

## I. ESTUDIOS

### EN TORNO A LA CIENCIA-FICCION: PROPUESTA PARA LA DESCRIPCION DE UN GENERO HISTORICO

*Luis Vaisman A.*

#### I

El objetivo central del presente trabajo es la identificación de los rasgos defintorios básicos de un género del relato: la ciencia-ficción<sup>1</sup>. No se entrará aquí, por consiguiente, en la discusión teórica acerca de la noción de género (literario) histórico, complejo problema cuyo tratamiento in extenso exigiría una dedicación mucho más detallada que la que en este lugar introductoriamente podemos concederle. Por tal razón, nos limitaremos a proponer un concepto operacional suficiente como para alcanzar la meta fijada.

Por otra parte, ocurre que si bien es cierto que la CF nació como un género literario, traspasó desde temprano los límites del soporte sígnico puramente verbal, manifestándose de esta manera como una especie del relato en general, y consecuentemente con ello, estableciéndose su estudio más pertinente como parte de la teoría del relato. Puesto que según esto lo literario deja de ser el ámbito incluyente de este género, las cualidades específicamente literarias de la CF —esto es, las que tienen que ver directamente con el soporte verbal— serán tocadas aquí sólo de modo incidental. Y si la exposición que sigue considera preferencialmente el relato literario de CF, ello se debe a que, en la óptica del autor —y probablemente a causa de su propia especialidad— varios de los rasgos del género parecen revelarse con mayor nitidez desde la variante literaria de él.

#### II

Hechas estas observaciones preliminares, proponemos situar, para efectos de la exposición que sigue, la noción de género en un nivel de

<sup>1</sup>Usaremos, de aquí en adelante, la abreviatura CF.

extensión inferior al de la noción de relato, y correspondiente a las variedades de éste que quedan determinadas por diferentes tipos de propiedades que operan como principios diferenciadores específicos.

Estas clases de propiedades pueden ser de diversa naturaleza: temáticas (como la que opone comedia y tragedia en la Poética de Aristóteles), de estructura de la intriga (como la que distingue el relato policial clásico del relato de suspenso), o de efecto en el destinatario (como ocurre con las variedades de lo verosímil: realista vs maravilloso, por ejemplo); así, dichas propiedades pueden ser de naturaleza semántica, sintáctica o pragmática, en la terminología de Charles Morris. Un género, así considerado, corresponderá a una determinada codificación histórico-cultural de rasgos de estas clases, y deberá dejarse describir —como especie de la forma general ‘relato’— en términos de su individualización por medio de ellos<sup>2</sup>.

En atención a lo expuesto, la CF será identificada en este trabajo en el nivel de un género de la clase relato, y sus especies —cualesquiera sean los tipos de especificación que las determinen—, en el nivel subgenérico. Fijar el concepto de ‘género’ en este nivel es una decisión operatoria, como ha quedado dicho, y se funda en el uso habitual antes que en una determinación ontológicamente fundamentada. Proceder de este modo no implica más que reconocer que el concepto mismo de ‘género’ resulta ser una categoría de orden histórico antes que teórico<sup>3</sup>, de lo cual se sigue que cada género sólo podrá comenzar a individualizarse a partir del campo empírico, a diferencia de nociones como la genettiana de ‘modo’, que recibe su fundamento de la ciencia lingüística, o más exactamente de una antropología de la expresión verbal<sup>4</sup>. El estudio teórico de un determinado género tiene entonces como punto de partida estos testimonios empíricos, y debe proponerse como objetivo último el establecimiento sistemático de sus propiedades<sup>5</sup>.

Los testimonios empíricos de la existencia de un género (histórico) son de diversa índole. El más elemental y obvio —y quizá también el más decisivo— es su nombre, a través del cual es reconocido por una comunidad: el público, los autores, la crítica y el circuito social de difusión. Además de esta identificación nominativa, la existencia de un género es testimoniada por los discursos descriptivos —que no pocas

<sup>2</sup>Ver Todorov, Tzvetan: *L'origine des genres*, en *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 49-50.

<sup>3</sup>Ver Genette, Gérard: *Genres, "types", modes*, en *Poétique* N° 32, nov. 1977, p. 418, y también Todorov: op cit., pp. 48-9, especialmente nota 1.

<sup>4</sup>Genette, G.: op. cit., loc. cit.

<sup>5</sup>Todorov, op. cit., p. 49.

veces se convierten en normativos— acerca de él. Por último, encontramos prueba de su existencia en la práctica de los textos mismos pertenecientes al género<sup>6</sup>, que se elaboran precisamente poniendo en operación —repitiendo, variando, transformando—, y de este modo exponiendo, revelando, la convención genérica.

### III

No todos los elementos del campo empírico, sin embargo, resultan ser puntos de partida igualmente eficaces para la tarea de establecer las propiedades básicas de un determinado género. Así, si de entre dichos elementos se toma como punto de referencia de la CF la idea que de ella tiene el público, la noción genérica que se puede construir a partir de su análisis, además de ser bastante asistemática y heteróclita, manifiesta una tendencia a privilegiar rasgos que, aunque llamativos, se revelan como secundarios y hasta accidentales a una mirada más estricta.

Por ejemplo, para un vasto sector del público, cuando un relato pone en escena batallas de naves espaciales, princesas galácticas raptadas por piratas interplanetarios, inteligentes razas alienígenas insectiformes o reptilimorfos que ponen en peligro a la humanidad, artefactos prodigiosos insertos en arquitecturas futuristas y capaces de realizar maravillas bajo el estímulo de una palanca o un botón, dando con todo ello origen a una cascada de vertiginosas aventuras fechadas en cualquier época posterior al siglo veinte, tal relato aparece como un representante modélico del género.

Y relatos de este tipo fueron, en efecto, a la vuelta de los años treinta, el punto de partida del género como forma literaria de consumo masivo, y el caballo de batalla de numerosas revistas dedicadas a él. No constituyen, empero, como trataré de mostrar, la manifestación más adecuada del núcleo central del relato de ficción científica propiamente tal. Son sólo su actualización más aparatosa y, hoy, meras supervivencias de la etapa menos evolucionada de la transición desde el relato maravilloso de aventuras al relato de CF; etapa que caracterizó a un subgénero —nuevamente en boga en muchos filmes y series de televisión— que los norteamericanos llamaron ‘ópera espacial’ (space opera).

<sup>6</sup>En las marcas, rasgos o propiedades que se reiteran en diversos textos, estableciéndose de esta suerte como una *clase* de textos; por eso, como un género. V. Todorov, op. cit. p. 49.

Mundos futuros, viajes espaciales, razas alienígenas, tecnologías apenas imaginables, son rasgos temáticos que junto a otros como la longevidad indefinida, el viaje temporal, los robots y los humanoides, los mutantes, etcétera, el público continúa identificando con el género. Más aún, son rasgos que, para parte de la crítica, identifican *el género*<sup>7</sup>.

No cabe duda de que ciertos temas como los enunciados tienen afinidad especial con la CF y aparecen por eso en ella de manera recurrente, sin embargo, no garantizan por sí solos con su presencia en un relato la actualización del género<sup>8</sup>. Su afinidad con él es indirecta: obedece a la existencia de un núcleo constituido por rasgos mucho más básicos, y que opera como centro de atracción de esos temas, pero sin contenerlos en su interior.

#### IV

Este núcleo identificador de la CF, que la noción del público —temáticamente orientada— enmascara, resulta mucho más accesible para el caso de este género desde otro sector del ámbito empírico: desde el circuito social de difusión. Y esto es así porque la CF, como género

<sup>7</sup>Identificar el campo de la CF listando sus temas ha sido una de las actividades predilectas de los antologistas y críticos. Transcribo, a título de ejemplo, un par de listados: primer contacto con extraterrestres, exploración del espacio, inmortalidad, espacio interior, robots y androides, niños extraños, sexo en el futuro, ópera espacial, universos alternativos, máquinas fuera de control, después del holocausto, viaje temporal. (De Barry Malzberg y Edward Ferman, editores de *Final Stage. The Ultimate Science Fiction Anthology*, London, Penguin, 1975. En el prefacio, afirman los editores: "El supuesto básico [de esta antología] fue que la CF... se apoya en quizás una docena de temas clásicos que subyacen... en la mayoría de los trabajos de este campo" (p. 9 trad. mía). Alfonso Alvarez Villar, en *La ciencia-ficción en nuestro mundo*, aparecido en Arbor (Madrid) 249/250 de septiembre-octubre de 1966, propone el listado siguiente: CF astronómica, transtemporal, cosmológica, sociológica, terrorífica, policíaca, biológica, psicológica, teológica, cibernética, bélica. Pp. 13-4. Un criterio temático es también utilizado para cubrir el campo genérico por los editores de la excelente Grande Anthologie de la Science-Fiction (Paris, Lib. Générale Française 1974), cuyos contundentes volúmenes llevan títulos como Histoires de Robots (486p.), Histoires de Mutants (418p.), Histoires de Cosmonautes, etc.

