, proceden de un tipo de conocimiento estricto, a partir del cual se construye una interpretación de la realidad diferente de la empírica.

La Ciencia se constituye como una realidad compleja cuyos componentes, a través de los cuales cabe llegar a una definición, son básicamente: 1) es un tipo de conocimiento más riguroso que el ordinario; 2) consiste en una actividad portadora de un método (normalmente deductivo, aunque algunos autores admiten el inductivo); 3) posee un lenguaje específico, dotado de categorías precisas y, 4) aparece como una realidad dinámica (de carácter autocorrector, que busca incrementar los niveles de verosimilitud).

La ciencia ficción basa su verosímil en dos tipos de discursos sociales⁹⁷: se instala en las convenciones del realismo perceptivo, que toma su referente de las nociones del sentido vulgar – y por lo tanto ambiguo-, para introducir la imagen de realidad producida a partir de los enunciados de la ciencia.

⁹⁶ Jackson, Rosemary *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos. 1986

⁹⁷ En relación a dos tipos de discursos sociales o de conocimiento.

Literatura Norteamericana

La diferencia entre las ciencias y otros conocimientos es la misma que encontramos entre la ciencia ficción y los otros géneros: tanto las ciencias como la ciencia ficción hacen un continuo esfuerzo para tomar conciencia de sus opiniones y contrastar su validez.

Retomando la definición citada anteriormente, Moskowitz nos dice, evocando a Coleridge, que la ciencia ficción facilita la "suspensión de la incredulidad" mediante la creación de un ambiente científico. Todo texto literario establece, o pretende establecer con el lector un pacto de lectura en términos de credibilidad respecto de la obra. Es decir, es necesario que el lector acepte, temporalmente, las convenciones, figuras, procedimientos que no son los de los discursos pragmáticos, para que el hecho literario funcione. La ciencia ficción refuerza ese pacto al establecer su verosímil con respecto a los discursos de la ciencia, conocimiento confiable y seguro.

Pero, no debemos olvidar que el hombre común, la sociedad en general, que no posee una formación científica académica, siente la ciencia como un discurso legítimo. En este sentido, encontramos interesante una reflexión Joan Bassa y Ramón Freixas, que relaciona el mito, la ciencia y el verosímil. Para estos autores, "el mito será el factor que potencia al verosímil y convierte en coherente y creíble a lo ficticio; el mito se emparenta con la religión en tanto que un acto de fe lo hace posible. Y sabemos que, desde hace un siglo, el hombre común ha depositado su fe en la ciencia". Si bien esta afirmación nos parece extrema, al equiparar la ciencia con los mitos, dado que ésta busca justamente distanciarse de ellos, así como Roger Caillois nos dice que el género fantástico "no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, (...) En una palabra, nace en el momento en que uno está en mayor o menor medida persuadido de la imposibilidad de los milagros"⁹⁸, podemos afirmar que la ciencia ficción también necesita la consolidación del discurso científico para explicar la realidad, a nivel institucional, y también dentro del imaginario colectivo. Pero, si en el fantástico las estrategias del verosímil genérico consisten básicamente en representar miméticamente un mundo familiar al lector para luego socavarlo desde adentro al introducir lo "otro", que no puede ser explicado desde ningún discurso racional; la ciencia ficción actúa integrando de manera significativa el conocimiento científico con el resto de la experiencia humana, sin romper el verosímil.

La CF (especialmente la *hard*)⁹⁹ se busca legitimarse¹⁰⁰ por medio de por medio de la ciencia, en tanto que los acontecimientos presentados por los textos funcionen de forma científicamente plausible en las circunstancias, lugar y tiempo planteados en la historia; pero le es permitido dar un salto más allá y especular, siempre basada en conocimientos científicos

No se debe perder de vista que, aunque la ciencia ficción se propone deliberadamente mantener la verosimilitud con respecto al discurso científico, también es una actividad imaginativa, un tipo de literatura. De la mano de la ciencia, va la ficción. No se limita a representar las verdades de la ciencia como un reflejo fiel, imitación especular.

Teniendo en cuenta la teoría de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, (y haciendo abstracción del debate acerca de la calidad de literatura de la ciencia ficción) el lenguaje de función poética es semánticamente autónomo, tiene el poder para organizar y crear mundos enteros y se basta a sí mismo para instituir una verdad propia. No tiene por qué plantearse el problema de la distinción entre lo verdadero y lo falso, en la medida en que reflexivamente se confiere a sí mismo su propia verdad. El lenguaje no enuncia la existencia de un orden independiente de él, con el cuál debe estar absolutamente conforme: él mismo sugiere el orden de verdad con el cuál lo relacionamos¹⁰¹. Su condición ficcional le otorga libertad para ir más allá e introducir cambios y

⁹⁸ Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

⁹⁹ Las diferencias existentes en cuanto al tipo de CF considerada (Soft o Hard) serán desarrolladas más abajo.

¹⁰⁰ Se postula como tal. Ese es su lugar de legitimación y presunto poder dentro del género.

¹⁰¹ Aguiar E. Silva, Víctor M. *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos

Literatura Norteamericana

especulaciones, aunque se base en los conocimientos de la ciencia puede escapar a la necesidad de ésta de contrastarlos. Incluso, algunas historias pueden negar algunos de los supuestos de la ciencia.

Pero esta libertad se presenta dentro del género como una actividad controlada¹⁰², como un tipo de "dislocación conceptual" - en términos de Philip K. Dick-, que implica una idea coherente, en tanto que los acontecimientos presentados por los textos funcionen de forma científicamente plausible en las circunstancias, lugar y tiempo planteados en la historia. (rasgo característico del género)

La buena cf puede transportarnos a otros confines de la galaxia o al fin de los tiempos, pero también permanece arraigada en la ciencia o en una extrapolación razonable de los conocimientos existentes:

"La ciencia ficción es un modo controlado de pensar y soñar el futuro. Una integración de la actitud de la ciencia (el universo objetivo) con los temores y esperanzas que brotan del inconsciente"¹⁰³.

"La ciencia ficción puede caracterizarse por la presencia de una ciencia extrapolada o ficticia o por la utilización ficticia de posibilidades científicas. También puede estar constituida por ficciones que se encuentran ambientadas en el futuro o que introducen alguna suposición radical acerca del presente o el pasado".¹⁰⁴

"Utilizo el término "ficción especulativa" específicamente para describir a los textos que hacen uso del método científico tradicional (observación, hipótesis, especulación) con el fin de examinar algunos postulados respecto a la realidad, a través de la introducción de un conjunto dado de cambios imaginarios en un trasfondo de verdades conocidas, creando así un ambiente en el cuál las respuestas y percepciones de los personajes han de revelar algo acerca de las invenciones, de los personajes, o de ambos".¹⁰⁵

La ciencia ficción debe tener un elemento especulativo integral en la narración de los acontecimientos.

Los artificios, mecanismos de ciencia y tecnología, como muchas otras convenciones que fundan el género proveen de verosimilitud Robots y naves espaciales, Et's y máquinas del tiempo son meramente los instrumentos que la cf emplea para crear los otros mundos y otros lugares en sus historias, y nunca deben reemplazar a una buena narración. Crean textura y fondo a una buena narración, ayudando a la suspensión de la incredulidad. La historia es realmente sobre la especulación, no sobre los trucos.

Se presenta la utilización ficcional del método científico –episteme- "el proceso de imaginar mundos alternativos, presentes o futuros, relativamente posibles utilizando extensiones lógicas de tendencias científicas y culturales"¹⁰⁶. A partir de los conocimientos que son extendidos por extrapolación, o mediante la introducción de un cambio se establece la hipótesis de un mundo posible, y se desarrolla su estructura y funcionamiento en una ficción que se apega al verosímil científico; para estudiar las respuestas y efectos en la sociedad.

En este sentido la CF se propone como productora de conocimiento cuyo objetivo es la explicación y la predicción, actuando en función de una "búsqueda de una definición para el hombre y su status en el universo"¹⁰⁷. En otras palabras, intenta, a través de la especulación imaginativa basada en los conocimientos de la Ciencia y trabajados desde el método científico,

¹⁰² Pretensión del género.

¹⁰³ Benford, Gregory. Apunte de la cátedra

¹⁰⁴ Hodgens, Richard

¹⁰⁵ Merrill, Judith

¹⁰⁶ Apunte de Cátedra ¿Qué es la ciencia ficción?

¹⁰⁷ Aldiss, Brian

predecir y explicar hechos que el estado de conocimiento de la ciencia, por su rigor contrastivo no puede obtener. Por esta razón se ha tildado a la cf de “futurológica”, por su atractivo poder vaticinador.

La cf es una visión profética y extrapolación, en forma de una ficción especulativa que busca definir al hombre y su lugar en el cosmos, considerando el impacto de futuras ideas e invenciones, nuevas sociedades. Una especulación sobre el hombre y como los cambios en la tecnología y la ciencia y del universo afectará el misterio de los que significa ser un ser humano.

Creemos que en este sentido la ciencia ficción actúa también como una literatura de extrañamiento, al integrar en sus textos la cosmovisión científica con el realismo perceptivo. Las verdades de la ciencia suelen contradecir radicalmente, o por lo menos ampliar algunos de los conceptos del sentido común. Al contrastar los enunciados de la ciencia con el conocimiento ordinario, permite realizar una toma de distancia con respecto a él, y evidenciar lo relativo e incompleto de ese conocimiento. El aporte original de la ciencia ficción como género, es la utilización de esas ideas científicas como instrumentos para pensar la existencia de un modo distinto.

Nos permitimos citar una reflexión de Albert Einstein acerca de su vocación científica:

"¿Pues cómo puede ocurrir, si no, que a veces nos extrañamos espontáneamente ante un suceso determinado? Este extrañarse parece surgir allí donde un determinado suceso entra en conflicto con un mundo conceptual suficientemente fijado en nosotros. Cuando este conflicto es vivido dura e intensivamente repercute de un modo decisivo sobre nuestro mundo de pensamientos. El desarrollo de este mundo de pensamientos es en cierto modo una huida continua al extrañarse."

Cuando la historia es comprendida como una continuidad progresiva, evolutiva, superadora, perfectible –auxiliada por la ciencia–, siempre es situada en un futuro. Miramos el porvenir con ingenua esperanza; dejando de lado el ejercicio de recuperar en la memoria cierto pasado que no debe repetirse. El futuro de ciencia ficción que nos aturde en las imágenes y los simulacros de los medios, no deja de ser cómplice de un olvido momentáneo que nos aleja del presente pleno, de la verdadera experiencia. Sin embargo, la cf al pertenecer a la literatura –gran disparadora de reflexión–, nos muestra nuevamente el poder de conciencia que el arte es capaz de crear.

2. Trabajo de investigación sobre ciencia ficción y verosímil¹⁰⁸

Sobre el concepto de verosímil

La noción de verosimilitud puede entenderse como la unión de otros dos conceptos: el de verdad y el de símil (semejante, similar). El símil como figura retórica consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz a una de ellas. Quizás la noción de verdad (utilizada también como sinónimo de ‘realidad’) sea aquello que más conflictos presente a la hora de ser definida, puesto que puede ser tanto una cuestión de conformidad o juicio, como de pragmática o adecuación e incluso de lógica, y hasta de imposición y de propiedades materiales de las cosas, por lo cual no presenta garantía alguna de “objetividad”. La cuestión del verosímil se halla así inmersa en una red de nociones que entran en contacto unas con otras.

Según Andrés Rivadulla¹⁰⁹, dentro del discurso científico, la verosimilitud constituye una **aproximación a la verdad**: cada una de las teorías que se manejan dentro de este discurso “*son*

¹⁰⁸ Trabajo producido por Catalina Cingolani, Fernando Colombo, Cortínez Marcela, María Laura D’Amico, Héctor Díaz.

¹⁰⁹ AA. VV. *La ciencia: estructura y desarrollo*. Cap: “Inducción y verosimilitud: Andrés Rivadulla” (El subrayado es nuestro)

Literatura Norteamericana

tanto más verosímiles que sus competidoras, cuanto mayor es su contenido de verdad y menor su contenido de falsedad"; esto visto desde la lógica donde la tautología, que ha de señalar lo obvio, es siempre verdadera.

Roland Barthes¹¹⁰, entiende que la ciencia es aquello que se enseña, y que está determinada socialmente: "cualquier materia que la sociedad considere digna de transmisión será objeto de una ciencia", toda ciencia posee una metodología y establece sus propios programas de investigación condicionados por las escuelas y las épocas en que se hallan inmersos. Tanto ciencia como literatura comparten el uso del lenguaje. Pero el discurso, en ciencia, no es más que un instrumento que permite que su objeto se vuelva transparente, está claro que el objeto de estudio de la ciencia existe fuera del lenguaje y le precede. En cambio, la literatura se construye a partir del lenguaje; es el discurso el que crea un mundo posible.

El verosímil, en literatura, es entendido como **símil de la verdad**; consiste en emplear la figura retórica para semejar la realidad externa y volver "creíble" los sucesos relatados: no hay nada en su universo construido, en su verdad construida, que deba ser "verificable" o constatado, como es el caso de la ciencia, ya que es, pues, una verdad que se acepta y, en ese asentir, reside la credibilidad, la verosimilitud¹¹¹.

Este verosímil literario se halla unido a una *probabilidad* (donde la existencia de lo real es probable: una existencia en potencia que hace referencia a la posibilidad de que los hechos relatados se sucedan) y una *necesidad* (en la que los hechos narrados deben estar estructurados, ordenados, sometidos a una coherencia lógica dentro del relato).

En "Introducción a la literatura fantástica", Tsvetan Todorov, analiza el verosímil y lo describe como una categoría que apunta a la coherencia interna. La figura retórica ni siquiera necesita ser creíble, de hecho, los acontecimientos escapan a la razón. Así, toda solución realista que no sea sobrenatural en el campo de los sucesos relatados, es absolutamente inverosímil.

Uno de los análisis sobre verosimilitud más ricos, es el realizado por Gerard Genot en su artículo "La escritura liberadora"¹¹², que es de corte semiológico: "... el relato, el discurso, deja de ser en la conciencia de los que hablan un sumiso reflejo de las cosas, para adquirir un valor independiente. Las palabras no son pues, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, *regida por sus propias leyes* y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaba" [41].

Esto implica el hecho de que el lenguaje es una entidad independiente de la realidad, que sirve a los hombres para transmitir sus propios pensamientos. Lo verosímil está ligado a la persuasión la cual pretende, a través de la habilidad en el relato, dar la impresión de verdad, crear una ilusión.

Al servicio de la literatura "Los mecanismos de funcionamiento de lo verosímil pueden variar y manifestarse (...) de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros." [41]

En primer lugar "se trata siempre de una tentativa de *relativización de lo absoluto del texto*. El texto deja abiertamente (...) de ser su propia y única justificación y la busca, aparentemente, en otros sistemas reguladores del comportamiento humano." [41] Si bien es cierto que todo texto puede

¹¹⁰ *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed. Paidós Comunicación, 1984.