<sup>8</sup>Quienes quieren encontrar en la leyenda de Pygmalion el antecedente de los humanoides de la CF, y en la *Historia Verdadera*, de Luciano de Samosata, el del tema del viaje espacial que cultiva la CF, no reparan en que lo que pertenece al género es, en el primer caso, el *modo de origen* del humanoide —por agencia divina en Pygmalion, por medio de la tecnología en el humanoide de CF—; y en el segundo caso, la *explicación* del viaje —en Luciano, un torbellino que levanta por los aires la nave velera, varándola finalmente en la Luna; en la CF, el progreso tecnológico en los medios de propulsión y en el dominio del espacio-tiempo, en general, y no el humanoide o el viaje espacial en sí mismos.

oficialmente establecido, es un producto de la industria editorial; específicamente, de la industria editorial magazinesca dedicada a la producción de revistas de alto tiraje y muy bajo precio y calidad de impresión (las llamadas 'pulp'). Fue en ella —y no en el público, ni en los críticos, ni en los autores— donde se originó la primera definición de la CF como género literario, así como la cobertura lingüística que hasta hoy lo identifica, aunque haya sido también, posteriormente, en gran medida la misma industria editorial la responsable del desdibujamiento de la identidad genérica<sup>9</sup>.

La CF, como género consciente de sí mismo —vale decir: con nombre y definición propios— se originó en la decisión que un editor, Hugo Gernsback, tomó de seleccionar determinado tipo de relatos para la revista —*Amazing Stories*— que comenzaba a editar en abril de 1926. Gernsback percibía esta nueva revista como algo enteramente diferente de las existentes: su homogeneidad descansaría en que los cuentos elegidos no estarían constituidos por historias de amor, ni de sexo, ni de aventuras, sino de 'cientificción'. "Por científicción —escribió Gernsback en la presentación del primer número de su publicación— entiendo historias del tipo de las que escribía Julio Verne, Herbert George Wells, Edgar Allan Poe, es decir, historias en que el interés de la fabulación esté entremezclado con hechos científicos y con visiones proféticas del porvenir"<sup>10</sup>. Nacen así, concentrados en un acto único y perfectamente precisable en el tiempo y en el espacio, el nombre, la primera definición, y la máquina editorial del género en que descansarían su permanencia y su difusión.

<sup>9</sup>A fin de cuentas, ingresó al campo empírico de la CF lo que las revistas primero, y luego las antologías y colecciones dedicadas al género, han admitido en sus páginas como tal. Muchas veces, el criterio del editor es bastante ecléctico, y no es nada infrecuente encontrar en esas publicaciones relatos tales que no se explica uno por qué lado pueden considerarse de CF. Por ejemplo, para la antología Penguin Science Fiction (London, 1961), Brian Aldiss seleccionó un relato de Steinbeck titulado *The Short-Short Story of Mankind*; en él se cuenta en una anécdota cómo el hombre prehistórico progresó de una etapa a otra, y cómo el mismo esquema se repite hasta el presente, y probablemente continuará en el futuro. Este relato, dicho sea al pasar, no apareció originalmente en una revista de CF, sino en Playboy, y no es otra cosa que una parábola con moraleja incluida. En el prólogo a esa antología se percibe con claridad el amplísimo —y por ello mismo vago y confuso— concepto de CF que Aldiss tiene. Otro tanto se puede percibir en sus novelas (véase, por ejemplo, *Hellicornia Spring*, London, Triad/Granada, 1983).

<sup>10</sup>Cit. por Sadoul, Jacques, en *Histoire de la Science-Fiction Moderne*, Paris, Ed. Albin Michel (coll. J'ai Lu), 1973, tome I, p. 70 (trad. mía).

## V

La definición de Gernsback incluye dos rasgos que caracterizarán de allí en adelante al género desde el punto de vista semántico: 1) presencia de hechos científicos, y 2) presencia de visiones proféticas acerca del porvenir. Una tal especie de relato, aun cuando tiene antecedentes literarios que el mismo Gernsback se encarga de identificar (Verne, Wells, Poe)<sup>11</sup>, es nueva como autoconciencia genérica que explicita ahora programáticamente sus rasgos definitorios, proponiéndose además y desde la partida como una forma literaria de consumo masivo.

Esta definición, aunque en apariencia de corte claramente semántico, no se despliega en Gernsback en un listado temático detallado, sino que apunta a características de orden muy general. Estas, además, aparecen en ella meramente conjuntadas, y no relacionadas causalmente, lo que contribuye a poner de relieve sólo el aspecto semántico de cada una. Con posterioridad, los discursos teórico-críticos tenderán a poner de relieve la conexión causal que liga los dos rasgos básicos propuestos por Gernsback. El relato de CF se caracterizará entonces por exponer un tipo de historias que, tomando como punto de partida un(os) hecho(s) científico(s), se desarrollarán como develación narrativo-descriptiva sistemática de las consecuencias lógicas que dichos hechos podrán tener para el futuro de la humanidad<sup>12</sup>.

De esta suerte, la determinación aparentemente sólo semántica realizada por 'el padre de la CF' —como suele llamarse a Gernsback— mostrará su sesgo sintáctico: no definen entonces al género sólo las cualidades temáticas generales de su contenido (y que él identificaba por oposición a otros tipos de contenido: amor, sexo, aventuras), sino también una específica estructura disposicional. Esta establece, como indispensables disparadores del proceso en que consiste la historia

<sup>11</sup>No faltarán después los que quieran retrotraer los antecedentes del género a la Biblia y el Gilgamesh. V. Sadoul, op. cit., pp. 13 ss.

<sup>12</sup>En la Introducción a su volumen de cuentos *Day Million*, Frederik Pohl hace notar que "uno de los deportes más populares en los congresos de CF es definir la CF: es ese tipo de historia que trata de lo que podría suceder, pero que hasta donde sabemos no ha ocurrido; es ese tipo de historia que toma un hecho o tendencia reales y los extrapola hasta sus consecuencias lógicas; es ese tipo de historias que no existiría si no fuera por un supuesto central basado en la teoría científica, etc. ..." (Pohl, F.: op. cit., New York, Ballantine Books, 1970, p. 2, trad. mía). Estas tres definiciones de CF elegidas por Pohl, y que evidentemente no son excluyentes entre sí, sino que por el contrario se traslapan y complementan, contienen, cada una de ellas poniendo el acento en un elemento diferente, los rasgos que señalamos: probabilidad futura, extrapolación lógica, supuesto central científico.

relatada, los hechos científicos a partir de los cuales se desplegará la visión profética acerca del porvenir. Como se ve, no se trata ahora simplemente de entremezclar en la fabulación hechos científicos y visión profética; es cuestión, además, de integrarlos en una determinada estructura secuencial.

Y como la visión profética desplegada a partir de unos hechos científicos compromete tanto la estructura secuencial como el investimento temático de la estructura actancial del mundo del relato —el ‘espectáculo del mundo’, según Greimas<sup>13</sup>—, por el hecho que la profecía debe entenderse como una previsión acerca de las posibilidades del mundo real del lector empírico estas cualidades sintácticas y semánticas definitorias sacarán a luz un nuevo rasgo, ahora de orden pragmático, y que estaba nada más que implícito —creo yo— en la formulación original de Gernsback. En efecto: si el hecho científico que se escoge como origen del relato es contemporáneo del lector virtual<sup>13bis</sup> al que el lector real deberá adecuar su perspectiva —especialmente en el aspecto espacio-temporal—, o un hecho que constituye una posibilidad abierta desde esa contemporaneidad para la ciencia y la tecnología reales en un futuro previsible, sus efectos ocurrirán necesariamente en el futuro probable del lector; esto es, en un mundo futuro representado por el relato y que el lector deberá percibir como probable futuridad de su mundo presente. La CF narrará entonces, paradójicamente, hechos presentados por el relato como ya ocurridos en un mundo que, relativamente al del lector, aún no es, pero que el relato se empeñará en convencerlo que podrá llegar a ser.