¹¹¹ En *Crítica y verdad* (1966), Roland Barthes afirma que "Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto *verosímil*, depositado en el espíritu de los hombres, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etcétera. Lo verosímil en una obra o en un discurso, consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico".

¹¹² Gerard Genot. "La escritura liberadora: lo verosímil en *Jerusalén liberada* del Tasso". En *Lo verosímil*. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

encontrar justificaciones externas a él, es preciso, según G. Genot, dejar de privilegiar esos nexos con su contorno, ya que el relato significa en relación a “lo que en el texto está abiertamente vuelto hacia el exterior, pero es siempre en función de sistemas extra-textuales (...) que son *variables*, en tanto el texto es un *invariante*”[41]. Por lo tanto, “es necesario descubrir los mecanismos en juego para permitir a las motivaciones extratextuales transformarse en principios constructores o destructores de un texto, pero también para permitirle al texto pasar al exterior” [41].

El primer mecanismo de verosimilización que desarrolla el autor es **la señalización**; se manifiesta con mayor frecuencia en el detalle de las articulaciones de la obra. “Parece que dos procesos funcionan, quizás, sucesivamente: *la declaración y la naturalización*”¹¹³. Genot cita como ejemplo de ello los índices de la unidad de tiempo de la tragedia clásica, cuya representación debía suceder bajo un solo período solar o excederlo en poco. “Estos (índices) están incluidos también en el discurso (...) su mayor o menor *visibilidad* debe ser considerada (...) como un signo (secundario) de la conciencia que tiene el autor del carácter convencional, sino artificial, de la concentración de la acción” [41].

Otro mecanismo señalado, es el de la **restricción**, el cual implica la reducción del número de posibles del texto, es decir considerando al texto en un sentido retrospectivo. “A medida que el texto avanza (y termina por decidirse) tiene una doble incidencia, en primer lugar, cada hecho, consecuencia de los precedentes (...) fundamenta a éstos así como él está fundado por aquellos: el mecanismo del relato funciona en los dos sentidos, por una parte (...) el relato *constituye lo relatado como posible*, pero (sin relación con una noción extra-literaria de lo verdadero y lo posible), en *posible textual*; y sí desde este punto de vista (que no debe ser confundido con la coherencia interna...) *todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto*; (...) porque este verosímil se torna real” [43]

Otro mecanismo señalado es el de la **inclusión-exclusión**. Funciona de la siguiente manera: “Se propone un posible y enseguida se lo descarta: ya se trate de una hipótesis ‘absurda’ rechazada a menudo con ‘pero no, no es posible’, y que por un instante parece orientar al texto hacia un desarrollo que no se concreta (novela policial), o de otras formas que pueden ser la elipsis (supresión o concentración de un relato) o la preterición (‘no diré que...’)” [44]. A través de este procedimiento ambiguo se insertan muchos elementos que no deberían estar presentes en el texto, pero que funcionando de esta manera otorgan verosimilitud a los sucesos relatados.

El último mecanismo que Genot nombra es la **comparación**. “Es un mecanismo que procede de la misma actitud restrictiva y justificadora (...). En su principio la comparación de verosimilitud (...) es una justificación explícita, una suerte de excusa que, para hacer admitir un detalle difícilmente aceptable, relaciona lo dado en el texto con otro sistema distinto del que éste manifiesta. La mayoría de las veces se trata de reducir lo sobrenatural a lo natural mediante el simple lenguaje, y por ello lo irreal del texto presenta lo real de otro discurso conocido”[47]

Al respecto de estos mecanismos de verosimilización, Genot hace una observación que tiene que ver con el objetivo de su utilización por parte del autor de la obra, y con su función dentro del relato: “Señalización-justificación, restricción, inclusión-exclusión, todos estos términos evocan el de censura, pues en todos los casos tenemos a la vez ausencia y presencia de un elemento ocultado y descubierto por lo mismo que lo oculta, con procesos de evasión que se enlazan, al nivel mismo de la nomenclatura crítica con el sueño. La censura juega en dos sentidos opuestos, primero para excluir un elemento del relato juzgado “no conforme” y luego, más sutilmente, para borrar la legibilidad de una inclusión problemática.” [48]

¹¹³ Idem 5.

Sobre la ciencia ficción.

Según Rosemary Jackson, la ciencia ficción se constituye como un “subgénero” dentro del modo *Fantasy*. “Éste se aplicó en forma indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan “otros” territorios diferentes del humano”¹¹⁴.

El *fantasy* literario se caracteriza por el rechazo a las definiciones prevalecientes de lo “real” o lo “posible”. “Este es un rechazo que por momentos se convierte en violenta oposición”. En sí misma, no es una actividad socialmente subversiva: sería ingenuo comparar el *fantasy* con la poética anárquica o revolucionaria. Sí perturba, sin embargo, las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura”.

Umberto Eco diferencia el fantástico del realismo, cuando afirma que “los sucesos narrados de modo *realista* son siempre contrafactuals respecto a la evolución del mundo real (...). Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es (...) el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto del real”¹¹⁵ ya sea en su estructura cosmológica como en su estructura social.

Jackson no considera las particularidades de la ciencia ficción, que la diferencian del *fantasy*. Daniel Link, al contrario, menciona como rasgos distintivos de la literatura de ciencia ficción, “...tramas, acontecimientos y personajes más o menos compartidos con algún tipo de desarrollo científico– tecnológico. A partir de esta garantía científica, externa al género, funcionan los mecanismos de verosimilización específicos de la ciencia ficción”¹¹⁶. La garantía que la ciencia le aporta a la coherencia interna del relato, muchas veces corre el riesgo de dejar de funcionar porque a la luz de los avances científicos y tecnológicos, un texto puede perder o ganar popularidad dentro del mercado. También es necesario que ninguno de los acontecimientos narrados en el texto se cumplan y que sus personajes y sus invenciones no se realice más allá del texto.

Link, además sostiene que el tipo de literatura que es considerada como perteneciente al género de ciencia ficción, también está determinada por el mercado (lo que se vende como ciencia ficción) y por las instituciones sociales más legitimadas (universidades, academias, editoriales, etc).

El escritor norteamericano Philip Dick, ha sugerido con respecto al género, que nos fijemos “en los personajes dotados de poderes paranormales; (...) en los mutantes que T. Sturgeon plasma en su maravilloso *Más que humano*. Si el lector cree que tales mutantes pueden existir, considerará la novela de Sturgeon como ciencia ficción. Si, al contrario, opina que los mutantes, como los brujos y los ladrones, son criaturas imaginarias, leerá una novela de fantasía. La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible; la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo determinadas circunstancias. Esto es, en esencia, un juicio arriesgado, puesto que no es posible saber objetivamente lo que es posible y lo que no lo es, creencias subjetivas por parte del autor y del lector”¹¹⁷.

Dick también propone su propia definición de ciencia ficción, afirmando que lo que distingue al género, sería la existencia de un mundo ficticio, basado en una sociedad real, desfigurada y transformada por el esfuerzo mental del autor. Para diferenciarse del “real”, este mundo debe albergar acontecimientos imposibles en nuestra sociedad pasada o presente. “Ésta es la esencia de la ciencia ficción, la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de

¹¹⁴ En *Fantasy. Literatura y subversión*. Ed. Catálogos, 1986.

¹¹⁵ Humberto Eco, *Taxonomías*. Una (tópica). En Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción. Daniel Link compilador. Ed. La marca.

¹¹⁶ Daniel Link compilador. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Ed. La marca.

¹¹⁷ www.ciudadseva.com

Literatura Norteamericana

actuar como un mazazo en al mente del lector, lo que llamamos el shock del no reconocimiento. Él sabe que la lectura no se refiere a su mundo real.(...) La desfiguración conceptual debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior, y ha de estimular el intelecto del lector invadiendo su mente y abriéndola a la posibilidad de algo que hasta entonces no había imaginado¹¹⁸”

Con respecto a la verosimilización, también hay que tener en cuenta, que la ciencia ficción en tanto subgénero literario, se desarrolló en el marco del surgimiento de la sociedad industrial (fines del siglo XIX), ligada al ascenso de la ciencia y la tecnología modernas. Estos descubrimientos impactaron en las sociedades, provocando un cambio cultural basado en una readaptación de los límites de la posibilidad de la experiencia humana. Por eso, es comprensible la extrapolación hacia el futuro (uno de los temas más frecuentes en este tipo de relatos), entendiéndola como un intento de perpetuar ese avance. Sin embargo, hay otros elementos que se pueden identificar como propios de la ciencia ficción. Estos son:

- La ciencia.
- La tecnología e invención.
- El futuro y el pasado remotos.
- El método científico.
- Otros planetas, otras dimensiones.
- Catástrofes.

Los últimos adelantos biológicos y estudios de organismos unicelulares.(Estos temas han sido incorporados en el último tiempo)

Retomando la idea de la Extrapolación, ésta se lleva a cabo a través de la imaginación de mundos alternativos donde se introducen elementos provenientes de tendencias científicas y culturales, siendo éstas derivadas de las ciencias naturales y/o sociales.

El método científico plantea, desde la observación de hechos particulares la formulación de una hipótesis que, sometida a experimentación (confirmación o refutación), puede llegar a convertirse en ley. Dicho método posee una serie de reglas y tiene asignada una estructura para la investigación científica: planteamiento del problema, formulación de un modelo teórico, deducción de consecuencias particulares, contrastación de la hipótesis, asunción por parte del modelo de los resultados obtenidos y consiguiente reajuste del modelo mismo. Una hipótesis, una ley o una teoría, tienen validez mientras puedan explicar adecuadamente un conjunto de hechos. La experimentación científica se basa en provocar situaciones artificialmente, para controlar luego las variaciones que se producen, mientras que la observación está limitada por no poder producir los hechos cuyas variaciones se quieren observar.

El contexto histórico–social determina que parte de la coherencia del relato de ciencia ficción, se base en discursos concordantes con la evolución de las ciencias. Actualmente, y fundamentalmente durante todo el siglo XX, éstas han sido, para occidente, la mayor y más legitimada fuente de conocimiento riguroso y eficaz.

Durante la Edad Media, “la Verdad” era revelada a través de la religión, que era incuestionable. Con el advenimiento de la Modernidad, la concepción teológica fue reemplazada por la ciencia. De este modo, sale a la luz que *lo verdadero* forma parte de los paradigmas que las sociedades construyen como forma de objetividad, en los distintos momentos históricos. Por lo tanto es relativo, es convencional y esconde siempre a las ideologías dominantes y las luchas por el poder.

¹¹⁸ Ibídem 8.

Literatura Norteamericana

La verosimilitud acompaña esta lógica de funcionamiento, porque se va adaptando de acuerdo al desplazamiento de lo que se considera *la verdad*. “Lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil”¹¹⁹

Realismo

Roland Barthes en *El efecto de realidad* señala “con respecto a la notación “real”, se produce una ruptura entre la verosimilitud antigua y el realismo moderno: a partir de aquí nace un nuevo tipo de verosimilitud, que es precisamente el realismo... que produce un *efecto de real...* y que cuya intención es alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación, el puro encuentro de un objeto y su expresión”. Parece ser que el uso de aquella figura retórica, aquella comparación no existe: se trata más bien de hacer referencia mediante la técnica del detalle (hasta el “detalle inútil” sin hacer caso al detalle funcional propuesto en el verosímil antiguo) aquellas propiedades inmodificables de las cosas sin nombrarlas.

“El realismo pretende ser una manifestación objetiva de la realidad. El realismo como espejo de lo cotidiano, partía de la observación directa del mundo en torno e intentaba reflejarlo objetivamente en su obra mediante el recurso de la descripción. El resultado era la descripción de un mundo distinto del originalmente observado. El artista, al tratar de proyectar la realidad, el resultado que obtiene es una deformación de la misma. Trata de describir la realidad con la mayor exactitud posible, iluminarla y revelar sus estratos más profundos. El hombre es la materia literaria del realismo. Como recurso de verosimilitud, describe minuciosa y detalladamente el escenario en que vive el hombre; también para ausentar la verosimilitud reproduce el lenguaje de los personajes: habla local, modismos, formas coloquiales; a sí mismo los personajes son personajes tipo que facilita la lectura de sus virtudes y defectos; el plano histórico se conjuga e integra con el plano de la invención: los hechos se reproducen en orden lógico, sucesivo: el tiempo es lineal y cronológico: las fechas son indicadas con exactitud; la historia es contemporánea al escritor; se detiene en los aspectos más vulgares de la sociedad con una intención de denuncia”

“En la ciencia ficción el desarrollo lógico permite un desenlace verosímil. Aunque anticipe situaciones del futuro, no es ese el objetivo fundamental que persigue el autor de ciencia ficción.

La narración científica denuncia deformaciones de la conducta humana, poniendo de relieve que el exceso de tecnicismo llevará a la destrucción del hombre. Más que señalar el posible destino futuro de la humanidad, interesa que el lector reflexione sobre sí mismo y sobre su condición actual de vida”. (Introducción Literaria III, editorial Estrada, 1992, AA.VV.)

La ciencia ficción sería, entonces, un tipo de relato que pone en pasado el futuro, despolitiza a la utopía, el género que la precede (y esa despolitización es una de sus condiciones)

Sobre el concepto de ficción

La *ficción* está depositada en la *inventio*: muchos teóricos la consideran ligada a las nociones de simple juego, simulación o fingimiento respecto de la realidad: pero lo cierto es que forma parte de la retórica literaria.

En todo texto literario no sólo hay personajes ficticios e historias inventadas; existe también una constante referencia, a través del lenguaje, “a objetos, personas y lugares que tienen existencia histórica o que están definidos según el modo como el sistema lingüístico empleado ha acuñado para la referencialidad no literaria. Un río descrito en una novela no es menos río, ni río diferente al objeto de una conversación cotidiana en que se hable de ríos”.

¹¹⁹ Introducción a *Lo verosímil*, pág. 15. ED. Tiempo contemporáneo, 1970.

Literatura Norteamericana

La ficción, en el ámbito de la literatura, se comprende como creadora de mundos dotados de autonomía respecto del sujeto de enunciación en que se subvierte y rompe el uso cotidiano del lenguaje; mundos en que los personajes se convierten en sujetos.

Sobre la ciencia

La teoría constituye el elemento nuclear de la ciencia, y la clasificación (mera convención) que ésta recibe se basa en la naturaleza de sus objetos, métodos y criterios de verdad; a partir de estos tres elementos podrían establecerse diferentes grupos de ciencias (formales, fácticas, ciencias humanas, etcétera). Probablemente la clasificación más exacta sería dividir a las ciencias en: a) empíricas (naturales y sociales) y b) no empíricas. Éstas últimas prueban sus proposiciones sin recurrir a la experiencia. Las primeras, exploran, describen y formulan predicciones sobre los hechos del mundo que nos rodea: sus proposiciones deben ser confrontadas con los hechos, y sólo son válidas si son verificadas por la experiencia. Por lo general, como buscamos teorías verdaderas, preferimos aquellas cuya falsedad aún no ha sido establecida.

Ciencia Ficción y Fantástico: Deslindes¹²⁰

El propósito del presente trabajo es dar una sucinta caracterización de los dos géneros estudiados y las relaciones que pueden establecerse entre ellos, de acuerdo con las diversas perspectivas consultadas.

Para ello, hemos tomado como punto de partida una selección de textos críticos y teóricos realizada por la cátedra, y nos limitaremos, en primera instancia, a dar cuenta de las diversas miradas que se han hecho a lo Fantástico y la Ciencia Ficción en literatura, intentando explicar lo que de particular tiene cada uno de ellos, y por consiguiente qué lo distinguen de las demás formas de literatura.

Comenzaremos nuestra descripción de los géneros con el teórico francés **Roger Caillois**, y el primer capítulo de su libro *Imágenes, Imágenes*¹²¹, titulado “Del Cuento de Hadas a la Ciencia Ficción”.

En este texto, Caillois sostiene la hipótesis de una continuidad cronológica entre tres formas de literatura: los cuentos de hadas (categoría asimilable al maravilloso puro de Todorov), el relato fantástico y la ciencia ficción; formas desarrolladas a lo largo del tiempo con una función similar y que se distinguen entre sí por las características de la época que reflejan, particularmente en lo que concierne a la visión que éstas tienen de lo natural y lo sobrenatural.

El francés caracteriza las tres formas de acuerdo con la manera en que cada una presenta elementos maravillosos o sobrenaturales, contrapuestos a la visión que cada relato ofrece de ellos y sus estrategias de verosimilización. En los cuentos de hadas, lo maravilloso es lo más corriente, y la superposición del mundo sobrenatural con el mundo real no es conflictiva. Lo sobrenatural no violenta a lo natural, y en este marco, los acontecimientos narrados no buscan lo verosímil. El relato fantástico, que retoma a fines del siglo XVIII pero principalmente en el siglo XIX la función que desde la edad media correspondía a los cuentos de hadas, introduce los elementos sobrenaturales en la estructura de una realidad gobernada por leyes rígidas que no son las del mundo maravilloso de hadas y ogros, sino las de una “causalidad rigurosa” (Pág. 21). Lo característico del fantástico es la ruptura de esas leyes en el marco del texto, y el efecto que esta violencia opera en el destino de los

¹²⁰ Trabajo de investigación producido por los alumnos José Antonio German, Ana María García Orsi y Ruth Patricia Godoy Rojas para la cursada 2004 de la materia.

¹²¹ La edición en castellano data de 1970, pero el original fue publicado antes del libro de Todorov sobre fantástico.

Literatura Norteamericana

personajes pero principalmente en la realidad misma. Y también, evidentemente, en el lector, del modo en que Edgar Allan Poe se proponía causar un efecto con sus ficciones.

En lo que respecta a la ciencia ficción; Caillois afirma que

...cuando esta no es una simple y pueril literatura de guerra de los mundos y de viajes interestelares, no tiene por origen una contradicción con los datos de la ciencia, sino a la inversa, una reflexión sobre sus poderes y sobre toda su problemática, es decir, sobre sus paradojas, sus aporías, sus consecuencias extremas o absurdas, sus hipótesis temerarias que escandalizan al buen sentido, la verosimilitud, el hábito y hasta la imaginación, no por efecto de una fantasía turbulenta, sino por el de un análisis más severo y el de una lógica más ambiciosa.

No termina de quedar claro en el texto de Caillois si la ciencia es, dentro de la ciencia ficción, algo más que un índice de los temas posibles; en todo caso, veremos en otros textos como la ciencia tiene mayor presencia –o bien, esta presencia es de mayor importancia- en la estructura de los relatos de ciencia ficción, antes que como mero surtidor temático.

Lo más original del texto de Caillois, en relación con los demás autores estudiados, es sin duda la visión de las tres formas narrativas como formas sucesivas de la encarnación de los deseos del hombre de acuerdo con la imagen que cada época tiene de la condición humana: “Cuento de hadas, narración fantástica, ciencia-ficción, llenan así en la literatura una función equivalente, que parecen transmitirse. Traicionan la tensión entre lo que el hombre puede y lo que desearía poder: según las edades, volar por los aires o llegar a los astros...”.

Esta visión, que puede devenir en la consideración de las tres formas literarias como literatura de evasión, no dejará de ser criticada por otros autores como Todorov o Jackson. El primero además, en su Introducción a la Literatura Fantástica, criticará fiel a los procedimientos metódicos del formalismo ruso, la serie de temas propuesta en el texto de Caillois, considerándola, arbitraria y, a sus categorías, extraliterarias.

De acuerdo con **Tzvetan Todorov**, en la ya mencionada **“Introducción a la Literatura Fantástica” (1968)**, el carácter fantástico en la literatura estaría dado por una vacilación al intentar explicar la naturaleza de los acontecimientos que se narran. Por esto, lo fantástico siempre se presenta en forma “evanescente”, y dura lo que dure la vacilación, entre una explicación que catalogará a los acontecimientos como naturales o sobrenaturales. Esto ubica al género de lo fantástico como un género intermedio entre lo “extraño” y lo “maravilloso”, en tanto que una obra terminará siendo fantástica –en términos de género puro- cuando ninguna de las dos explicaciones a los sucesos que en ella se presentan pueda aceptarse de manera absoluta.

Todorov, a la hora de definir el género, establece que para que se pueda constatar la presencia de lo fantástico en una obra, esta debe reunir tres condiciones:

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo el papel del lector, está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. (Pág. 44)

Como se ha dicho, en tanto que desaparece la vacilación, en tanto que el lector puede explicar los acontecimientos narrados, la obra deberá ser encuadrada dentro del género maravilloso

Literatura Norteamericana

(si la explicación es “sobrenatural”) o del extraño (si la explicación es “natural”). Y Todorov hace una clasificación en subgéneros para ambos casos. A los fines del presente trabajo, sólo nos interesarán las consideraciones con respecto al “maravilloso instrumental” y al “maravilloso científico”, formas entre las que se puede situar a las obras de Ciencia Ficción.

Todorov, brevemente da cuenta de las dos formas: maravilloso instrumental es el subgénero en donde se presentan “adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles” (Pág. 70); con respecto al maravilloso científico, afirma que “aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce” (Pág. 71). En el subgénero primero, el autor ubica a algunas de las fantasías de las “*Mil y Una Noches*”, en tanto que a la Ciencia Ficción correspondería la segunda categoría.

Puede observarse que es perfectamente posible pensar a las obras de Ciencia Ficción como comprendidas en ambos subgéneros, y tal vez esto se deba a que las condiciones del maravilloso científico presuponen en gran parte –más allá de la aparición o no en la obra de los *gadgets* que menciona Todorov- las del maravilloso instrumental. No obstante, los ejemplos propuestos por el autor para las obras del primer género no se adecuarían exactamente con equivalentes en ciencia ficción: se menciona a la alfombra mágica y se la compara con el helicóptero.

Al margen de esta cuestión, lo que resta decir sobre la ciencia ficción y su relación con el género fantástico, es que, para Todorov, ambos géneros están muy próximos, pensando en términos de contigüidad, pero valdría aclarar que no pueden contenerse el uno al otro, ya que la vacilación que es condición necesaria del género fantástico no puede darse en una obra de ciencia ficción, para cuya lectura es absolutamente necesario aceptar las reglas que la “ciencia futura” ponga a sus acontecimientos. En el caso de la ciencia ficción esta vacilación no tiene cabida, ya que los acontecimientos son naturales en los términos de naturalidad que impone la obra, y no en los términos de naturalidad impuestas al momento de producir el autor la obra o al efectuarse la lectura de la obra. La cercanía entre ciencia ficción y fantástico es la misma que hay del maravilloso al fantástico, lo que varía en cada caso es la legitimación en términos de verosímil que cada obra plantea: la ciencia ficción, según lo que se desprende de Todorov, remite su verosimilitud al futuro. No obstante, debe entenderse que este futuro es un futuro puramente literario.

El valioso aporte que realiza Rosemary Jackson en *Fantasy: literatura y subversión* (1986) se basa fundamentalmente en su definición de fantástico como modo literario antes que como género. El modo fantástico, entonces, se define por oposición y en relación con lo maravilloso y lo mimético.

Por una parte, en lo maravilloso el narrador es omnisciente y posee absoluta autoridad, no se cuestiona su versión de la historia, se limita a reproducir versiones de lo que pasó establecidas como verdaderas y el relato parece negar el proceso de su propia narración. La relación entre el lector o el protagonista y los acontecimientos es de carácter pasivo y sigue pautas preconcebidas.

Por otra parte, las narraciones que intentan imitar una realidad externa, es decir, las miméticas, establecen asimismo una distancia con la experiencia, formándola según pautas y secuencias significativas; representan, además, los sucesos contados como “reales” a través de una tercera persona sapiente. Existe en ellos una declaración subyacente de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo “real” exterior al texto.

En este marco, explica Jackson:

La narrativa fantástica co-funde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos- es manifiestamente irreal.

Literatura Norteamericana

El narrador no comprende lo que sucede, cuestiona incluso la naturaleza de lo que se registra como “real”. Para Jackson: “Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo”. De esta manera, la autora “modifica ligeramente” el esquema de Todorov, sugiriendo la definición del fantástico como modo, que por tanto asume formas genéricas diferentes.

La norteamericana agrega que el rechazo para establecer versiones verdaderas de “realidad” convierte a este modo en una literatura que apunta a una práctica característica como sistema lingüístico, debido a que el fantástico se desplaza hacia un área de no-significación. Esclarece sobre este punto:

Esto lo hace mediante el intento de articular “lo innombrable”, las “cosas sin nombre” de las ficciones de horror, cuando trata de visualizar lo que no se ve, o bien, cuando establece la disyunción entre palabra y contenido a través de un juego con los “nombres sin cosas”. En ambos casos, la brecha entre significante y significado dramatiza la imposibilidad de llegar a un sentido definitivo o “realidad” absoluta.

En cuanto a la relación y diferencias entre la teoría de Todorov y la de Jackson, es de utilidad para nuestra descripción resaltar un punto importante en la crítica que esta autora realiza al formalista ruso. La norteamericana destaca como deficiencia substancial del libro de Todorov su resistencia a tomar en cuenta las perspectivas psicoanalíticas a la hora de analizar este modo literario. Concomitantemente, Todorov deja de lado las implicaciones ideológicamente más amplias, y es la ideología el medio por el cual los hombres experimentan el mundo real.

Me parece que al tratar con un tipo de literatura que a su vez trata tan reiteradamente con material inconsciente, es lamentable ignorar las formas en que este material re-presenta las relaciones entre la ideología y el sujeto humano (...) su atención a los temas del yo y el otro, y el yo y el no-yo, invitan a considerar cuestiones como las Inter-relaciones y la determinación de las relaciones entre los sujetos humanos por el deseo inconsciente, cuestiones que sólo pueden comprenderse recurriendo al psicoanálisis.

La Ciencia ficción no representa una preocupación fundamental en este texto de Rosemary Jackson, por lo cual son contadas las menciones a este género a lo largo del mismo. La más significativa de ellas es la siguiente:

Ursula Le Guin, por ejemplo, en sus fantasy de Ciencia Ficción (...) construye otro universo con los elementos de éste, conforme a los miedos distópicos y deseos utópicos. (...) Este otro mundo, sea nuevo o extraño, se vincula con el real a través de una asociación alegórica, como ejemplo de una posibilidad que puede ser abrazada o eludida. La relación básica es conceptual, una vinculación a través de ideas e ideales. Lo fantástico, por el contrario, se dirige hacia lo no-conceptual. A diferencia de lo feérico, tiene poca fe en ideales, y a diferencia de la ciencia ficción, tiene poco interés en las ideas. En cambio se mueve dentro de un espacio distinto o lo abre: un espacio sin orden cultural o fuera de él.

Otro aporte del texto de la teórica norteamericana es el de las críticas que efectúa a Eric Rabkin y a Roger Caillois. Por un lado, al primero le echa en cara su rigidez a la hora de caracterizar y definir el género, cuando sostiene que “lo verdaderamente fantástico ocurre (...) cuando se contradice en forma directa las perspectivas predominantes...Lo fantástico sólo existe contra un fondo al que se opone francamente”. Para Jackson, hay relatos cuya fluidez les impide adecuarse a este esquema. Y contra Caillois, sostiene que su definición es general en exceso y excluye en su análisis las estructuras narrativas.

Eric Rabkin escribe que cada obra de arte establece sus reglas básicas, lo fantástico se opone diametralmente a las perspectivas legitimadas por dichas reglas. Merced a este fenómeno, es factible para Rabkin diferenciar lo fantástico de otros acontecimientos no normales: lo inesperado y lo irrelevante. En este marco, el autor hace una discriminación entre lo dis-esperado (elementos que desvían la atención pero que no subvierten estas reglas) y lo anti-esperado

Literatura Norteamericana

(elementos que reconfiguran nuestra concepción del mundo). Mientras que lo dis-esperado es frecuente en este género, lo anti-esperado es su causa inevitable.

Rabkin esquematiza tres tipos de señal a través de las cuales podemos identificar lo fantástico. En primer lugar, el escritor suele darnos ejemplos de fantástico que dependen de la oposición a las reglas estructurales. En segundo lugar, la sorpresa del personaje; y en tercero, las declaraciones del narrador.

El autor agrega que lo fantástico es importante ya que depende absolutamente de la realidad para existir. Otra característica inherente a este género es la que resume aquí Rabkin:

“El aburrimiento es una de las cárceles de la mente. Lo fantástico ofrece una evasión de esta prisión (...) En la literatura de lo fantástico, la evasión es un medio de exploración de un territorio desconocido, un territorio que es el lado subterráneo de la mente del hombre”

En cuanto a las relaciones del género fantástico con la ciencia ficción, comenzaremos aclarando qué entiende por esta última el autor. Para él, el rasgo distintivo de esta literatura se encuentra en un cuerpo organizado de conocimientos que actúa como fondo para la extrapolación que hará de elementos no naturales al mundo real. Esta distinción no deja de marginar al relato de ciencia ficción del terreno de lo estrictamente fantástico, ya que este tipo de literatura no se construye violentando las reglas propias que cada texto establece para su desarrollo; la diferencia fundamental está en esas reglas, con respecto a las reglas que un paradigma científico establece en el momento de la realización de una obra.

La ciencia ficción entonces se diferencia de las formas fantásticas desde la construcción de las reglas que gobiernan el mundo del relato y, su característica fundamental está dada por la justificación pseudo científica de los elementos sobrenaturales extrapolados con respecto al paradigma científico del momento de producción de la obra: es por este motivo que un autor como Julio Verne pueda leerse aún como ciencia ficción, a pesar de que la ciencia actual haya dado con adelantos que sobrepasan de alguna manera a la ficción, como es el caso de los submarinos, con respecto a “*Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*”. Para finalizar, Rabkin no deja de mencionar, citando a Wells, que “Una buena obra de ciencia ficción hace una y sólo una asunción sobre su mundo narrativo que viola nuestro conocimiento acerca de nuestro propio mundo y luego extrapola el mundo narrativo completo a partir de esa diferencia”

Umberto Eco: La literatura contrafactual (en “**Los Mundos de la Ciencia Ficción**”, extractos en “**Escalera al Cielo**”, compilación de ensayos por Daniel Link).