El ‘futurismo’, como rasgo semántico de la CF —marcado por el fechamiento explícito o implícito del mundo representado<sup>14</sup>— resulta

<sup>13</sup>Greimas, Arcildas Julien: *Reflexiones sobre los modelos actanciales*, en *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1973 (1966), pp. 263-293; ver también infra, p. 9 y nota 32.

<sup>13 bis</sup>Usamos la noción de ‘lector virtual’ en el sentido propuesto por Didier Coste en *Trois conceptions du lecteur et leur contribution a une théorie du texte littéraire*, *Poétique* 43, 1980, en pp. 356-7, y que, según la entendemos, puede resumirse esquemáticamente como “un espacio de actividad por ocupar en un cierto campo o... una tarea más o menos agradable que cumplir”. Esta tarea es propuesta al lector empírico o real por el texto, y debe analizarse como un fenómeno de lenguaje. Lenguaje que, por supuesto, no pertenece como voz al lector virtual, pero que determina el espacio para su existencia.

<sup>14</sup>Gran parte de los relatos de CF explicita esa fecha. Ejemplos: “... el profesor del Seminario de Historia Cronoscópica dado por la Universidad de Columbia en 2756 D.C. ...”, en *The Education of Tigress McCardle*, de C.M. Kornbluth. “... hace cinco años (en 1980 ó 1981)...”, en *Button, button*, de Asimov, publicado en 1953. “... mirando el gran calendario de 1984...”, de *Her smoke rose up forever*, de J. Tiptree, escrito en 1974. “Pero jefe, ahora en 2145, era equivalente a César”, de *Breakdown*, de J. Williamson. “... era 1981 y los negocios

ser así no una característica independiente, sino una derivación de la estructura semántico -sintáctico- pragmática que constituye su núcleo central, y de la cual tal rasgo está ausente. Dicha estructura semántico-sintáctico-pragmática nuclear está constituida por un(os) hecho(s) científico-tecnológico(s) vigentes en la época de la situación de producción<sup>15</sup> (elemento semántico) de donde se derivan cronológico-causalmente —en forma de relato— sus consecuencias (elemento sintáctico) para promover en el lector virtual el efecto de realidad probable (elemento pragmático) del mundo —necesariamente futuro— resultante.

## VI

Es la componente pragmática del núcleo definitorio del género la que hace especialmente relevante, para el establecimiento de una experiencia adecuada de él que, particularmente cuando el mundo imaginario es situado por el autor en un futuro próximo a la época de la situación de producción, el lector real conozca la fecha de ella<sup>15</sup>. Porque si un lector desprevenido abre en 1990 *1984* de George Orwell, y no sabe que esta novela se publicó por primera vez en 1949, al serle evidente por su propia experiencia del mundo real que éste, en el año 1984, no correspondió al descrito por Orwell, leerá la novela como un relato de pura especulación —esto es, ya no profético, sino sólo alegórico o parabólico—; a causa de este deslizamiento genérico, la obra habrá fracasado en su intención de presentar al lector una imagen probable de su propio mañana. Por otra parte, si el mundo hubiera llegado a ser efectivamente en 1984 tal como Orwell, en términos generales, lo previó, el desconoci-

---

no andaban mal”, *Dr. Bloodmoney*, de Ph. Dick, aparecido en 1965. “A las 3.30 A.M. en la noche del 5 de junio de 1992...”, primera frase de *Ubik*, novela de Ph. Dick. “Este es un día feliz de 2381”, primera frase de *Un día feliz de 2381*, de R. Silverbert. Pero muchas veces la referencia temporal se hace de modo indirecto; por ejemplo, señalando que la historia ocurre en una Tierra apenas entibiada por un Sol ya envejecido, o después de la cuarta guerra atómica, etc.

<sup>15</sup>La época de la situación de producción está muchas veces indicada expresamente mediante términos de comparación usados en las descripciones de objetos del mundo futuro del relato. Ejemplo: “El curioso artefacto representaba para sus dueños lo mismo que, por ejemplo, el automóvil había representado para un americano de mediados del siglo veinte”. Cuando no está expresamente señalada, sirven como indicios las referencias a datos científicos y tecnológicos que revelan un estado de la ciencia y la tecnología. En último caso, esa época estará siempre indicada por la fecha de la primera edición y/o del registro de propiedad, incluida en el paratexto del ejemplar.



miento de la fecha de escritura empujaría al lector a percibirla como una obra realista a secas<sup>15bis</sup>, y no como una obra de CF<sup>16</sup>.

No es casual entonces que la fecha del mundo imaginario aparezca tan frecuentemente explicitada por los relatos de CF, ni que esta fecha tienda a distanciarse considerablemente de la que el autor espera sea la del mundo de su lector real; porque de este modo no se corre a corto plazo el riesgo de obstruir su capacidad de asumir las coordenadas espacio-temporales del lector virtual, condición indispensable para el logro del efecto específico del género.

## VII

Este efecto que, como ha quedado dicho, consiste en la promoción en el lector de credulidad en la eventual ocurrencia del mundo futuro representado<sup>17</sup>, hace evidente que, contra lo que se suele afirmar, toda

<sup>15 bis</sup> Ver infra, nota 46.

<sup>16</sup>La puesta en operación por parte del lector del sistema de expectativas adecuado a un género no descansa únicamente, por supuesto, en marcas instaladas en el interior de la obra misma. El 'contrato' genérico —entre autor y lector— que orienta la lectura es reforzado por un sistema paratextual reiterativo que incluye desde la pertenencia a una determinada colección editorial, pasando por el diseño de la portada y la explicitación verbal del género, hasta los lugares de distribución y el precio (ver Eizenzweig, Uri: *Le Roman Policier*, en *Littérature* 49, 1983, especialmente p. 5). Si he tomado como ejemplo la famosa novela de Orwell es precisamente porque en este caso estos elementos del sistema paratextual de la CF no han sido en general puestos en operación: ni el autor, ni el circuito de edición y distribución han incluido la obra dentro del género, pese a que todos sus rasgos corresponden a los del género; la crítica, por su parte, la ha clasificado como literatura 'seria' —no 'masiva' (= 'subliteratura'), luego, no CF—, y, dentro de ella en un género de prestigiosa tradición: la novela utópica (ver, por ejemplo, Molina Quiroz, Jorge: *La novela utópica inglesa: Moro, Swift, Huxley, Orwell*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1967). La inclusión de la CF en el ámbito —valorativo— de la 'subliteratura' (R-M Albérès considera la CF "el más mediocre de los géneros literarios actuales después de la novela rosa y de un cierto número de novelas policiales". En *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 3/8/61) inhibe frecuentemente a los autores, editores, críticos y público para reconocer la pertenencia de obras literarias 'serias' al género en cuestión. Este mismo fenómeno ha hecho que varios escritores de CF anunciaran su decisión de retirarse de la CF (Robert Silverberg, Larry Malzberg, Harlan Ellison) debido a la falta de reconocimiento crítico y la dificultad de acceso a un público exigente más amplio con libros etiquetados "CF". (Carr, Terry (ed.): *Best Science Fiction N. 5*, New York, Ballantine Books, 1976, p. 364.

<sup>17</sup>En este efecto se apoya la frecuente función edificante que asume el género: si el mundo futuro —que se presenta como consecuencia del actual— es valorado positivamente por el relato, se invita al lector a continuar por la vía que marca el presente si quiere llegar a aquél; si el mundo futuro aparece en el relato como negativo, se advierte así al lector acerca de la necesidad de modificar el presente para evitar el advenimiento de

auténtica CF<sup>18</sup> es una especie del relato realista, y no una subcategoría del relato maravilloso<sup>19</sup>, ni la versión actual del relato fantástico decimonónico<sup>20</sup>; Su verosímil no es tampoco el de lo *posible*, determina-

aquél. Por aquí es por donde se establece la relación entre la CF y la utopía (o antiutopía), frecuentemente señalada por la crítica.

<sup>18</sup>Lo que aquí llamamos 'auténtica CF' corresponde en general a la corriente que Teresa L. Ebert llama 'traditional SF' y que ella distingue de la 'para SF' —cuyo prototipo es la 'space opera'— y de la 'meta SF'— aquella que abandona la mimesis realista y privilegia la autorreferencialidad—. Ver su artículo *Postmodern fiction and Science Fiction*, en *Poetics Today*, vol. 1, N. 4, summer 1980, pp. 91-104; especialmente pp. 91-3.