En el caso del pensador italiano, encontramos una caracterización de la literatura fantástica a partir del enunciado sobre el cual se crea el relato. De modo general y siguiendo a Eco, podría decirse que la literatura fantástica construye sus ficciones a partir de enunciados que, globalmente, podrían contenerse en el enunciado “¿Qué pasaría si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?” (Pág. 23). Eco afirma que la literatura realista también se construye a partir de enunciados contrafactual, pero distingue que el fantástico se caracteriza en la diferenciación del mundo real de la ficción con respecto al mundo real, en tanto que la literatura realista maneja mundos similares al real, en los cuales los acontecimientos sucedidos no repugnan la lógica de cada uno de ellos.

De acuerdo con el tipo de contrafactual introducido, la literatura fantástica tomará los caminos de la alotopía (en los cuentos de hadas, en donde la relación con el mundo real sólo está dada por una significación alegórica); utopía -y distopía- respondiendo al modelo de cómo debería ser –o no ser- el mundo real; ucronía, donde el contrafactual adoptado tiene carácter cronológico; y finalmente metatopía y metacronía, asimilable a las novelas de anticipación y, por consiguiente, a la ciencia ficción.

Literatura Norteamericana

En el caso de estas últimas formas, las que nos interesan, lo más destacable es sin duda el valor fundamental que Eco concede al futuro, como tiempo de la ciencia ficción y condición para esta forma de literatura. Para Eco, el mundo en que se desarrollan estos tipos de ficciones, por diferentes que sean -en su estructura- del mundo real, representa una fase futura de éste último, y por tal, se trata de mundos siempre posibles y verosímiles. Esto se fundamenta, según Eco, en el hecho de que la extrapolación introducida por el enunciado contrafactual se hace completando tendencias del mundo real.

En las páginas 63 y 64 del libro de Link, Eco desarrolla este concepto, al afirmar que

Tenemos ciencia ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de alguna de las tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de una conjetura formulada a partir de tendencias reales del mundo real.

En este punto, Eco coincide con Rabkin, al destacar la importancia del conocimiento científico y su método no como fuente temática sino como elemento constitutivo de la obra. El proceder del autor en la ciencia ficción es científico, aunque la obra no presente como tema principal a los adelantos científicos y tecnológicos. También en este punto coincide Pablo Capanna, como se verá más adelante. Para Eco, la ciencia ficción imagina un resultado contrafactual y luego lo intenta explicar, lógicamente, con las leyes reales; en tanto que la ciencia procede a la inversa: parte de un resultado factual e intenta crear nuevas leyes para explicarlo. Esta estructura conjetural de los relatos es para Eco lo distintivo del género, con la diferencia observada, a lo que se suma la cuestión de verificación y/o refutación, la cual, en la ciencia, se intenta al momento de ser aceptada como hipótesis la ley posible: en el caso de la ciencia ficción, la refutación y verificación son remitidas al infinito. Sobre esto último, sólo cabe observar que dicha verificación o su refutación son absolutamente ajenas a la literatura: igual observación se hizo al finalizar la descripción del trabajo de Tzvetan Todorov.

Para finalizar este trabajo, examinaremos algunas de las consideraciones de **Pablo Capanna** en su libro “**El Sentido de la Ciencia Ficción**”, que data de 1966 (sabemos, por el libro de Daniel Link antes citado, de una reedición en 2002; manejaremos una versión digitalizada de la edición original).

En esa obra, el autor argentino hace una recorrida histórica por el género, y revisa una serie de definiciones del mismo, así como la evolución del término mismo, para terminar adoptando la denominación por sus siglas en inglés, siguiendo a Judith Merrill quien, según Capanna, “acepta y emplea la sigla ‘s-f’ (science-fiction) haciendo la salvedad de que la ‘S’ puede significar tanto ‘ciencia’ (science) como ‘especulación’ (speculation) y la ‘F’ abarca tanto ‘ficción’ (fiction) como ‘fantasía’ (fantasy) o ‘hechos’ (facts)” (Pág. 12).

Más adelante, al distinguir su objeto de estudio, el autor dirá que:

Sin embargo, hay algo en esta vinculación entre ciencia y fantasía que justifica la “s” de la sigla. El método científico se caracteriza por la predicción: una descripción de los hechos es fenomenología o taxonomía, pero no es ciencia: para que una teoría sea científica debe no sólo explicar los fenómenos sino predecir hechos eventuales que habrán de producirse de acuerdo con ella. La s-f ha surgido junto con la segunda revolución industrial, en una época en que el método científico comienza a aplicarse a nuevos campos, y una cierta actitud metódica subyace bajo ella. (...) Lo que caracteriza la s-f es cierta actitud metódica y cierta lógica consecuente, de corte científico, para tratar aun las hipótesis más descabelladas o agotar las posibilidades implícitas en una situación dada. En esto se diferencia la s-f de la literatura fantástica tradicional: no en la científicidad de sus temas (pues la alfombra voladora o el fantasma pueden ser ‘científicos’ en una circunstancia histórica peculiar), sino en el modo en que son tratados. Se puede hacer s-f sin tratar

Literatura Norteamericana

temas científicos, sino simples relaciones humanas, y aun tratar los temas fantásticos tradicionales con lógica y consecuencia, tal como lo hace, por ejemplo, Richard Matheson en su novela 'Soy leyenda', cuyo tema principal son los vampiros, pero de los cuales da una explicación que no por ser irreal deja de ser menos plausible y lógica. (Pág. 19.)

El autor argentino hace una distinción similar a la realizada a partir de los textos de Eco y Todorov, y remite al tratamiento del tema y no a éste el rasgo distintivo de la ciencia ficción, contraponiéndola a la literatura fantástica, de la que puede tomar sus temas, pero imponiéndole las características propias del género, imposibilitando la existencia de la vacilación que propone Todorov como distintiva de lo fantástico.

Conclusiones

La visión de los diferentes autores estudiados nos permite esbozar una serie de conclusiones descriptivas de la literatura fantástica y la ciencia ficción.

Hemos visto que ambas formas de literatura se caracterizan por presentar acontecimientos que, al momento de producción de la obra, no pueden ser considerados naturales, en función del paradigma científico en vigencia. Sobre esto, lo que es necesario resaltar como diferencia fundamental entre ambas, es que para lo fantástico es indispensable que los hechos presentados en la obra no puedan ser explicados –tanto si lo consideramos un género como un modo de escritura– satisfactoriamente por ir en contra de las reglas que rigen el mundo que plantea el relato; en tanto que la ciencia ficción no violenta las reglas del mundo planteado. Ya sea que extrapole al futuro a partir de tendencias del mundo real (Eco), ya sea que remita a un paradigma científico distinto al del momento de producción (Todorov), la estructura del relato es siempre lógica y adopta formas emparentadas con el método científico (Todorov, Eco, Capanna, Rabkin, Jackson, Caillois).

Es notable que para la caracterización de ambas formas el punto de partida es la realidad del mundo, y la manera en que los acontecimientos presentados se apartan de lo que constituiría la “norma”. Las ficciones con elementos maravillosos, extraños, o de ciencia ficción se definen en contraposición con las ficciones miméticas –en la terminología de Rosemary Jackson–, que intentan representar la realidad de manera tan objetiva como la literatura lo permite. Ante esto, nos parece destacable el intento de Eco, que sin dejar de subordinar la ciencia ficción a lo fantástico, intenta su caracterización a partir de un tipo específico de enunciado contrafactual y a la adecuación de la estructura del relato a las pautas de la conjetura científica; como también la propuesta de Jackson al definir lo fantástico como un modo antes que como género.

Se ha intentado, en el presente trabajo, desarrollar las posturas de los diversos estudiosos, resaltando semejanzas y diferencias, tanto entre las teorías sostenidas por cada uno como entre las formas estudiadas. Finalizando éste, cuya pretensión primera se limitó a lo descriptivo, no podemos dejar de señalar que la cuestión se presta a los más variados desarrollos; no obstante ello, la definición de las fronteras entre lo estrictamente fantástico y la ciencia ficción parece practicable, en función principalmente de los rasgos formales distintivos de esta última forma, ya señalados.

Sobre el Fantástico¹²²

Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov

En su estudio *Introduction á la littérature fantastique*. Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración.

¹²² Traducción, resúmenes, digestos y notas de Gabriel Matelo.

Literatura Norteamericana

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en “Los crímenes de la Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de “lo extraño”. Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchas de las narraciones policíacas.

Por otro lado, si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante “lo maravilloso”. Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo extraño y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es “extraño” si tiene explicación y “maravilloso” si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que “el tiempo de una incertidumbre”, hasta que el lector opte por una solución u otra.

Podemos calificar a un relato como “extraño” cuando este nos da la posibilidad de justificar, con herramientas reales, todos los acontecimientos irreales que han sucedido a lo largo de la obra. Son ejemplos claros de relatos extraños: Los sueños, las historias contadas por dementes o personas bajo efectos de sustancias que alteran su percepción de la realidad, etc. Entonces, un relato es extraño cuando, a pesar de los hechos irreales que en él se suceden, no causa vacilación (o esta se disipa) por haber una explicación perfectamente lógica para los mismos.

Todorov introduce el concepto de “fantástico-extraño”: Según él, un relato es fantástico-extraño si la vacilación se disipa al final, es decir, solo al final del relato se aclaran todas las dudas, como sería el clásico final “...y todo resultó ser un sueño”. Todorov también menciona el relato “extraño puro”: aquel relato donde, ya desde el comienzo, contamos con la herramienta real que nos permite enmarcar todos los hechos irreales dentro de la lógica: “Y comenzó a soñar que...”. Otro ejemplo de relato “extraño puro” es aquel que, si bien puede explicarse mediante la lógica, son enormes casualidades, o hechos que muy difícilmente puedan ocurrir; hechos altamente improbables.

En cuanto al relato maravilloso, Todorov lo explica muy claramente en su obra: “Si el lector decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.” Es decir, en el relato maravilloso, como se mencionó anteriormente, resultan insuficientes las posibilidades lógicas para explicar los hechos que se desencadenan, y es necesario asumir que la acción transcurre en otro universo, con otras leyes.

Todorov establece divisiones entre las distintas clases de relato maravilloso, mencionando las siguientes divisiones:

- * Maravilloso hiperbólico: El tamaño de los seres u objetos es irreal.
- * Maravilloso exótico: Los hechos irreales son introducidos como reales, excusándose en que suceden en territorios lejanos o desconocidos.
- * Maravilloso instrumental: Se hace uso de herramientas irreales en un entorno real. Puede suceder que dichas herramientas sean solo irreales para la época en la que transcurre el relato.
- * Maravilloso puro: Completamente inexplicable, donde lo irreal no son simples detalles como en los casos anteriores, sino que todo el entorno está involucrado. Guarda menos similitudes con el “mundo real” que los otros casos.

Todorov menciona también lo “maravilloso científico”, que es la ciencia-ficción. Generalmente, los relatos de este género pueden, en un futuro lejano, ser posibles, es decir que pueden comprenderse mediante las herramientas de la lógica. No es siempre necesario asumir cambios en las leyes naturales, requisito para que un relato sea maravilloso.

Ciencia ficción y Fantasy

J. R. R. Tolkien, "On Fairy Stories", en "Tree and Leaf", [London: 1964, New York: 1965]: "La fantasía es una actividad humana natural. Esta actividad no insulta la Razón ni atenta contra ésta, no disminuye la búsqueda de verdades científicas, ni oscurece la percepción de estas verdades. Por el contrario: cuanto más clara y definida es la razón, mejor resulta la fantasía que genera. Si los hombres estuvieran alguna vez en un estado en el cual no les interesara conocer o no pudieran percibir la verdad (hechos o evidencia), la fantasía languidecería. Si alguna vez la humanidad llega a dicho estado (lo cual no parece del todo imposible), será el fin de la fantasía y devendrá la mórbida decepción."

C. N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*, London: 1975, pp.10-11: "(el *fantasy*) es una ficción que evoca un mundo maravilloso y que contiene como elemento substancial e irreductible la presencia de mundos, seres y objetos increíbles o sobrenaturales con los cuales tanto el lector como los personajes de la historia terminan por familiarizarse."

A *Handbook to Literature* define a la ciencia ficción como: "una forma de *fantasy* en la cual la presencia de hechos científicos, suposiciones, o hipótesis, conforman la base, por extrapolación lógica, que da lugar al relato de aventuras en el futuro, en otros planetas, en otras dimensiones temporales, o bajo nuevas variantes de leyes científicas". (Holman)

El mismo texto define al *fantasy* de la siguiente manera: "una obra que se encuentra situada en un mundo irreal e inexistente, o que incluye personajes increíbles e irreales... o que utiliza principios físicos y científicos aún no descubiertos o contrarios a la experiencia presente, tal como ocurre en la ciencia ficción y en la ficción utópica" (Holman)

Miriam Allen deFord explica la diferencia más sucintamente: "La ciencia ficción trata de las posibilidades improbables, el *fantasy* de la imposibilidades plausibles" (Aldiss 26).

En *Trillion Year Spree*, Brian Aldiss explica que "en su sentido más amplio el *fantasy* abarca claramente a toda la ciencia ficción. Pero en un sentido más restringido el *fantasy*, en tanto opuesto a la ciencia ficción, generalmente implica una ficción que tiende más hacia el mito que hacia un supuesto realismo" (26).

El *fantasy* constituye una ruptura consciente respecto a la realidad; se aplica a las obras situadas en un mundo irreal e inexistente, un mundo imaginario que no es plausible.

El autor de obras *fantasy* no se encuentra sujeto a tales restricciones.

*El relato de fantasmas*¹²³

Entre 1820 y 1920 se produce la gran era del cuento de fantasmas estadounidense. A menudo esos relatos enfrentaban temas importantes: la crisis de la fe religiosa y la pregunta por la inmortalidad personal, la erupción de impulsos socialmente prohibidos, y la naturaleza y condición de las mujeres. Al mismo tiempo, como parte del desarrollo de la ficción psicológica moderna, estas obras exploraban los misterios del consciente y el inconsciente.

El género emerge del gótico y se sumerge luego en el relato psicológico.

W. D. Howells creía que los escritores estadounidenses parecían tener una especial aptitud para manipular 'texturas neblinosas y 'formas vagas' de lo oculto. En la introducción a la antología de cuentos psíquicos *Shapes that Haunt the Dusk* (1907), afirma que "el amor de los estadounidenses por lo sobrenatural es su herencia común de ningún ancestro en particular". Su ficción, agregó, a menudo converge en el gris 'crepúsculo de la razón', en 'la frontera (*borderland*)

¹²³ Notas tomadas de la Introducción a *The Hunted Dusk. American Supernatural Fiction, 1820-1920*. Edited by Howard Kerr, John W. Crowley, and Charles L. Crow. Athens, The University of Georgia Press, 1983.

Literatura Norteamericana

entre experiencia e ilusión.” La metáfora geográfica de Howells deriva, por supuesto, de la idea de Hawthorne de un “territorio neutral iluminado por la luna, algún lugar entre el mundo real y el país de las hadas, donde lo Real y lo Imaginario pueden encontrarse e imbuirse cada uno de la naturaleza del otro.” Ya sea literalmente, como en *El espía* de Cooper, ya sea metafóricamente, como en las obras de Hawthorne, el territorio neutral/frontera era el escenario familiar del romance estadounidense. Como llegaron a darse cuenta los escritores estadounidenses, no sólo había una frontera entre el Este y el Oeste, entre la civilización y la naturaleza virgen, sino también entre el aquí y más allá, entre lo consciente y lo inconsciente, entre ‘experiencia e ilusión’ —fronteras psíquicas al borde de los territorios al mismo tiempo tentadores y terroríficos.

La ficción sobrenatural contiene su propia frontera genérica: un territorio neutral, que Tzvetan Todorov llamó ‘lo fantástico’, entre ‘lo maravilloso’ y ‘lo extraño’. La duda del lector en la frontera fantástica, a menudo reflejada por la duda de un personaje dentro del relato, es un sello de la ficción sobrenatural. Consecuentemente a la incertidumbre explicativa del lector, la crítica de la ficción sobrenatural está frecuentemente marcada por el disenso (considérese por ejemplo el número de ‘soluciones’ contradictorias que explican las apariciones ‘reales’, ‘psicológicas’ o ‘ambiguas’ en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James). En cualquier caso en que un relato sobrenatural permanece en lo fantástico o eventualmente modula hacia lo extraño o lo maravilloso, el lector se enfrenta con desconcertantes problemas ontológicos y perceptuales.

De hecho, el efecto de desorientación del encuentro sobrenatural en la ficción parece reflejar alguna desorientación más profunda en la cultura en general. El siglo diecinueve, después de todo, fue el escenario de grandes debates acerca de la fe y la duda, la religión y la ciencia, el trascendentalismo y el positivismo. La recurrente ambigüedad del relato estadounidense de lo sobrenatural revela tanto la fascinación con la posibilidad de la experiencia sobrenatural (*numinous*) como la perplejidad acerca de si hubo, de hecho, algo sobrenatural que experimentar.

Estudios recientes de la ficción sobrenatural victoriana sostienen que los británicos fueron los autores más tempranos del relato de fantasmas ambiguo en inglés. Pero G. R. Thompson muestra en “Washington Irving y el relato de fantasmas estadounidenses” que Irving fue el primero en el campo con “The Adventure of the German Student” (1824). Irving fue sólo el primero de los escritores del relato de fantasmas estadounidense en reconocer que lo sobrenatural, exactamente debido a su status epistemológico es tan difícil de determinar, desafiaba al escritor a inventar una técnica narrativa proporcionalmente sofisticada.

El sobrenaturalismo gótico era un indicador de la preocupación de la cultura por la muerte en una era cada vez más secular, individualista y científica. Muchos de los contemporáneos de Poe buscaban defenderse contra el miedo a la muerte mediante la visión sentimental y el ‘embellecimiento’ del proceso de muerte. Pero Poe mantenía ‘el horror esencial’ a la vista al trazar un elaborado repertorio de motivos sobrenaturales, siendo las más importantes de ellos el vampirismo, la metempsícosis, el espiritualismo, y la manifestación espectral. Lo sobrenatural en los cuentos de Poe, irrumpe disociadoramente en el mundo de la experiencia para revelar un signo de mortalidad y evocar el ‘pánico cósmico’ de la ansiedad moderna por la muerte.

Los hipnotizadores y espiritualistas a menudo se aliaban con causas reformistas y milenaristas —la abolición, el utopismo comunal, el feminismo, el vegetarianismo, y otros. Comenzando por *Blithedale Romance* (1852) de Hawthorne y *Spirit-Rapper* (1854) de Orestes Brownson y culminando con *Las bostonianas* (1886) de James, una larga serie de ficciones satiriza estos ‘ismos’ interrelacionados.

La ficción sobrenatural del siglo XIX proveía de un vehículo para la exploración encubierta de los temas psicosexuales prohibidos.

Luego de la Guerra Civil la ficción sobrenatural evidenció un interés cada vez más explícito en los huecos ocultos de la mente humana. Lectores a tono con la filosofía romántica, con la nueva

psicología dinámica, y con la investigación psíquica resultaban receptivos de la literatura del inconsciente. Mientras William James estudiaba los mediums en busca de evidencia tanto del más allá como del ‘consciente subliminal’, escritores como su hermano Henry estaban usando lo oculto como metáfora del inconsciente. Entre 1870 y la publicación del ensayo de Freud “El inconsciente” (1915), la descripción ficticia del inconsciente era de tanto interés para el gran público que los escritores que habían comenzado sus carreras como realistas estaban ayudando a moldear una versión moderna y psicológica del *romance*.

Como James, Howells, y Mark Twain, además, Jack London proveyó de un puente entre sobrenaturalismo y psicoanálisis. El advenimiento del psicoanálisis marcó un cambio en la manera en que la conciencia era imaginada tanto por los escritores como por los psicólogos, un cambio que socavó las bases filosóficas y culturales tanto de un sentido compartido de la realidad como de una literatura que reflejara esa realidad. En ausencia de un sentido normativo de lo ‘real’, que hubiera siempre sido su punto de partida tanto como el objeto de su cuestionamiento, lo sobrenatural ya no podía provocar la ‘duda’ requerida en el lector. El cuento sobrenatural evolucionó hacia la ficción surreal de un Kafka o a la historia del caso psicoanalítico.

El cambio psíquico, como Todorov ha reconocido, subvirtió el género de otra manera, al revocar los tabúes culturales, la censura social, que habían prohibido el tratamiento manifiesto de los temas psicosexuales, los cuales encontraban entonces expresión encubierta en el relato sobrenatural.

Así la línea histórica que va desde el espiritualismo y los fenómenos psíquicos a la psicología dinámica y al psicoanálisis tiene son contrapartida genérica: del cuento sobrenatural al psicologismo (realismo psicologizado) al ‘*romance* psicoanalítico’ (la manera en que Freud llamó a su estudio de Leonardo Da Vinci). Comenzando con la ambigüedad romántica del “estudiante alemán” de Irving, el relato sobrenatural estadounidense llevó, a través de las novelas ‘medicadas’ de Oliver Wendell Holmes, a los relatos más explícitamente psicológicos de Henry James, Howells y otros.

Freud, en uno de sus casos, reconoció haber usado ‘descripciones detalladas de procesos mentales tales como acostumbamos encontrar en las obras de los escritores imaginativos’; le chocó como ‘extraño’ pero inevitable que sus casos se pudieran leer como cuentos. El cuento sobrenatural, una presencia en los Estados Unidos por cien años, se desmaterializó. En el crepúsculo encantado (*haunted dusk*) clínico, ahora redefinido como el límite entre el inconsciente y la conciencia, el analista y el paciente construyeron la nueva ficción de frontera de la cura a través de la conversación (*talking-cure*).

Caillois, Roger “Del cuento de hadas a la ciencia ficción. La imagen fantástica. “En: Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

(...) El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Obedecen sin dudas a leyes diferentes. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción, casi insoportable en el mundo real. (...) con lo fantástico aparece una confusión nueva, un pánico desconocido.

El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima, No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la ausencia de orden de las cosas.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto,

Literatura Norteamericana

colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo.

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.

De donde una segunda y no menos decisiva oposición: mientras que los cuentos de hadas fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos. Es por eso que lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza. No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisibles, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.

Lo fantástico no tiene sentido en un universo maravilloso.

Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo. Llegado el momento, contrariamente a toda posibilidad de verosimilitud, sobre la pared menos inquietante, como antaño le sucediera al monarca de Babilonia, aparece la señal de fósforo. Entonces las certezas mejor asentadas vacilan y el espanto se instala. La instancia esencial de lo fantástico es la Aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba al misterio desterrado a perpetuidad. Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisibles.

El cuento de hadas sitúa a sus personajes imaginarios en un mundo imaginario, el fantástico ubica seres imaginarios en el mundo real, de modo incomprensibles, casi siempre funesto. Para Caillois, lo fantástico necesita castillos y costosos espejos, no se viene con la fabricación en serie, anónima e intercambiable.

El marco de lo fantástico no es el bosque encantado de *La Bella Durmiente*, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea. Traspuesto a la Edad Media o a la antigüedad, un relato fantástico perdería su poder. Es que allí lo sobrenatural es, si puedo decirlo, más natural.

Un hada y sus poderes, incluso introducidos en un decorado moderno, siguen siendo maravillosos. No bastan para suscitar el estremecimiento de lo fantástico.

Los relatos que tienen por tema la irrupción de lo sobrenatural en lo banal están lejos de descansar uniformemente sobre una actitud previa tan nítidamente cortante. A menudo el autor no va hasta el límite del escándalo y, por algún artificio, reabsorbe lo fantástico en el momento de cerrar su relato. Enumeraré alguno de los subterfugios corrientemente utilizados.

[1] En primer lugar, suele ocurrir que el acontecimiento fantástico no sea sino aparentemente sobrenatural. No se trataba más que de una puesta en escena concebida para espantar al héroe. Una maquinaria sutil, desmontada al final, informa al lector que las siniestras apariciones tenían por

Literatura Norteamericana

origen estratagemas enteramente humanas. Eso es lo que se ha convenido en llamar lo “sobrenatural explicado”.

[2] Una decepción análoga es provocada por los cuentos de peripecias desconcertantes y cuyas últimas líneas revelan que se trataba de un sueño, de una alucinación o de un delirio. Esta fantasmagoría demasiado puramente psicológica deja a la inteligencia con la impresión de que ha sido engañada.

[3] La tercera especie de lo seudofantástico, el autor recurre a una anomalía o una monstruosidad que provoca la transformación de una especie viviente. Una araña crece hasta alcanzar el tamaño de una jirafa, hormigas gigantescas acosan a una humanidad aterrorizada. Un capricho de la naturaleza o los experimentos de un sabio diabólico están en los orígenes de esas metamorfosis.

[4] La contribución de las diversas ciencias no se hizo esperar. Invenciones misteriosas producen, a distancia, los efectos más sorprendentes. Toda clase de ondas y rayos han sido empleados con éxito variable. Delicados aparatos permiten apoderarse de almas, sueños, emociones. El género no siempre es pueril: el *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde* aportan la prueba. Es verdad que, en este caso, el autor no insiste sobre la química del elixir utilizado por el héroe. Esas extrapolaciones del saber hacen retroceder los límites de lo maravilloso extendiendo el dominio de la ciencia. No reposan sobre el horror que nace de la revelación de lo Imposible.

[5] Otra categoría de cuentos misteriosos prefiere utilizar los datos de las ciencias psicológicas: telepatía, espiritismo, levitación, ectoplasmas, sueños premonitorios, etc. Como manifestaciones del Más Allá, parecería que fenómenos de esta naturaleza debieran entrar con pleno derecho en el dominio de lo fantástico. Así sería efectivamente si los autores, en general, no dieran fe de los sucesos que relatan. Pero la manera algo pedante que utilizan para presentarlos, la certeza que proclaman de que dichos fenómenos tienen que ver con la ciencia y que, algún día, ésta los estudiará, los colocan en otro plano y, lejos de hacer de ellos una trampa para la imaginación, lo libran a un espíritu prevenido, desconfiado, en guardia y dispuesto a aferrarse al menor pretexto de refutación.

Los relatos fantásticos no tiene por objeto acreditar lo oculto y los fantasmas. La literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura. Recurrir a la ficción significa que uno renuncia a convencer y que no se ofrece a sí mismo como testigo.

Es tentador adelantar la hipótesis de que únicamente las culturas que han accedido a la concepción de un orden constante, objetivo e inmutable de los fenómenos han podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural. Lo fantástico es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa.

En Europa [el Gótico] es contemporáneo del Romanticismo.

Muchas generaciones de escritores especularán con esta suerte de ambigüedad que, al dejar la elección al lector, lo fuerza a la embarazosa responsabilidad de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural.

El Siglo de las Luces termina, ya se sabe, con un resplandeciente impulso de lo maravilloso. Florecen todas las supersticiones, y con tanto más éxito si adoptan alguna apariencia científica.

[El autor iguala lo fantástico a una versión ‘extendida’ del Gótico europeo y americano]

De Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra como en Alemania y en Francia, es decir sobre toda la extensión de la cultura occidental, exceptuando el Mediterráneo, a ambos lados del Atlántico, en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras.

Literatura Norteamericana

Surgimiento de lo fantástico:

1804. Potocki *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Golpe maestro inicial.

Como sucede con frecuencia, el primer intento fue un golpe maestro: hablo del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, escrito en francés por el conde Potocki. La primera parte fue impresa en San Petersburgo en 1804 en un muy pequeño número de ejemplares, si es que la tirada superó alguna vez la etapa de las pruebas de imprenta. A pesar de la publicación en París en 1813 de la segunda parte de la obra, y de la reedición de la primera al año siguiente bajo una forma algo más expurgada, la obra permaneció mucho tiempo poco menos que desconocida. A tal punto que parece que nadie haya advertido que uno de los cuentos más célebres de Washington Irving, *El Gran Prior de Malta*, no era estrictamente más que la traducción literal de uno de los episodios de la obra de Potocki. Otros conocieron esta fuente y abrevaron en ella. Ninguno sin embargo parece haberse atrevido a recobrar la originalidad fundamental del libro: las novelas que componen el decamerón fantástico repiten y varían la misma aventura extraña e inmutable, de suerte que a la inquietud que suscita cualquiera de ellas se agrega un acrecentamiento de misterio y de angustia que viene del escenario recurrente que persigue a los héroes a lo largo de varias generaciones.

En cuanto a lo maravilloso de la ciencia-ficción, cuando ésta no es una simple y pueril literatura de guerra de los mundos y de viajes interestelares, no tiene por origen una contradicción con los datos de la ciencia, sino a la inversa, una reflexión sobre sus poderes y sobre toda su problemática, es decir, sobre sus paradojas, sus aporías, sus consecuencias extremas o absurdas, sus hipótesis temerarias que escandalizan al buen sentido, la verosimilitud, el hábito y hasta la imaginación, no por efecto de una fantasía turbulenta, sino por el de un análisis más severo y el de una lógica más ambiciosa.

Es así, supongo, cómo lo fantástico sustituyó al cuento de hadas y cómo la ciencia ficción sustituye lentamente a lo fantástico del siglo pasado.

El cuento de hadas sería propio de una era pre-tecnológica del Hombre en que éste todavía no puede cambiar sustancialmente su medio ambiente como para superar sus debilidades. La alfombra mágica se convierte en avión¹²⁴.