<sup>19</sup>“Lo maravilloso instrumental [una de las categorías de lo maravilloso, género fronterizo de lo fantástico, pero en la cual lo sobrenatural recibe alguna justificación] nos ha conducido muy cerca de lo que en Francia en el siglo XIX se llamada “lo maravilloso científico”, y que hoy se llama CF. Aquí, lo sobrenatural es explicado de una manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce ... La CF actual... obedece al mismo mecanismo. Son relatos en los cuales, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de una manera perfectamente lógica” (Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (coll. Points), 1970, p. 72, trad. mía). Todorov define a la CF por la 'irracionalidad' (= leyes no reconocidas científicamente) de sus premisas. Sin embargo, la CF auténtica opera en general sobre premisas científicamente reconocidas, o derivables hipotéticamente de premisas reconocidas. (Subrayando este punto —y exagerando bastante— afirma H. Gold que las revistas científicas se parecen a la CF en casi todo, excepto en su capacidad de entretener. *Program Notes*, en *The 3rd. Galaxy Reader*, Pocket Books, New York, 1960, p. xiv). Además, señala Todorov que “en el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito [no le producen extrañeza, ni dudas ni temor]. No es una actitud hacia los acontecimientos relatados lo que caracteriza lo maravilloso, sino la naturaleza misma de estos acontecimientos” (ibíd. p. 59).

La noción todoroviana de CF da bastante bien cuenta de la ópera espacial y sus similares, donde los acontecimientos aparecen como maravillosos por la reiteración infinita del 'tópico del botón', el cual permite hacer aparecer en el mundo imaginario estrafalarios artefactos cuya existencia no implica más tecnología que un botón ni más ciencia que la de saber oprimirlo. (Para una experiencia acabada y, a la vez, crítica de este subgénero, léase la excelente y divertida parodia *Space Rats of the CCC*, en la antología *Final Stage*, ya citada). Pero no resulta apropiada para describir la CF auténtica. En ésta, los artefactos futuristas son un aderezo, y lo que importa es precisamente 'desmaravillizar' los acontecimientos; esto es: naturalizarlos de manera realista por su relación causal con el presente científico-tecnológico. En este punto, nos parece mucho más acertada que la posición de Todorov, la de Marcel Schneider —autor de *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964—: “Estas narraciones [de CF] ..., usan como resorte las consecuencias humanas y sociales, a veces políticas, de los descubrimientos científicos ya adquiridos o sólo presentidos, pero considerados como probables. *La regla del juego ordena respetar las leyes actuales de la ciencia y rechazar los recursos de orden sobrenatural e irracional*”. *La science-fiction et la liberté*, en *Les Nouvelles Littéraires*, 4/6/1964. (Trad. y subrayado míos).

<sup>20</sup>“Los cuentos de hadas, los relatos fantásticos de moda en el siglo diecinueve, el desarrollo actual de la CF, parecen otras tantas salidas ampliamente abiertas a la fantasía

do autónomamente por la lógica interna del relato<sup>21</sup>, sino el de lo *probable*, medido por las condiciones de factibilidad futuras tal como ellas existen en el sistema de expectativas del lector acerca de su propio mundo real.

Esto no quiere decir que la CF carezca de convenciones propiamente literarias y se remita únicamente a las convenciones culturales exteriores a la literatura; sólo quiere decir que una de las que le son propias —y no la menos importante— es que su verosímil *literario* utiliza para los efectos textuales la idea que el lector y el escritor tienen de su mundo real<sup>22</sup>; la idea que tienen acerca de las posibilidades científicas y tecnológicas que ofrece su mundo real. En otras palabras, una de sus convenciones fundamentales consiste en ingeniárselas para remitir desde el texto al verosímil científico-tecnológico de la época, el cual funciona como condición de producción y recepción de estos relatos.

Es en esto precisamente, en el intento voluntario de difuminar la frontera entre el verosímil literario y la veracidad extraliteraria llevada a cabo mediante procedimientos textuales específicos<sup>23</sup>, en lo que se

más arbitraria... Cuento de hadas, narración fantástica, CF, 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... 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...". Caillois, Roger: *Imágenes, imágenes*, Bs. As., Sudamericana, 1970, p. 46.

Esta es, a mi juicio, una bella descripción de lo que más adelante identificaremos como 'fantasy' —bastante emparentada con lo maravilloso todoroviano— y que estimamos un género vecino de la CF. Digamos, sin embargo, que la fantasía no necesariamente constituye una evasión, como parece creer Caillois, sino que puede perfectamente llamar la atención sobre el verdadero mundo del hombre, simbolizándolo.

<sup>21</sup>"... ella [la CF] no vehicula un conocimiento y no tiene por tanto pretensión de realismo, sino que es, conscientemente o no, el producto de una empresa creadora que tiende a hacer salir la literatura de sus campos tradicionales (lo real y lo imaginario) para abrirle un tercero (lo posible)... La credibilidad de una historia de CF no descansa en la fuerza de sus referencias externas, sino solamente en su coherencia interna". Klein, Gérard: *Introduction a La Grande Anthologie de la Science-Fiction: Histoires de Robots*, Paris, Lib. Générale Française, 1974, pp. 6-7 (trad. mía).

Esta definición —pienso— se ajusta perfectamente a lo que más adelante llamaré 'ficción especulativa', otro género vecino de la CF.

<sup>22</sup>"Lo verosímil se define siempre en relación con otro texto, sea éste la opinión pública, las leyes del género, o la 'realidad'. Prince, Gerald: *Introduction à l'étude du narrataire*, en *Poétique* 14, 1973, pp. 181-2. (Trad. mía).

<sup>23</sup>"... a diferencia del autor fantástico, por ejemplo, que puede explícitamente subrayar la fantasticidad de su discurso por remisión a un corpus o un género culturalmente constituido (Gautier citando a Hoffmann), el autor realista no dispone de este aparato

funda la cualidad realista de la CF; la cual toma en ella la forma de hacer aparecer como probable el mundo futuro que se encarga de representar.

Ahora puede verse más claro que el futurismo que caracteriza al género es una propiedad de orden pragmático antes que semántico<sup>24</sup>, y que por eso no basta cualquier antojadizo fechamiento futurista de hechos que como tales pudieran ocurrir en cualquier tiempo y lugar; o más propiamente, que no pudieran ocurrir en ninguna otra parte ni momento más que en las convenciones del género, como es el caso de la ópera espacial<sup>25</sup>. Y si dicha propiedad da la sensación de relacionarse más directamente con los contenidos del mundo representado, esto ocurre porque uno de los elementos más llamativos y populares del género es la presencia y funcionamiento en el mundo imaginario de artefactos que resultan sorprendentes y excitantes por la ampliación de las potencias humanas que manifiestan. Pero esta cualidad del mundo

citacional; para él la mediatización del género, fundamentalmente para determinar los horizontes de expectativa en el lector, y por ende la identificación y la legibilidad del texto, tiende a cero. Le será necesario entonces buscar y citar otros garantes (la Historia, por ejemplo, o la Ciencia)...". Hamon, Philippe: *Un discours contraint*, en *Poétique* 16, 1973, p. 418 (trad. mía). Así la legibilidad realista descansa en una intertextualización heterogénea; no relaciona un texto literario con otros igualmente literarios, sino que pone en relación un texto literario con otros que no lo son: el texto de la Historia, el texto de la Ciencia. En tanto estos últimos pertenecen al ámbito de la realidad y no al de la literatura, producen un efecto de interpenetración de ambas esferas, difuminándose —y esto es precisamente lo que se busca con estos procedimientos— los límites entre ambas. Veremos más adelante cómo realiza esto específicamente la CF.

<sup>24</sup>"Sería... quizás una manera de escapar de las indecisiones estéticas (¿mímesis o no mímesis?) superar el bloqueo aportado por la lingüística (la lengua no puede copiar lo real) y de unificar un cierto número de aportes recientes..., el situar el problema no ya en el nivel de los sistemas significantes producidos (una colección de enunciados), sino en el de la intención que ha presidido la producción de estos sistemas (un acto, un proceso de enunciación), es decir, en el nivel de la relación entre el programa de un autor y un cierto estatuto del lector que se quiere crear. No se trata ya pues de responder a una pregunta del tipo: ¿cómo copia la literatura la realidad?... sino: ¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad?... Una tipología del discurso realista partiría pues, tácticamente, de una pragmática..." Hamon, Ph., op. cit., pp. 421-2. El problema del realismo desplaza así su centro desde las consideraciones de orden semántico hacia la de orden pragmático.