La ciencia, en gran medida, modifica la condición humana pero, por eso mismo, vuelve sus fronteras más nítidas y las hace reconocer como infranqueables. De allí surge el fantástico de terror, como una irrupción de las fuerzas maléficas en el universo domesticado que las excluye.

A menudo la ciencia ficción es utilizada para la sátira social, exactamente como habían procedido en su tiempo Voltaire en *Micromégas*, Swift en los *Viajes de Gulliver*. Había cuenta de las proporciones, en estos dominios un Ray Bradbury puede ser tenido por su heredero directo. Sus relatos de anticipación, las expediciones espaciales o las peripecias marcianas que pone en escena le sirven para dar a su conciudadanos lecciones de modestia, de buen sentido, de tolerancia o de simple humanidad.

Otros emplean corrientemente el relato de anticipación para expresar una angustia muy comúnmente compartida ante los progresos de la ciencia. Entonces surge la tradición pastoral.

Sé hasta qué punto puede ser prematuro intentar trazar un cuadro suficientemente representativo de la ciencia ficción. Incluso teniendo en cuenta la aceleración de la historia, la evolución de un género literario apenas sí podría extenderse sobre menos de medio siglo. Sin embargo, corriendo mis riesgos, me he esforzado por descubrir desde ahora las constantes o líneas

¹²⁴ Ver el cuento de Poe "El cuento mil dos de Scheherasade" en que la protagonista finalmente es condenada a muerte por el Califa por cambiar de género y contarle un cuento de ciencia ficción en el cual se cifra la utopía tecnológica estadounidense. [N. de la cátedra]

Literatura Norteamericana

directrices que indican que no ocurre con la ciencia ficción de modo diferente de como ocurría con el cuento de hadas y con el cuento fantástico. Continúa la narración irreal y con ello llena las funciones inmutables. El cuento de hadas expresaba los ingenuos deseos de un hombre frente a una naturaleza que todavía no había aprendido a dominar. Los relatos de terror sobrenatural traducían el espanto de ver de repente la regularidad, el orden del mundo tan penosamente establecido y probado por la investigación metódica y la ciencia experimental, ceder al asalto de las fuerzas irreconciliables, nocturnas, demoníacas. A su turno, el relato de anticipación refleja la angustia de una época que tiene miedo ante los progresos de la teoría y de la técnica. La ciencia, al cesar de representar una protección contra lo inimaginable, aparece cada vez más como un vértigo que nos precipita en él. Se diría que ya no aporta claridad y seguridad, sino duda y misterio. En los tres casos, sin embargo, el clima general de las obras, sus temas predilectos, su inspiración esencial, derivan de las preocupaciones latentes de las épocas en las cuales el género se desarrolló.

Cuento de hadas, narración fantástica, ciencia ficción, llenan así en la literatura una función equivalente, que parecen transmitirse. Traicionan la tensión entre lo que el hombre puede y lo que desearía poder: según las edades, volar por los aires o llegar a los astros; entre lo que sabe y lo que le sigue siendo prohibido saber. Por una parte, prolongan en lo imaginario el estado presente del poderío y del conocimiento de un ser cuya ambición no tiene límites. Por otra, como ese mismo ser está necesitado y fatigado, lo ilusionan con el eterno espejismo de la eficacia mágica, instantánea, total, que no le costaría otra cosa que hacer una señal clave o pronunciar una palabra clave. Como es previsor y calculador, mantienen en reserva contra él la inaccesible predestinación y la inexorable fatalidad; como es curioso e ignorante, la amenaza del misterio y la tentación de la omnisciencia; como debe envejecer y morir, al mismo tiempo que las fuentes de juventud y los elixires de larga vida, las larvas, las hembras, y las tinieblas del Abismo; en fin, como es prisionero de la distancia, de la duración y del determinismo, el sueño de encontrarse de pronto liberado del espacio, del tiempo o de la causalidad.

Estas fantasías, en apariencia las más libres, disimulan, bajo juegos variables de símbolos, nostalgias y temores que se perpetúan a través de la historia y que evolucionan con los cambios que el hombre aporta a su condición. En lo que se refiere a esta última, que sigue inmutable, la aprensión y los deseos permanecen fijos ellos también. Pero en cuanto al resto, su rostro se transforma, rasgos y expresión. Como en filigrana, la ficción los lleva en efigie, y esta efigie, aunque borrosa e incierta, es siempre identificable, cuando no reveladora.

Rabkin, Eric S. The fantastic in literature. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1976.

Capítulo I. Lo fantástico y la fantasía.

Las plantas hablantes y los dragones no son inherentemente fantásticos; resultan así cuando son vistos desde cierta perspectiva. Lo fantástico hace más que extender la experiencia; lo fantástico contradice las perspectivas.

Al menos que uno participe simpatéticamente en las reglas básicas del mundo narrativo, ningún acontecimiento en ese mundo puede tener sentido, o incluso tener “sin-sentido”. Cada obra de arte fija sus propias reglas básicas¹²⁵. Las perspectivas que lo fantástico contradice son las perspectivas legitimadas por esas reglas básicas internas.

Cuando los principios de agrupación subyacentes a categorías posteriores contradicen las perspectivas subcreadas al haber leído categorías anteriores sentimos la misma sorpresa atónita de

¹²⁵ La habilidad del arte de crear su propio juego interior de reglas básicas es fundamental para la experiencia estética, una habilidad que Tolkien llama “subcreación”, pero que más generalmente cae bajo el término de “decoro” (decorum en sentido horaciano).

Literatura Norteamericana

Alicia. Al no surgir ninguna agrupación, comenzamos a ejecutar acrobacias mentales para crear un sentido.

La literatura controla fuertemente las circunstancias que llegan a la mente del lector, y por lo tanto se puede obtener mucha diversión capitalizando el error epistemológico común de confundir identificación con etiquetamiento.

El capricho de Borges¹²⁶ nos enseña que lo fantástico puede existir completamente dentro del mundo del lenguaje. No importa si cualquier lector en cualquier tiempo dado se diga a sí mismo si las flores pueden o no pueden hablar; al leer *A través del espejo* se nos enseña que una de las reglas básicas del mundo narrativo en el cual la mente se aventura es que las flores no hablan. Y cuando esta perspectiva es contradicha, directamente torcida, nuestro shock está convalidado por la reacción de Alicia: “parecía habersele cortado la respiración”.

Una de las marcas claves distintivas de lo fantástico es que las perspectivas impuestas por las reglas básicas del mundo narrativo deben ser diametralmente contradichas. La reconfiguración de los significados debe producir una oposición de arriba a abajo, de más a menos.

En virtud de esta noción de reconfiguración diametral, de directa contradicción de las perspectivas, podemos distinguir lo fantástico de otros acontecimientos no normales: lo inesperado y lo irrelevante. Inesperado, literalmente, significa no-esperado. Cuando un personaje no mencionado hasta el momento aparece en el relato su entrada es no esperada, pero puede ser bastante común. En el sentido de lo no-esperado, los acontecimientos inesperados tienen poco que ver con lo fantástico. Más cercanamente aliado a lo fantástico es lo que se podría llamar lo dis-esperado, aquellos elementos que el texto desvía de la atención del lector pero que, como resulta luego, están en perfecta concordancia con las reglas básicas del relato. Las bromas dependen de lo dis-esperado. Lo dis-esperado ocurre frecuentemente en el fantástico. Las reconfiguraciones diametrales del fantástico proporcionan una amplia oportunidad para las bromas. Sin embargo estas bromas no necesitan en sí mismas ser acontecimientos fantásticos.

Entramos en el mundo del relato con los preconceptos de nuestro mundo intactos, y estos preconceptos cambian sólo a medida que el relato los reconfigura. En nuestro mundo y en el País de las Maravillas los muertos no hablan. La posibilidad de que hablen es inesperada en el sentido de anti-esperado. Cuando lo anti-esperado ocurre, estamos en presencia de lo fantástico¹²⁷. La ocurrencia de lo anti-esperado puede ser fantástico incluso si tiene lugar en una obra que no es en sí misma una fantasía.

Debido a que muchas de nuestras perspectivas entran a un relato con nosotros, la ficción a menudo combina lo anti-esperado con lo dis-esperado.

Las relaciones entre los varios sentidos de lo inesperado pueden quizás ser expresados mejor por una metáfora geométrica. Lo verdaderamente fantástico ocurre cuando las reglas de base de un relato son forzadas a hacer una inversión de 180 grados, cuando las perspectivas prevalecientes son contradichas directamente.

Inversiones menos completas, digamos un giro de 90 grados (como lo dis-esperado en una broma) o un giro de 120 grados, participan en el conjunto de sentimientos de sorpresa, shock, deleite, miedo, etc. que marca lo fantástico, pero no son en sí mismas verdaderamente fantásticas; tienen el sabor de lo fantástico. Lo dis-esperado, entonces, es en parte no-esperado, en parte anti-esperado. Las bromas siempre nos dan lo dis-esperado, y la mayoría de los otros tipos de relatos también dependen de alguna manera de cumplir con las expectativas que no sabíamos que teníamos.

¹²⁶ Rabkin se refiere a “El idioma analítico de John Wilkins”.

¹²⁷ Ver relación con lo verosímil y lo posible en Aristóteles.

Literatura Norteamericana

En tanto que lo dis-esperado se transforma en una inversión cada vez más completa de las reglas de base del mundo del relato, lo dis-esperado se acerca a la inversión diametralmente opuesta a lo anti-esperado, una marca de pureza de lo fantástico. En tanto un texto nos haga primero aceptar la noción de que las flores no pueden hablar, el hecho de que hablen nos sorprenderá como fantástico.

Además de lo anti-esperado, lo dis-esperado y lo no-esperado tenemos otro tipo de acontecimiento que es no normal en un relato: lo irrelevante. Los acontecimientos irrelevantes violan una regla de base elemental de todo arte: cada elemento de una obra de arte tiende hacia el impacto orgánico de esa obra de arte¹²⁸. Si esta regla fuera reversible, bien podríamos tener una nueva fuente de lo fantástico. Sin embargo no lo es. Distingamos entre lo aparentemente irrelevante y lo verdaderamente irrelevante. Lo aparentemente irrelevante, que funciona en cooperación con el relato, obedece en realidad a la regla de la totalidad orgánica y es de este modo no irrelevante en absoluto. Se han reunido largos argumentos para mostrar, por ejemplo, que las historias interpoladas en Tom Jones y Don Quijote son sólo aparentemente irrelevantes, e incluso tienden en realidad a través de esta apariencia de irrelevancia a desarrollar los relatos principales, los cuales dependen en parte de una confusión entre apariencia y realidad (Tom que aparece como pobre, es un heredero; Don Quijote que se ve a sí mismo como caballero armado, es en realidad un hidalgo en bancarrota). En su confusión de lo relevante y lo irrelevante, tales historias interpoladas sostienen los temas principales de las obras en las cuales aparecen, y a un nivel superior les son relevantes. En este sentido, los acontecimientos aparentemente irrelevantes no tienen ninguna conexión necesaria con lo fantástico.

Por otro lado, no hay ninguna razón por la cual los acontecimientos aparentemente irrelevantes puedan no ser fantásticos.

Lo aparentemente irrelevante, entonces, no es en arte realmente irrelevante; lo aparentemente irrelevante puede o no estar involucrado en lo fantástico.

Uno debería observar además que lo verdaderamente irrelevante tiende a ser excluido no sólo del arte sino, en algún sentido, de toda la experiencia. Cuando no hay ningún marco de referencia, ningún juego de perspectivas esperando ser satisfechas, violadas o revertidas, el hombre no aprehende casi nada. Cada sociedad selecciona sus propias aberraciones.

Lo fantástico es una inversión directa de las reglas de base, y por lo tanto, está en parte determinado por esas reglas de base. Lo verdaderamente irrelevante no tiene nada que ver con las reglas de base, y por lo tanto puede ser tan fantástico como realista. Como nos enseña la psicología gestáltica no hay mundo del relato ni tampoco mundo psíquico sin un juego de reglas de base a través del cual percibirlo.

Uno inmediatamente ve que la dependencia de lo fantástico con respecto a las reglas de base, deja abierta la angustiante posibilidad de que podríamos no reconocer, al leer un texto dado, aquellas inversiones por lo que son (reconocerlas o no depende de las perspectivas).

Una manera con la que el escritor nos señala, a través del espacio y el tiempo, que tiene la intención de producir un fantástico es darnos ejemplos de fantástico que dependen de la inversión diametral de las reglas de base puramente estructurales. A este tipo de pista, en esencia un mensaje del autor implícito, podemos agregarle otras dos señales de lo fantástico sorprendentemente generalizadas aunque no suficientemente seguras: la sorpresa del personaje (personaje atónito: Alicia¹²⁹) y las declaraciones del narrador. Mediante estos tres tipos de señal, a pesar de los problemas reales de conocer las reglas de base del relato, podemos identificar lo fantástico.

¹²⁸ Rabkin se refiere a la teoría del efecto y de la composición de Poe.

¹²⁹ El asombro, en la ciencia ficción, es producida por la ciencia y la tecnología, y sin embargo no es fantástico.

Literatura Norteamericana

En *El grado cero de la escritura* Barthes propone la noción de *écriture* o grado de escritura. Esta es una noción centralmente importante para solucionar problemas de referencialidad en lengua escrita, y por lo tanto, para dar cuenta de las cuestiones de la verdad en el mundo real al considerar lo fantástico. Barthes parte de la diferencia saussureana entre lengua y habla. Lo que en lengua oral es el dialecto (subconjunto de reglas gramaticales y un léxico perteneciente a un grupo social en un momento histórico determinado), en lengua escrita es el grafolecto. Barthes llama a los grafolectos “grados de escritura”. Como los dialectos, los grafolectos marcan la “voz” escrituraria que surge de un tiempo, lugar y grupo social particulares. Habría un elemento extratextual para percibir lo fantástico que tendría que ver con el tiempo histórico de producción del texto. Este elemento extratextual sólo sería recuperable a través de los grafolectos.

Interpretar la sorpresa de un personaje se basa en nuestro total entendimiento del mundo del relato, un entendimiento que no sólo crece desde la atención hasta la acción evidente reportada en el texto, sino que involucra íntimamente las perspectivas inconscientemente vivificadas por el grafolecto en el cual el relato es presentado. Por la misma señal, aceptamos la aserción de un narrador de lo fantástico sólo cuando éste no contradice las posibilidades para lo fantástico portadas por el grafolecto.

Tenemos, entonces, tres clases de señales para lo fantástico: señales de los personajes (sorpresa de Alicia), señales del narrador y señales del autor implícito (tales como las estructuras narrativas de Borges). Cada uno de estos tres tipos de señal pueden coexistir en cualquier obra dada. Sin embargo, cada clase de señal puede ser apropiadamente interpretada sólo con referencia a las reglas de base del mundo del relato, reglas de base que son impuestas al lector en gran parte por el entrenamiento de toda su vida en la lectura de literatura y sus muchos grafolectos. Sin la claridad en estas señales lograda mediante una referencia definida a un grafolecto, lo fantástico es a menudo confundido con algo más.