<sup>25</sup>Dicho sea de paso —y como argumento en favor de la estrecha relación de la ópera espacial con la categoría de lo maravilloso que más arriba hicimos notar (v. supra, nota 19)— el fechamiento futurista del mundo representado en la ópera espacial es antojadizo sólo desde el punto de vista del efecto de realidad que define nuclearmente al género. No lo es en cuanto artificio que permite la plena actualización del subgénero. Por eso, en la ópera espacial la ubicación del mundo en un futuro siempre lejano es el equivalente a la fórmula "En tiempos muy remotos..." que actualiza frecuentemente el género maravilloso; sólo difieren en que la remoción temporal se efectúa en sentido inverso.

precisamente es posibilitada —casi diríamos: exigida— por el futurismo como efecto de realidad específico de la CF. Digamos, al pasar, que tal posibilidad de maravillarse sin recurrir a lo maravilloso en sentido estricto, sino por el contrario verosimilizando científicamente su presencia y funcionamiento, es uno de los atractivos del género más buscados por los aficionados, y la causa de que las revistas más populares hayan llevado nombres como *Astounding Fiction*, *Amazing Stories* o *Science Wonders Stories*<sup>26</sup>.

## VIII

Pero lo que caracteriza medularmente a la CF desde el punto de vista semántico, recordémoslo, no son rasgos secundarios como el fechamiento futurista del mundo o la presencia en él de artefactos prodigiosos, viajes espaciales y temporales, o seres extraterrestres, sino la existencia de un(os) hecho(s) científico(s), que funciona(n) como base y origen del relato. Este elemento semántico debe cumplir dos condiciones para poder constituirse en rasgo propiamente definitorio del género; una de orden pragmático: no contrariar —so pena de poner en riesgo el efecto de realidad— la aceptabilidad científica real actual; la otra de orden sintáctico: ser origen de una mutación importante del sistema de coordenadas físicas y/o biológicas y/o psicológicas y/o sociológicas que estructuran el mundo real tal como hasta ahora lo hemos conocido.

La primera condición es sin duda ambigua, porque lo que se estime, para la definición del género, un 'hecho científico', permite una doble interpretación, según si la aceptabilidad científica queda determinada por la ciencia misma o por lo que el público cree que la ciencia, en un determinado momento, es. Algunos autores de CF muy rigurosos en este aspecto, como el inglés Arthur Clarke, miden esta condición tomando como parámetro el conocimiento científico efectivo, y atribuyen por eso a la CF un carácter predictivo real bastante estricto<sup>27</sup>.

<sup>26</sup>En inglés, 'astound', 'amaze', 'wonder' apuntan todos al ámbito de lo asombroso, maravilloso, estupefaciente, pasmoso, alelador.

<sup>27</sup>"El desarrollo de la ciencia (astronómica, al menos) parece haber seguido mis predicciones, las de *Prelude to Space* y *Islands in the Sky*, las que, aunque escritas en 1947 y 1952, han manifestado no requerir alteración". (Clarke, A.: entrevista en *Les Nouvelles Littéraires*, 3/8/1961). En la nota prologal a *2010: Odyssey Two* (continuación, curiosamente, del filme *2001: Odisea del Espacio*, hecho en colaboración con el director Stanley Kubrick, y no de la novela homónima que difiere de aquél en varios aspectos), Clarke hace notar algo similar: "Nadie podía imaginar en los años sesenta que la exploración de las lunas de Júpiter se haría no en la siguiente centuria, sino sólo 15 años más tarde...

Entender la aceptabilidad científica como una cualidad medible desde la ciencia misma y ceñirse a este principio, es antes que nada una decisión de orden moral, y tiene muy poco que ver con la eficacia del verosímil literario de un género que se plantea como masivo, es decir dirigido a un público precisamente no especializado en materias científicas. Y una opción de esta especie, además de requerir un elevado nivel de información científica y tecnológica en los autores de CF,

---

Tanto la película como el libro han quedado muy bien puestos a la luz de los descubrimientos que han hecho los Voyager, y resulta fascinante comparar las secuencias sobre Júpiter del filme de ficción con las películas tomadas por las cámaras del Voyager... Hubo más tarde algunos extraordinarios ejemplos de cómo la naturaleza imita al arte ..., cuando se publicó el informe de la misión del Apolo 13, el administrador de la NASA, Tom Paine, me envió una copia al pie de la cual anotó de su mano: 'Tal como tú siempre dijiste que sería, Arthur' ". (En *2010...*, London, Granada Publ., 1982, pp. 11 ss., (trad. mía). El prurito de Clarke de atenerse a los datos de la ciencia queda también de manifiesto muy claramente en los 'Agradecimientos y Notas' al final de su novela *Imperial Earth*: "Debo al Dr. Robert Forward de Hughes Research Laboratories, Malibú, el haberme introducido al fascinante concepto de los minihoyos negros ... El Dr. Grote Reber, padre de la radioastronomía y constructor del primer radiotelescopio del mundo, me impulsó a pensar acerca de la extensión de la heliosfera y sus posibles consecuencias... El Dr. Adrián Webster, de Cavendish Laboratory's Mullard Radio Astronomy Observatory, me dio también mucha información vital...". "Los indignados diseñadores de antenas que sienten que Argus no debería funcionar según mis especificaciones quedan invitados a contemplar los radares de reconocimiento ABM, y a Pensar En Grande. Todo lo que diré como autodefensa es que los elementos del Argus deberían ser superconductores, activos, y estar divididos en muchas secciones desconectables, quizás con conexiones cruzadas entre las 'púas'. Dejo los detalles secundarios como ejercicio para estudiantes". (Clarke, A.: *Imperial Earth*, New York, Del Rey-Ballantine, 1976, p. 303 trad. mía).

Resulta simpático, luego de leer todos estos testimonios de respeto a la ciencia establecida, y muy iluminador sobre los sensatos límites de esta autoimposición moral, mirar la 'Nota adicional' a esta misma novela. Transcribo: "Varios lectores expertos me han acusado de cometer un grave error al asumir yo que Malcolm podría traspasar hereditariamente el defecto Mackenzie a sus clones. Aunque yo estaba muy consciente del problema (y traté de soslayarlo siendo cuidadosamente poco específico), no traté el asunto con la seriedad con que debí hacerlo. Aún tengo la esperanza de que algún ingenioso especialista en genética le encuentre una solución; desgraciadamente, dudo de mi capacidad de llegar a comprenderla. Entretanto, para aquellos biólogos que se resisten a calmarse, sólo puedo traer a colación lo que en el oficio se conoce como La Defensa de Bradbury; a saber:

"Un muchacho espantoso se me acercó y me dijo: —Ese libro, 'Las crónicas marcianas', ¿es suyo?—.

"—Sí—", le dije.

"En la página 92 ¿hace usted salir a las lunas de Marte por el Este?—".

"—Sí—", le dije.

"—No—", me dijo.

"Así que lo golpeé". (Op. cit., p. 305. Trad. mía).

establece idéntica exigencia para el público, cuya capacidad de juzgar sobre estas materias presupone. Porque este no es el caso, la elección de esta norma ética nunca lleva al descuido de los procedimientos textuales específicos de verosimilización, independientemente de si los contenidos ‘científicos’ incorporados a dichos procedimientos se regulan o no desde la ciencia misma. La utilización de una terminología técnica de amplio prestigio y difusión sociales (radar, entropía, ingeniería genética, sistema autorregulador, isótopos radioactivos, etc.)<sup>28</sup>, así como el recurso a descripciones y explicaciones del tipo científico-técnico más o menos simplificadas<sup>29</sup> —que funcionarán como connotadores de

Y respecto del fundamento científico de la CF, puede ser útil traer a colación la distinción entre ‘hipótesis científicas de trabajo’ e ‘hipótesis de conversación’, que Jacques Bergier —coautor de *El Retorno de los Brujos*— achaca a Chklovsky: “Chklovsky hizo notar una vez, en una conversación entre amigos, que hay dos tipos de hipótesis: la hipótesis de trabajo, destinada a servir de punto de partida a un estudio, y la hipótesis de conversación, que sirve para pasar agradablemente el rato entre dos reuniones sobre las matemáticas del plasma interestelar... (Un buen relato de CF debería, en mi opinión, mezclar ambas...)”. *Les Extra-Terrestres dans l’Histoire*, Paris, J’ai Lu, 1970, pp. 19-20.