Además de las respuestas habituales del lector a los grafolectos, las reglas de base están también conformadas mediante el juego con la experiencia entera del lector¹³⁰.

Los nombres (propios) portan perspectivas con ellos. Los nombres son sólo una clase de palabras. Lo fantástico toma las palabras y reconfigura sus rasgos semánticos, las pone en nuevos contextos, crea nuevos grafolectos para ellas, y al hacer esto nos libera (Ej. Capítulo III de Alicia tras el espejo).

Aunque el diccionario pueda definir a lo fantástico como “no real o basado en realidad”, lo fantástico es importante precisamente porque depende completamente de la realidad para su existencia. Lo fantástico es la realidad invertida precisamente 180 grados; pero lo fantástico es, sin embargo, realidad, una realidad narrativa fantástica que dice la verdad del corazón humano.

Habiendo reconocido qué es lo fantástico, cómo reconocerlo y cuáles son algunos de sus poderes, podemos comenzar a explorar su relación con la narrativa en general. Yo querría sugerir que podemos considerar ventajosamente a los relatos como alineados en un continuo, ordenados en términos del mayor uso de lo fantástico con las Fantasías verdaderas como el extremo polar (al escribir Fantasía con mayúscula desearía identificar un género particular cuyas características definitorias se aclararán en breve; con referencia a lo fantástico, intento recordar aquellas propiedades estructurales que hemos discutido de la inversión diametral de las reglas de base del mundo de un relato y el rango peculiar de afectos emocionales asociados con tales inversiones; al usar fantasía, con minúscula, entiendo la definición que incluye las ideas de los psicólogos acerca de la satisfacción del deseo). Esta hipótesis puede ser expuesta de una manera alternativa: lo fantástico tiene lugar en cualquier género narrativo, pero a aquel género al cual lo fantástico le es exhaustivamente central es la clase de relatos que llamamos Fantasías.

¹³⁰ Entonces, lo ‘real’ y lo ‘fantástico’ en el relato dependen, en última instancia, del verosimil perceptual de la *Doxa*.

Literatura Norteamericana

Mientras que los cuentos de hadas usan el Mundo del Encantamiento como su locación y son por lo tanto altamente fantásticos, una verdadera Fantasía, tal como Alicia, continúa invirtiendo sus reglas de base una y otra vez. El Mundo del Encantamiento ofrece un “medium” para retratar la “verdad del corazón humano”. Esa verdad también reside en las Fantasías, por supuesto, pero la Fantasías pueden ser distinguidas genéricamente de otros relatos por lo siguiente: la naturaleza misma de las reglas de base (cómo conocemos las cosas, sobre qué bases hacemos nuestras deducciones), para resumir, el problema del conocimiento humano infecta a las Fantasías a todo nivel, en sus ambientes, en sus métodos, en sus personajes, en sus argumentos.

La oposición diametral es una estructura potente para un sistema simbólico y, como todos los amantes de Hawthorne bien saben, a través de tales oposiciones diametrales el Romance presenta la verdad humana. Sin embargo, una oposición no es una inversión. En un cuento de hadas, y en la mayoría de los relatos, no importa dónde estén ubicados en la escala de lo fantástico, las reglas de base del mundo del relato acomodan opuestos pareados. En una Fantasía, la oposición se encuentra a nivel de las reglas de base mismas. En esto, la Fantasía es única.

Tolkien dice que los cuentos de hadas pueden ser usados para muchos propósitos y enumera algunos. Sin embargo, “hay una condición: si hay alguna sátira presente en el cuento hay algo de lo cual no se debe hacer sorna: lo mágico mismo”. A este respecto, los cuentos de hadas se oponen directamente a una Fantasía como Alicia. No sólo podemos observar la cualidad especial de una Fantasía en las reglas de base siempre cambiantes que proveen el contexto para la sorpresa de un personaje, sino que podemos observarla en las otras señales de lo fantástico, el comentario del narrador y las insinuaciones estructurales del autor implícito.

En una verdadera Fantasía lo fantástico está siempre ante nosotros. “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar es una verdadera Fantasía. En este relato, la vuelta de tuerca final, socava todas las perspectivas estables. ¿La historia fue contada por un hombre real o por un hombre ficcional? Incluso en nuestro recuerdo, las reglas de base de la Fantasía verdadera de Cortázar continuaron invirtiéndose a sí mismas y surgen cuestiones acerca de la naturaleza misma de la ficción.

Lo fantástico es una cualidad del asombro que sentimos cuando las reglas de base del mundo de un relato son giradas repentinamente a 180 grados. Reconocemos esta inversión en las reacciones de los personajes, las declaraciones de los narradores y las implicaciones de estructura, jugando todo esto con y contra nuestra experiencia entera como personas y lectores. Lo fantástico es una potente herramienta en manos de un autor que desee satirizar el mundo del hombre o clarificar las operaciones internas del alma del hombre. En grado menor o mayor, un rango entero de relatos usa el fantástico. Y en el extremo lejano de este rango encontramos la Fantasía, género cuyo centro e interés, cuya empresa primaria, es presentar y considerar lo fantástico. Pero, si bien en diferente medida, cada relato que usa lo fantástico es marcado por la fantasía, y nos ofrece un mundo fantástico.

Capítulo II. Lo fantástico y la evasión.

La marca más común por la cual reconocemos una obra que ha pasado a través del mundo de la Fantasía es la visión de la evasión. Mientras que lo fantástico involucra una inversión diametral de las reglas de base dentro del mundo de un relato, el mundo de un relato en sí mismo puede ofrecer una inversión diametral de las reglas de base del mundo extratextual. Si aquellas reglas de base externas son vistas como una restricción al espíritu humano –sean ellas, por ejemplo, la creencia de que no hay nada emocionante en la vida, la creencia en la caída del hombre, la creencia en la falta de leyes en el universo- entonces, una inversión fantástica que ofrece el mundo de un relato en el cual estas reglas de base son diametralmente invertidas sirve como una evasión psicológica más que necesaria. Examinando la llamada “literatura de evasión” podemos ver lo que lo fantástico ofrece por medio del solaz y lo que revela acerca del hombre.

Literatura Norteamericana

El aburrimiento es una de las cárceles de la mente. Lo fantástico ofrece una evasión de esta prisión.

Hacemos “como si” porque queremos hacer “como si”, para aceptar la creencia, para suspender la incredulidad. Cuando aceptamos un mundo en el que el hacer de cuenta es real (el “como si” es real), participamos de lo fantástico. Esta participación es una forma de evasión.

Convencionalmente, evasión, cuando es usada en “literatura de evasión”, implica una evasión general de las responsabilidades de parte del lector que debería, después de todo, usar su tiempo el leer “literatura seria”. Esta es una dicotomía perniciosa que deriva de dos concepciones erróneas: primero, que “seriedad” es mejor que “evasión”; segundo, que evasión es un rechazo indiscriminado del orden. Ambas concepciones le deben algo a la ética protestante del trabajo.

La literatura de evasión, de acuerdo con la creencia común, “no persigue ningún propósito más elevado que el del entretenimiento”. Pero en la noción de “propósito más elevado” y en la de adultos leyendo un género “por debajo de ellos”, vemos que incluso hoy mantenemos vestigios de la vieja crítica prescriptiva: algunos tipos de literatura son inherentemente mejores que otros. Esta postura no nos ayuda a interrogarnos acerca de los usos de lo fantástico.

La evasión ofrecida por estos géneros populares surge de su habilidad de cambiar las reglas de base que delimitan el mundo extratextual, no por el caos sino por un juego diametralmente opuesto de reglas de base que definen los mundos fantásticos. Si una obra “trivial” ofrece evasión, es estructuralmente comparable a la “gran literatura”.

La evasión en literatura es una inversión fantástica, y por lo tanto, no una entrega al caos.

En la literatura de lo fantástico, la evasión es un medio de exploración de un territorio desconocido, un territorio que es el lado subterráneo de la mente del hombre.

Aunque en el mundo extratextual la culpa a menudo queda impune, en la literatura de “evasión” sabemos desde el primer esbozo fantástico que la culpa ser castigada. Este es un mundo ordenado, un mundo que, a pesar de su horror, nos da fe. Y al menos que se objete que la fe es infundada, debido a que la policía no siempre atrapa a su hombre, debe recordarse que un significado más profundo del relato es que el hombre siempre se atrapa a sí mismo, una visión para la mayoría de nosotros de el lado subterráneo de la psicología humana. En la ficción de horror tal como la de Poe (“El gato negro”), precisamente porque es fantástica, encontramos que la evasión nos lleva a la verdad del corazón humano.

El sentido de regularidad cognoscible evidente en diferentes modos de ficción de horror y cuentos de hadas, es la marca distintiva de la clase quizás más popular de literatura de evasión: la ficción detectivesca.

De alguna manera, la literatura de evasión enfrenta siempre al lector con un mundo secretamente anhelado. Si ese mundo es la mera acumulación de lo “demasiado-bueno-para-ser-esperado”, de lo dis-esperado, como en la pornografía, puede revelar mucho acerca del escritor y/o del lector, pero no servir para dar una nueva perspectiva de las restricciones mentales de las cuales ellos buscan evadirse. Sin embargo, si el mundo de la evasión está basado en una inversión fantástica, entonces, como en los cuentos de hadas, esa evasión no necesita ser un descenso a la trivialidad, sino un mensaje de consuelo psicológico. La Fantasía no es una liberación con respecto a las restricciones, sino la continua inversión diametral de las reglas de base dentro del mundo de un relato. Cuando la literatura de evasión no es aleatoria, sino más bien el establecimiento de un mundo narrativo que ofrece una inversión diametral de las reglas de base del mundo extratextual, entonces la literatura de evasión es fantástica en un importante grado y, para su lectorado, psicológicamente útil. Si conocemos el mundo al cual el lector escapa, conocemos entonces el mundo desde el cual viene.

Capítulo III. Lo fantástico y la perspectiva.

No es fácil conocer el mundo de donde viene un lector o un escritor. Ese mundo está hecho de un vasto número de perspectivas, ángulos de visión, modos de aprehensión. Podemos aprender acerca de la perspectiva estudiando las circunstancias extratextuales de una emisión o pidiéndole a la gente que revele sus propias preocupaciones. Pero al mismo tiempo, podemos localizar más fácilmente esas preocupaciones, definir esas perspectivas, si conocemos qué oposiciones considera una persona que son operativas.

Como hemos visto, la literatura fantástica está fundada en la inclusión estructural de la oposición diametral; y podemos a menudo localizar la inversión fantástica mediante signos puramente intratextuales. El estudio de lo fantástico, entonces, puede servir como un complemento equivalente al estudio de la normativa para llegar a un sentido de las perspectivas de lectores y escritores. El estudio de lo fantástico provee nuevas perspectivas para el análisis de la visión del mundo.

Ha sido demostrado que “la prevalencia de un particular género de malas palabras se relaciona generalmente con tabúes culturales”. Esto significa que la evasión, el escape ofrecido por el iconoclasma, una evasión que puede ser señalada por el tono de voz, puede ayudarnos a localizar los tabúes mismos en una cultura.

Uno debe conocer también la normativa de manera de localizar apropiadamente lo fantástico. En una Fantasía verdadera encontramos la inversión repetida de las reglas de base del mundo del relato. Cuando esta inversión es estructural, como en “Continuidad de los parques” de Cortázar, sabemos que hemos localizado implícitamente las perspectivas normativas de la ficción por sus inversiones particulares. Sin embargo, la idea de que los personajes ficcionales no son reales, es una perspectiva tan extendida que sola nos dice poco. Las inversiones individuales en el establecimiento del mundo fantástico pueden ser más útiles.

Todos sabemos que los muertos, como las flores, no hablan. Y sin embargo, quizás, ellos lo hacen, de acuerdo a la perspectiva del hablante dado. Al comienzo de un noticiero televisivo, el reportero dijo: “Edward Kennedy ‘Duke’ Ellington murió esta mañana de cáncer de pulmón y neumonía. Más tarde en el programa lo escucharemos tocar para nosotros”. Que esta emisión no tuviera la intención de asombrar parece clara por el contexto del programa y el tono respetuoso del hablante; No debía ser tomada como una inversión fantástica de las reglas de base de algún mundo en particular. Si el lenguaje (dialecto o grafolecto) de los '70 trae con él las perspectivas del almacenamiento y recuperación electrónicos de la música, entonces mediante ese lenguaje una noción previamente fantástica ha sido naturalizada. Sin embargo, la imputación de la teleología de Ellington (“lo escucharemos tocar para nosotros”), refiriéndose a un grupo constituido ahora por el reportero y su audiencia, debería aún ser fantástica. Sin embargo, para el reportero no lo era. Vista desde la perspectiva de este reportero, la música de Ellington estaba viva y dirigida aún a la audiencia; el locutor tenía fe en el milagro de su medio. Su mundo, como el del cuento de hadas, podría bien ser visto como fantástico; pero el locutor estaba operando enteramente dentro de ese mundo, y así sus emisiones no eran de ninguna manera fantásticas. Su retraimiento inconsciente en el mundo fantástico de la electrónica, un retraimiento facilitado por su profesión, ofrecía consuelo mediante un proceso bastante similar a aquel por el cual lo ofrece la historia de detectives. En este caso, la muerte era conquistada en un noticiero presuntamente objetivo. A través del estudio complementario de lo normativo y lo fantástico, se nos revela este proceso y las perspectivas detalladas de un momento y un lugar dados.

Carpenter sostiene que cuando el mundo ejerce demasiada presión sobre las personas, éstas se recluyen en los medios. Pero ese retraimiento no depende sólo del medio sino de las diferentes versiones de un medio. Siguiendo a Sapir-Whorf, sostiene que las diferencias de lenguaje actualizan al menos algunas diferencias en la visión del mundo. “El lenguaje hace más que etiquetar: define; no dice sólo lo que una cosa es, sino también su relación con las otras cosas” (Carpenter). Las

Literatura Norteamericana

diferencias de lenguaje hacen experimentar realidades diferentes; no sólo la misma realidad de maneras diferentes. Muchos lingüistas encuentran problemática la oposición entre realidades diferentes y maneras diferentes de percibir una misma realidad. Quizás el desacuerdo aparente puede ser superado al menos para propósitos de la discusión literaria. Si concedemos la primacía a la percepción (como los fenomenólogos) entonces quizás podamos ver la diferencia entre “realidades” y “maneras” como una diferencia mantenida más para el efecto retórico que para la sustancia.

Ignoremos la cuestión de la existencia de un mundo más allá de nuestras percepciones y, ya que estamos estudiando los fenómenos percibidos de la literatura, limitémonos a aquellas percepciones literarias. Estas, seguramente, como asegura Carpenter, varían con las diferencias lingüísticas. El uso de un lenguaje particular genera diferencias a gran escala que sólo nos afectan conscientemente cuando trabajamos en un contexto bilingüe. Pero las variaciones lingüísticas de la visión controladora tropiezan con nosotros inconscientemente cada vez que leemos o hablamos.