<sup>28</sup>Un ejemplo, tomado del mismo Clarke: “La explicación”, dijo Davies lentamente, “es muy complicada y no pretendo comprenderla a cabalidad. Pero depende del hecho que el helio líquido puede tener entropía negativa bajo ciertas condiciones”. (De *Time’s Arrow*, en *Reach for Tomorrow*, New York, Ballantine, 5ª ed., 1969, p. 121, trad. mía). Toda la información que se entrega al lector en este párrafo es que *hay* una explicación científica; y el anzuelo en este caso es, además, la palabra *entropía* y su posibilidad de ser negativa. La *palabra* entropía tiene para el público sin duda amplio *prestigio* científico, aunque no se pueda colegir de ello el mismo grado de divulgación en cuanto a su sólido e indiscutible *fundamento* científico. Philippe Hamon ha hecho notar que “el efecto de realidad no es..., a menudo, otra cosa que el reconocimiento eufórico por el lector de un cierto léxico” (op. cit., p. 433). Este modo flexible de adecuar el imperativo moral al verosímil genérico le ha permitido a Clarke convertirse en uno de los pocos autores de CF cuya producción se reedita continuamente *El fin de la infancia*, por ejemplo —y para no hablar de *2001* o de *Cita con Rama*— había alcanzado entre 1953 y 1971 la nada despreciable cantidad de 18 ediciones, sólo en los Estados Unidos.

<sup>29</sup>Otro ejemplo de Clarke: “*El equipo usado en los experimentos es complejo, pero sus principios son simples. Se generan pulsaciones de ondas supersónicas muy cortas, pero extremadamente poderosas, por medio de un transmisor especial que gira constantemente en un estanque de líquido orgánico. El haz producido pasa al interior de la tierra y la escudriña en busca de ecos, tal como lo hace un haz de radar. Mediante un circuito muy ingenioso de retardamiento temporal, que no caeré en la tentación de describir...*” (*The Fires Within*, en *Reach for Tomorrow*, p. 81. Trad. mía; los subrayados que marcan los lugares de escamoteo, también).

Y uno de Lester del Rey: “Ajub, el jefe, había estado pensando; ahora reanudó la conversación: —¿Crees que estas mutaciones son algo acostumbrado, Lane?— —Es posible, aunque pienso que se trata de algo gobernado por el azar. Es una cuestión de suerte que uno de los genes resulte lo bastante dominante para ser transmitido a la

'cientificidad' y por eso como operadores del efecto de 'realismo científico'<sup>30</sup> — son los procedimientos más habituales empleados para tal fin.

## IX

Verosimilizar científico-tecnológicamente los hechos que sirven de base al relato no es, sin embargo, el efecto de realidad último a que aspira el relato de CF. Este se centra en la probabilización del mundo futuro que se configura sobre esos hechos básicos.

El futurismo de la CF, que la utilización del artificio realista convierte en ilusión de previsión del futuro real, hará aparecer a los relatos del género como trozos de una (hipotética) Historia del Futuro. Esta estrecha relación entre literatura e Historia alcanzó su máxima intensidad durante la pasada centuria; en esa época, un rasgo que caracterizó tanto al discurso realista literario como al discurso histórico fue la difuminación de los límites entre verosimilitud y veracidad, el fluido sistema de vasos comunicantes creado entre el discurso narrativo y la realidad<sup>31</sup>. Ese rasgo permitió a la literatura realista considerarse a sí

siguiente generación... Es posible que hayan existido muchas mutaciones en vuestra tribu antes de que todas se concentraran en un solo ejemplar, y éste las transmitió a sus sucesores, mientras que sus hijos extendieron aún más la nueva especie. Aun así, *es difícil comprender* cómo cambió a un grupo de bestias salvajes iguales a los otros gorilas en una raza por lo menos tan inteligente como el hombre en menos de quinientos años. *Quisiera saber algo más sobre este asunto de las mutaciones genésicas*". De *Renegado*, en *Nervios*, Barcelona, E.D.H.A.S.A. (col. Nebulae), 1957, pp. 142-3 (trad. de F. Monteagudo, subrayado mío).

<sup>30</sup>Hamon ha destacado la función que cumple la descripción tecnológica como operador del efecto realista: "Notemos... que las tres funciones-pretextos que abren las lonjas descriptivas [características del realismo] (la *mirada* atenta, la *palabra* explicativa y voluble, el *acto técnico* seriado y rigurosamente ordenado...) pueden combinarse: tal personaje, por ejemplo, desmontará una locomotora delante de un aprendiz... a quien comentará el detalle sucesivo de las piezas manipuladas que él nombrará a medida que realice la operación... [lo que] no abre 'posibles' narrativos... [y así] muestra que [esas lonjas descriptivas] se relacionan con el nivel de *enunciación* (un autor transmitiendo una información puntual a un lector) antes que con el del *enunciado*, en el que tienen una función nula... El discurso realista es simplemente un discurso *ostentador de saber* (la ficha descriptiva) que es cuestión de *mostrar* al lector". Hamon, Ph., op. cit., pp. 431-2. Ver supra, notas 23, 24 y 28.

<sup>31</sup>Señala Barthes que la realidad no es más que un significado del discurso histórico, y que la historia, hasta el siglo diecinueve, al intentar confundir el significado del discurso histórico con el referente (la historia real), tomando la narración pura y simple de los hechos como la mejor prueba de que éstos eran verdaderos convirtió a la narración en una forma privilegiada de expresión de la realidad. Ver Barthes, R.: *Historical Discourse*, en *Structuralism: a Reader*, Ed. by Michael Lane, London, 1970, p. 155.



misma como hermana de la Historia<sup>31bis</sup>, y consolidar los procedimientos discursivos que aseguraran ese fácil tránsito. En parte, estos mismos artificios permitirán a la CF presentarse al lector como 'Historia probable del Futuro', porque el hombre contemporáneo percibe el devenir histórico fuertemente condicionado por la ciencia y la tecnología, y ve en ellas el principal origen no sólo de los cambios técnicos, físicos, biológicos y hasta psicológicos, sino también de los cambios políticos y sociales que darán su fisonomía al mundo del mañana.

Y esto —por cuanto la Historia del Futuro no puede aparecer garantizada sólo por los artificios realistas típicos de remisión a la Ciencia y la Historia del presente— nos lleva a la segunda condición que deben cumplir el o los hechos científicos que funcionan como base del relato: ser origen de una mutación importante —y verosímil— de las coordenadas que estructuran el mundo real tal como hasta ahora lo hemos conocido.

Hemos calificado como sintáctica a esta segunda condición; ahora deberemos especificar los diferentes aspectos que subtiende la noción de sintaxis que estamos usando. El primer aspecto es el relativo a la estructura del sistema del mundo representado; se trata, en este caso, de una sintaxis del universo semántico<sup>32</sup>, que despliega descriptivamente la estructura de las nuevas coordenadas que organizan ese probable mundo del futuro generado por la transformación de las del mundo actual. El segundo aspecto y más tradicional, tiene que ver con la estructura sintagmática del relato como proceso de acontecimientos a través de los cuales se expone el mundo representado en su aspecto evenimencial. Vale la pena destacar en el interior de este aspecto, por la especial relevancia que reviste para el género de que en este trabajo nos ocupamos, la lógica causal —implícita o explícita— que liga el hecho científico real actual que sirve de base del relato, con la estructura del mundo futuro representado por él; esto es, con la estructura sintáctica de ese universo semántico. De esta lógica depende la verosimilitud de este último. Dicha lógica causal es análoga a la del discurso histórico<sup>33</sup>.

Así —poniendo en operación una lógica de esta especie— es como la CF construye, a partir de datos científico-tecnológicos del presente, sus historias del futuro, cada una de ellas presentada como un segmento

<sup>31 bis</sup> Ver Vaisman, Luis: *Literatura y Estudios Literarios* en Rev. Chil. de Hdes. 3, 1983, p. 74.

<sup>32</sup> Esta sintaxis del universo semántico se revela por una parte como una estructura actancial semánticamente investida, y por otra, como un sistema de relaciones hipotácticas que organizan en una totalidad descriptible las cualidades de ese mundo. Ver Greimas, A.J.: *Semántica estructural*, pp. 242-279., especialmente 254 y ss.

<sup>33</sup> Me refiero a la que caracterizó el discurso histórico decimonónico.

espacio-temporal determinado de la Historia del Futuro. Porque si el historiador explica hechos efectivamente ocurridos a partir de hechos anteriores también efectivamente ocurridos, y relaciona estos hechos en virtud de una determinada teoría de la historia, del hombre y de la sociedad, debemos reconocer que no procede de manera muy diferente el escritor de CF, quien también utiliza hechos presentados al lector como efectivamente ocurridos —los actuales— para explicar hechos posteriores que, aunque no efectivamente ocurridos aún, aparecen garantizados como probables en virtud de la puesta en operación de una lógica explicativa que, basándose en la propia teoría de la historia, del hombre y la sociedad del autor del relato, parece establecer, a partir de ella, la hipotética verdad del futuro.

Por eso la CF crea en el lector, a diferencia de la literatura fantástica, la ilusión que se está leyendo acerca de la realidad, pero que se encuentra el lector separado de ella sólo en términos temporales<sup>34</sup>. Y ¿qué otra cosa hace el discurso histórico, fuera de distanciar al lector en el sentido temporal inverso<sup>35</sup>.

## X

De esta suerte nos aparece que el modelo de discurso científico que opera en el modo de construcción del mundo en la CF no es primariamente el de la ciencia natural, como se ha solido insistentemente postular<sup>36</sup> —aunque este modelo esté presente en las descripciones de

<sup>34</sup>Dick, Philip K.: *La voz de Dick*, en Fénix I, número dedicado a Philip K. Dick, Bs. As., ADIAX S.A., 1979, p. 189. Dick es un escritor de CF bastante original y prolífico. En castellano, además del título de la referencia, puede encontrarse *El hombre del castillo*, publicado en Ed. Minotauro.

<sup>35</sup>También comparten ambos tipos de discurso (CF e histórico) el propósito moralizador. Destaca Philip Bagby que uno de los propósitos del historiador es influir sobre la conducta de sus contemporáneos, al revelar qué (tipo de) causas llevan a qué (tipo de) consecuencias en la ininterrumpida línea del devenir histórico, en la cual el pasado es sólo un momento preparador del presente. (Ver Bagby, Ph.: *La cultura y la historia*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 61 ss.). La CF pone en práctica el mismo objetivo y de manera similar: al representar las probables futuras consecuencias del presente, promueven los relatos del género su conservación o modificación, según las cualidades que otorguen a dichas consecuencias. Ver supra, nota 17. El antologista Harry Stine, en *The Year's Best S-F 1961*, p. 373, declara que la CF es una especulación sobre el futuro que tiene como meta ayudar a configurarlo.

<sup>36</sup>“Reginald Bretnor y Robert Heinlein han propuesto que lo identificatorio de la CF... [es]... la conciencia que de la ciencia tiene el escritor, y en particular del método científico”. (Merril, Judith (ed.): *The Best of Sci-Fi 2*, London, Mayflower Books, 1964, p. 303). (Trad. mía).

los aspectos tecnológicos de ese mundo—, sino el de la ciencia histórica, en la versión de esta ciencia que continúa la gran tradición historiográfica decimonónica. Lo cual no hace sino probar la pertenencia de la CF a la gran corriente del realismo artístico.

Y esto no debe extrañar, porque como se ha señalado ya, la CF se autopropuso originalmente como un género masivo<sup>37</sup>, y los géneros masivos funcionan según el verosímil realista, o no serían masivos<sup>38</sup>; en efecto: las expectativas del público-masa actual respecto de lo que es la literatura fueron instaladas en él por el realismo<sup>39</sup>, y el prestigio de este principio pragmático ha arraigado tan hondamente, que gran parte del público —y una parte de la crítica— lo mantienen en su horizonte de expectativas como una cualidad esencial de *la* literatura, y no como una característica meramente epocal<sup>40</sup>.

Es a este realismo al que la CF debe su capacidad de presentarse al lector simultáneamente como Historia probable del Futuro, y también como historias del futuro. Como Historia probable del Futuro, por cuanto la lógica historiográfica que se pone en operación para extrapolar sistemáticamente las condiciones de la estructura social, tecnológica, incluso física del mundo del presente, crea un nexo causal —más o menos explícito, más o menos detallado— que, como fundamento de un verosímil de tipo histórico, garantiza el efecto de realidad histórica del momento del futuro en que ocurrirá lo relatado propiamente tal. Como historias del futuro —como cuentos o novelas históricas del

“... Igual como la ‘ciencia’ es un estado de ánimo y un sistema de aproximación a la investigación antes que tubos de ensayo y datos, así también CF es una manera de escribir historias: es una mirada desde fuera sobre la raza humana y todos sus asuntos”. Pohl, F.: *Day million*, p.l. (Trad. mía).

<sup>37</sup>No quiere esto decir que no se hayan producido en su interior algunas muy buenas obras; pero sí quiere decir que la proporción de ellas en el total es bastante baja. Es interesante notar que las posibilidades del género han tentado a autores de literatura seria como Howard Fast, John Steinbeck, Aldous Huxley, Isaac Bashevis Singer, Lawrence Durrell, Bernard Malamud, José M<sup>a</sup>. Gironella, André Maurois, etc., con resultados variados.

<sup>38</sup>Barthes hace notar la preferencia de nuestra cultura por el realismo: “Nuestra cultura entera se siente atraída por el efecto de realidad, como lo testimonia el desarrollo de géneros como la novela realista, el diario de vida, lo documental, el ‘fait divers’, el museo histórico ..., y sobre todo el desarrollo masivo de la fotografía, que se distingue del dibujo sólo en que atrae el significado adicional de que el hecho retratado realmente sucedió”. Op. cit., p. 154. (Trad. mía).

<sup>39</sup>La masificación del público comenzó en el siglo realista por definición: el diecinueve. Ver Vaisman, Luis: *Literatura y Estudios Literarios*, en Revista Chilena de Humanidades 3, 1983, pp. 73-4.

<sup>40</sup>Ver Vaisman, L.: op. cit.: pp. 74-5.

futuro— porque, una vez garantizada la verosimilitud histórica del espacio social, tecnológico, psicológico y físico en que se desarrollará la historia narrada por el relato, ella derivará su singularidad precisamente de ese marco, tal como —según Lukács— lo hace la novela histórica respecto de algún momento del pasado<sup>41</sup>.

Pero si la novela histórica se ocupa sólo de recoger la singularidad de una época para insertar en ella sus historias, el relato de CF debe por añadidura ligar consecucionalmente esta singularidad histórica probable —futura— con la singularidad histórica de la época de la escritura, si es que ha de cumplir su efecto específico.

Asumir seriamente —quiero decir: sin caer en el dislate— esta vocación del género de presentarse como Historia probable del Futuro, manteniendo el rigor de la lógica extrapolatoria en la exploración de todos los rincones del mundo imaginado, es ardua tarea. Y tanto más ardua cuanto más extensa y compleja sea la porción de mundo que se quiera presentar. Esta es la causa, me parece, de que el género logre en general sus mejores resultados antes en el cultivo del relato breve que en el de largo aliento. El relato breve se propone descubrir un estrecho sector de la realidad, mientras que el de largo aliento plantea la exigencia de abarcar un amplio panorama, revelador del mundo en todo su abigarramiento y complejidad.

## XI

Por eso, la mayoría de las novelas de CF se limita a estirar innecesariamente —y muchas veces imperdonablemente— una buena idea cuentística de Cf<sup>42</sup> mediante la intercalación de la maquinaria narrativa

<sup>41</sup>Ver Lukács, Georg.: *La Novela Histórica*, México, Era, 1966, pp. 15 y ss., y passim.