Cada grafolecto contiene perspectivas que los diferencian. Enfocando esta noción y adoptando la terminología de Barthes para la descripción del lenguaje, existirían, incluso dentro de un mismo grafolecto (*écriture*), variaciones de perspectiva que se correlacionan con el estilo y, más particularmente, variaciones de perspectiva que se correlacionan con los textos individuales. Más específicamente, cuando las perspectivas lingüísticas cambian continuamente en un texto dado, es decir, cuando las reglas de base del mundo narrativo están sujetas a inversión repetida, estamos frente a una Fantasía. Nuestros modos de análisis de lo fantástico, entonces, deberían ser aplicables a un amplio rango de problemas en la definición y comparación de las cosmovisiones.

Carpenter asevera que el lenguaje es el componente definitorio del sentido que uno tiene de la realidad, y al hacer esta aseveración se refiere a lo que él llama “símbolos”. Kenneth Burke, tomando una posición más flexible, considera a la “Perspectiva” como “Metáfora”.

“El valor heurístico de las analogías científicas es bastante similar a la sorpresa de la metáfora. La diferencia parece ser que la analogía científica es más pacientemente construida, siendo empleada para conformar una obra o movimiento enteros, mientras que el poeta usa su metáfora sólo para dar un vistazo. (Sin embargo, incluso aquí podemos encontrar una similitud; las obras completas del poeta muestran signos de una actitud unificada, precisamente de la manera como puede ser resumida en una metáfora: “él llama a la vida un sueño... o un peregrinaje... un carnaval... o un laberinto.”)”

A esta sugerencia podemos agregarle otras. Muchas obras parecen destilar su constelación de perspectivas en una sola metáfora, a menudo el personaje del título. Peter Pan es un ejemplo. Mediante un análisis minucioso de la metáfora, mediante la atención a todo lenguaje usado para crear un mundo fantástico, podemos descubrir las perspectivas alternativas de un escritor o, por extensión, su cultura. Conociendo estas perspectivas alternativas, podemos inferir las perspectivas normativas de las cuales aquellas ofrecen una evasión fantástica. Usando esta información en el tipo de estudio complementario que ya hemos sugerido, deberíamos poder clarificar y reconfirmar nuestro sentido de una visión del mundo particular.

Las visiones del mundo en sí mismas, por supuesto, están sujetas a cambios drásticos; ellas responden a la sociedad que las rodea. Incluso, algunos podrían decir que ellas definen la sociedad que las adopta.

Una vez que aprendamos cómo analizar la visión del mundo, y sus perspectivas componentes, en un momento histórico dado, podemos comenzar a explorar los alcances de estos métodos en el análisis del desarrollo histórico de las visiones de mundo (□).

Literatura Norteamericana

Capítulo IV. Lo fantástico y la crítica genérica.

La crítica genérica es una crítica de obras de arte distribuidas en clases. En el estudio del arte, género significa clase. En literatura, las clases están definidas de diversas maneras, muchas de ellas inconsistentes con otras.

Isabel I murió en 1603; King Lear fue escrita en 1606. Pero aún King Lear es isabelino, si bien no en fecha sino en espíritu, y seguramente una diferencia de tres años no debería evitar que una obra sea considerada en su contexto apropiado. Lo “apropiado” aquí refleja las perspectivas del lector, del observador para quien seleccionar obras según ciertas líneas parece interesante y provechoso.

La elección de una definición de género, una elección habitualmente hecha tanto convencional como inconscientemente, es una elección que refleja las perspectivas del lector.

El amplio rango de obras que ya hemos visto que se adecuan a ser llamadas, en un grado u otro, fantásticas es grande, demasiado grande para constituir un único género. Hemos incluido géneros convencionales enteros, tales como el cuento de hadas, la historia de detectives y la fantasía; y hemos visto que como géneros ellos pueden estar relacionados de acuerdo al grado y tipo del uso que hacen del fantástico. Por esta razón, el estudio de estos elementos que hacen a una obra fantástica nos dan una nueva ventaja con respecto a las obras previamente clasificadas sólo según divisiones genéricas establecidas.

El capítulo previo exploró los métodos por los cuales la consideración de lo fantástico puede proporcionar información y análisis que complementen el estudio normal de la visión del mundo. Este capítulo explorará los métodos por los cuales la consideración de lo fantástico puede proporcionar información y análisis que complementen el estudio normal de los géneros.

Capítulo V. Lo fantástico y la historia literaria.

La historia literaria tiene dos ramas principales. La historia literaria extratextual se ocupa del crecimiento del público lector, las leyes que gobiernan las puestas en escena, las biografías de los autores, etc. La historia literaria intratextual se interesa en el desarrollo de aquellas realidades cuyo análisis depende del examen de textos individuales: el crecimiento y desarrollo de los géneros, las modificaciones de la visión del mundo, la evolución de grafolectos, etc.

Ya hemos visto que una consideración de los usos que las obras hacen de lo fantástico complementa el estudio sincrónico normal de estos fenómenos. Este capítulo intentará demostrar cómo una aplicación histórica de las mismas consideraciones complementaría las investigaciones usuales de la historia literaria intratextual.

Capítulo VI. El alcance de lo fantástico.

Lo fantástico puede ser un modo básico del conocimiento humano. La estructura de la inversión diametral, que señala lo fantástico en narrativa, podría, en teoría, surgir tan fácilmente en cualquier actividad mental que acontezca a través del tiempo o en cualquier percepción temporalmente extendida. En teoría, al menos, nuestras perspectivas acerca de la ciencia, la poesía, la política, la teología o cualquier otra cosa, están tan sujetas a inversión como lo están nuestras perspectivas acerca de las reglas de base de un mundo narrativo. Si tal inversión diametral y fundamental debiera ocurrir mientras se percibe algún miembro de la clase de fenómenos que constituyen la ciencia, la poesía, la política, la teología o cualquier otra cosa, entonces esa inversión debería producir el asombro que asociamos con lo fantástico.

Lo fantástico es una cualidad especial que hemos visto que define el género Fantasía. Además la Fantasía es un género no sólo narrativo, sino también en drama, poesía, música y film. Las consideraciones de lo fantástico han complementado los métodos normales de investigación en la crítica genérica y la historia literaria debido a que estas consideraciones están basadas en un elemento atómico de la respuesta del lector que hemos llamado perspectiva. Las perspectivas

Literatura Norteamericana

pueden estar compuestas de constelaciones de actitudes, definiciones de género, incluso visiones del mundo. Si lo fantástico es de hecho un modo básico de conocimiento humano, entonces deberíamos ser capaces de ver desarrollos relacionados y paralelos en materiales no narrativos. Si de hecho podemos hacer esto, entonces habremos descubierto una base legítima para la comparación estética e histórica de los productos humanos que no son creados en el mismo medio.

Comenzamos la discusión de lo fantástico descubriéndolo como un asombro hallado abundantemente en la Fantasía. Este asombro es generado por la inversión directa de las reglas de base del mundo de un relato. A través de la historia de la retórica, los hombres han sentido la necesidad de distinguir la vida del arte, para considerar las evasiones del arte, para buscar los consuelos del arte. Parece razonable que alguien que haya sobrevivido a la muerte de un ser querido deba darse cuenta que la “vida”, la cadena sin fin de eventos, es de hecho caótica y nunca legítimamente divisible en “todos”. Y sin embargo, cada obra de arte, cada tarea dirigida hacia una meta, cada juego jugado con otro o incluso con uno mismo, todos estos intentan imponer las perspectivas del hombre a un universo intratable. La realidad de la vida es el caos; la fantasía del hombre es el orden.

En la vida real, nuestras perspectivas actúan no sólo para enfocar nuestra atención sino para cegarnos a las irrelevancias. En tanto uno mira el bosque, los árboles desaparecen; y viceversa. Para dar cuenta de la invasión de datos sensoriales que podríamos percibir teóricamente, filtramos esos datos y percibimos sólo aquellos estímulos cuya tenemos la clave para percibir. Aunque la exacta codificación que las perspectivas hacen varía ampliamente de cultura a cultura, y varía incluso entre individuos dentro de una cultura, el proceso de codificación es en sí mismo un fenómeno humano universal. Y cada vez que alguien señala que lo obvio se ha perdido, cada vez que nuestra codificación se muestra como un modo necesario de conocer el mundo real, pero no absolutamente confiable, nos damos cuenta que un mundo construido por convención es de alguna importante manera el opuesto directo del mundo real.

En el mundo real, no observamos a la gente que pasa a nuestro lado a menos que estemos preparados para ello, al menos que los conozcamos, o sean anormales, o nos dirijan la palabra. Sin la codificación, los acontecimientos no se constituyen en un todo para nosotros, y asumimos que no tienen significancia; debemos asumir esto para sobrevivir. En los libros, sin embargo, asumimos exactamente lo opuesto. Al no tener ninguna referencia para un personaje, un lugar o un hecho determinados asumimos, sin embargo, que emergerán como significativos. El mundo del arte, el mundo de los juegos, el mundo de la política, tantos mundos que los hombres hacen para sí mismos son, de una manera fundamental, fantásticos. Si el lector y el autor pueden compartir las convenciones a partir de las cuales el mundo del relato es construido, entonces la fantasía de ese mundo puede ser disfrutada.

Volviendo a la idea del continuo de lo fantástico, podemos ver ahora que en el extremo izquierdo de la escala aún no encontramos valores cero. Una obra de arte mínimamente fantástica, Los embajadores de H. James por ejemplo, es aún, de alguna manera, fantástica justamente porque es una obra de arte y por lo tanto nos ofrece un mundo seguro y controlado en el cual la precaución es innecesaria, y en donde podemos permitirnos suspender la incredulidad. En el mundo exterior al texto, como hemos visto, todos funcionamos aceptando tácitamente una cantidad de perspectivas que al mismo tiempo nos ciegan y enfocan nuestra atención. Nuestra división del mundo en cosas hablantes (gente) y cosas no hablantes (flores, por ejemplo) es una de las reglas de base de nuestro mundo real.

Índice

CIENCIA FICCIÓN Y FANTÁSTICO.....	1
--	----------

Literatura Norteamericana

CONSIDERACIONES PREVIAS	1
CIENCIA FICCIÓN.....	1
CLASIFICACIÓN TENTATIVA DE DEFINICIONES DEL GÉNERO	3
1. <i>Definiciones temáticas</i>	3
2. <i>Definiciones que focalizan la relación del género con el mercado editorial</i>	4
3. <i>Definiciones que focalizan la relación del género con la ciencia y la tecnología</i>	4
4. <i>Definiciones teleológicas: El shock del futuro</i>	5
5. <i>Definiciones que focalizan el aspecto cognitivo en la ciencia ficción</i>	6
6. <i>Ciencia ficción: literatura y/o género masivo</i>	7
7. <i>Ciencia ficción e imaginario cultural</i>	7
8. <i>Deslindes ciencia ficción – fantástico</i>	8
CIENCIA FICCIÓN: HISTORIA DEL GÉNERO	9
<i>Los comienzos</i>	9
<i>H.G. Wells (1866–1946)</i>	11
<i>La década del 1920's y 30's</i>	11
<i>Europa política</i>	11
<i>Un EE.UU. de pulpa</i>	12
<i>Construcción del fandom</i>	13
<i>La “Edad de Oro” y después</i>	14
<i>De los sesenta en adelante</i>	16
<i>Surgimiento del movimiento llamado New Wave</i>	17
<i>Ciencia ficción y literatura</i>	18
CIENCIA FICCIÓN ESTADOUNIDENSE DEL S. XIX	18
INTRODUCCIÓN	18
NATHANIEL HAWTHORNE Y LA CIENCIA FICCIÓN	21
EDGAR ALLAN POE Y LA CIENCIA FICCIÓN	22
LA CIENCIA FICCIÓN DE LAS REVISTAS	27
PREFACIO	27
<i>Introducción</i>	28
1-Prehistoria	28
2. Historia.....	28
CIENCIA FICCIÓN DE LOS 30S	33
CIENCIA FICCIÓN DE LOS 40S	33
CIENCIA FICCIÓN DE LOS 50S	34
<i>Prefacio de Frederick Pohl</i>	34
<i>Introducción de los editores</i>	34
SOCIOLOGÍA DEL GÉNERO.....	36
LA COMUNIDAD DE LA CIENCIA FICCIÓN	36
<i>Crecimiento del fandom</i>	36
<i>La comunidad de los escritores</i>	38
LOS SUBGÉNEROS DE LA CIENCIA FICCIÓN.....	40
HARD SCIENCE FICTION	41
SOFT SCIENCE FICTION	45
SPACE OPERA	46
CYBERPUNK	48
OTROS SUBGÉNEROS.....	51
<i>Utopías/ Distopías</i>	51
<i>Ucronías</i>	51
<i>Cómica</i>	51
CONCLUSIONES	51
CYBERPUNK.....	52
<i>Cyborgs</i>	53
<i>Cyberespacio</i>	54
<i>Cyberpunk</i>	54
<i>Cybercuerpos</i>	56
	91

Literatura Norteamericana

<i>Tecnología y Espacio Público</i>	56
CIENCIA FICCIÓN Y VEROSÍMIL	57
1. CIENCIA FICCIÓN Y VEROSIMILITUD	57
2. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN SOBRE CIENCIA FICCIÓN Y VEROSÍMIL.....	61
<i>Sobre el concepto de verosímil</i>	61
<i>Sobre la ciencia ficción</i>	64
REALISMO	66
SOBRE EL CONCEPTO DE FICCIÓN	66
SOBRE LA CIENCIA.....	67
CIENCIA FICCIÓN Y FANTÁSTICO: DESLINDES	67
<i>Conclusiones</i>	73
SOBRE EL FANTÁSTICO	73
TEORÍA DE LO FANTÁSTICO DE TZVETAN TODOROV	73
CIENCIA FICCIÓN Y FANTASY	75
EL RELATO DE FANTASMAS	75
CAILLOIS, ROGER “DEL CUENTO DE HADAS A LA CIENCIA FICCIÓN. LA IMAGEN FANTÁSTICA. “ EN: IMÁGENES, IMÁGENES... ENSAYOS SOBRE LA FUNCIÓN Y LOS PODERES DE LA IMAGINACIÓN. BUENOS AIRES, SUDAMERICANA, 1970.	77
<i>Surgimiento de lo fantástico:</i>	80
RABKIN, ERIC S. THE FANTASTIC IN LITERATURE. PRINCETON, NJ, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1976....	81
<i>Capítulo I. Lo fantástico y la fantasía.</i>	81
<i>Capítulo II. Lo fantástico y la evasión.</i>	85
<i>Capítulo III. Lo fantástico y la perspectiva.</i>	87
<i>Capítulo IV. Lo fantástico y la crítica genérica.</i>	89
<i>Capítulo V. Lo fantástico y la historia literaria.</i>	89
<i>Capítulo VI. El alcance de lo fantástico.</i>	89
ÍNDICE	90