<sup>42</sup>Idea que muchas veces ya había sido explotada en forma de cuento o novela corta. Transcribo, a título de ejemplo, la opinión de Roger Zelazny sobre las dos versiones de su obra *He Who Shapes*: “Esta es la novela corta original por la que me dieron el Premio Nebula..., y que expandí a sugerencia de Damon Knight. La novela larga contiene pasajes que estoy muy contento de haber escrito, pero... prefiero esta versión más corta. Es más eficiente y se acerca más a las nociones cuasi-clásicas que tenía yo en la cabeza, en términos de economía y directez...”. (En *The Last Defender of Camelot*, New York, Pocket Books, 1980, p. 22 (trad. mía). No siempre, sin embargo, la ampliación de un relato ha redundado en su deterioro: *La Ciudad y las Estrellas*, de Clarke, que nació como cuento, resultó una muy buena novela. Otro tanto ocurrió con *Flowers for Algernon*, de Daniel Keyes, que alcanzó además, con el nombre de *Charlie*, una muy buena versión cinematográfica. Judith Merrill, al reseñar esta última novela, escribió: “Aquí está la prueba de que un muy buen cuento *puede* convertirse en una novela igualmente buena; todo lo que se necesita... es que el autor tenga algo más que decir sobre el tema... [El autor] ha llevado a Charlie por una ruta de descubrimientos intelectuales, emocionales,

característica del relato de aventuras, del relato policial, del de suspenso, del de terror, o de la de cualquier otro género de la literatura masiva. Con esto, el género CF propiamente tal corre el riesgo de enajenarse en el interior de algún otro, conservando sólo algunos de sus rasgos accesorios más llamativos y populares.

Es verdad que, dentro del sistema de géneros literarios de una época, en el ámbito empírico se producen desplazamientos y contaminaciones, los que comprometen géneros que, porque comparten mayor cantidad de rasgos, son más próximos entre sí que respecto de otros. Y esto no es más que un síntoma de su vitalidad, porque los géneros históricos surgen a la vida configurando progresivamente un centro más o menos estable, y simultáneamente poniendo este centro en crisis por las más variadas contaminaciones. Este tenso juego centrípeto-centrífugo les es inherente: su vida consiste precisamente en él<sup>43</sup>. Pero el día en que sólo sus tópicos y temas más habituales sobrevivan girando en torno de otros núcleos genéricos, no quedará de la CF más que el halo engañoso de su exangüe popularidad. Porque si bien es cierto que un género se mantiene vivo sólo si cambia, es igualmente cierto que sólo podemos hablar del *mismo* género si el cambio aparece como una variedad dentro de la identidad, y no como una enajenación de ésta.

Pero no resultan ser el relato de aventuras, el policial, el de suspenso o el de terror los que representan el mayor peligro para la conservación de la CF como género del relato. Ella puede perfectamente usar sus maquinarias con habilidad para intensificar el interés de su propia trama. Son, a diferencia de éstos y en el mismo nivel jerárquico genéri-

---

sociales y sexuales, y lo ha hecho exitosamente" (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, June 1966, pp. 36 y 37).

<sup>43</sup>No solamente el decurso *diacrónico* de la evolución de los géneros... está sometido a un permanente proceso de transformación, sino también la posición *sincrónica* del género en el sistema de las respectivas épocas y períodos literarios". Schmeling, Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, p. 145.

"Este horizonte de expectativas [de que forma parte el género]... no está de modo alguno acuñado rígidamente por normas inmodificables del gusto, sino más bien un proceso de continua fundación del horizonte y de transformación del horizonte... regula la relación del texto individual con la serie de textos formadores del género. El texto evoca en el lector (oyente) el horizonte, conocido por textos anteriores, de expectativas y reglas del juego, que luego son variadas, corregidas, transformadas o sólo reproducidas. La variación y la corrección determinan el margen, la transformación y la reproducción, los límites de la estructura del género". Jauss, cit. por Schmeling, op. cit., p. 150.

Cit. por Schmeling, op. cit., p. 150.

co en que hemos situado a la CF, la fantasía (fantasy) y el relato especulativo (speculative fiction) los géneros más proclives a desdibujar, atrayéndola hacia sus propios centros, la identidad de la CF<sup>44</sup>. Esto es así, porque ni el relato de terror, ni el de suspenso, ni el policial ni el de aventuras —todos bastante próximos entre sí, por lo demás— se oponen a la CF en alguno de los ejes fundamentales en que se colocan los rasgos definitorios de ésta: todos son realistas (aunque en no pocos casos lo terrorífico recurre a lo fantástico), igual que la CF; la presencia de hechos científicos que sirvan de base al relato les es indiferente; y en cuanto a la relación temporal con el lector virtual, ella les resulta en lo esencial igualmente indiferente: pueden plantearse en el pasado, en el presente o en el futuro, sin que cada género sufra por ello ninguna variación importante. Desde este punto de vista, la capacidad de la CF de utilizar como medio de expansión de sus propios relatos la estructura típica de cualquiera de estos géneros, tienta a suponer que la CF está ubicada en un nivel jerárquico superior a los cuatro mencionados, ya que puede incluirlos, originando así subgéneros (CF policial, CF terrorífica, etc.), pero no puede ser contenida por ellos sin perder su propia identidad; sólo puede aportarles rasgos secundarios sueltos, desarticulados del centro genérico<sup>45</sup>.

Me parece, en cambio, claro que respecto de la fantasía y la ficción especulativa, la oposición con la CF se da en el mismo nivel jerárquico, porque el eje fundamental que las disjunta tiene su base en la probabili-

<sup>44</sup>La fantasía, la CF y la ficción especulativa suelen ser integradas a las mismas revistas y antologías, sin que por eso antologistas y editores renuncien por completo al intento de distinguirlas: Brian Aldiss y Judith Merril, por ejemplo. Robert Heinlein, por su parte, propuso traducir SF —sigla con que ya se identificaba en 1949 universalmente el género— por 'speculative fiction', incluyendo así en este concepto todo el campo. Hay, efectivamente, un elemento que le da unidad: el rasgo de 'inhabitualidad' que caracteriza el mundo representado, y que lo hace aparecer como una especulación antes que como un reflejo de la realidad. El mundo no es, en estos tres géneros, como el mundo que conocemos. Sin embargo, el modo como se separan de éste —y que da origen a la disyunción entre ellos— es diferente, como ya veremos.

<sup>45</sup>Esta jerarquía no resulta todo lo sistemática que se quisiera, ya que la inclusión no es completa, ni visualizo yo modo sencillo y satisfactorio de realizarla para el sistema completo de géneros, archigéneros y subgéneros de una época determinada, debido a la heterogeneidad de rasgos de que depende. Sin embargo, me parece posible, atendiendo al nivel de los ejes en que se oponen y a la posibilidad de inclusión relativa no reversible (relativa, porque la CF incluye a la CF policial, pero no a todo el género policial como subgénero suyo), establecer jerarquías parciales, como la sugerida. Tal vez a partir de ellas se podría tratar de establecer una red más completa de relaciones entre los géneros de un sistema literario.

dad. La fantasía se caracteriza en general porque sus historias, basadas en hechos caprichosos, se presentan —por carecer de lógica causal natural— como muy improbables de suceder; y el relato especulativo puro, porque su lógica natural impecable no tiene como punto de partida secuencial un hecho presentado como verosímil desde el punto de vista realista. Desaparece en ambos casos necesariamente —y esto es lo crucial— la cualidad de ‘futurismo’, en el estricto sentido que le hemos dado, y que postulamos como propia de la CF.

## XII

Por eso, si se acepta la descripción del género CF en los términos que hemos propuesto —y que podríamos resumir así: una especie del relato que se caracteriza por representar historias del futuro, verosimilizándolas a partir de aspectos científicos y tecnológicos del presente extrapolados en función de una lógica de tipo historiográfico—, entonces deberá aceptarse también que allí donde empieza lo improbable, acaba la CF y empieza la fantasía; donde la probabilidad aparece garantizada tanto en sus causas como en sus efectos sólo por lo real actual, acaba la CF y empieza la ficción realista a secas<sup>46</sup>; y allí donde lo probable se confunde con lo posible —esto es: con lo lógicamente coherente pero sin relación factual con la realidad tal como ella es conocida por la opinión común—, acaba la CF y comienza la ficción especulativa.

Los contornos lábiles del ámbito empírico del género cuyo centro nos ha preocupado describir aquí, se extienden en la dirección de esos géneros vecinos, y resultan limitados —dentro del sistema genérico sincrónico— por las expansiones de esos núcleos próximos en sentido inverso.

<sup>46</sup>Entendemos por ‘ficción realista a secas’ aquel tipo de relatos en el que el mundo representado mediante procedimientos realistas es presentado como coetáneo del lector. Es, pues, una subcategoría de la ficción realista en general. Se opone, por eso y desde este punto de vista, a la novela histórica en el mismo eje que con respecto a la CF, pero en sentido inverso. Y los tres tipos de relatos (histórico, de CF y realista a secas) comparten la cualidad pragmática de perseguir el efecto de realidad, utilizando para ellos el *modo de representación realista*, que no es un género histórico en el sentido en que aquí usamos el concepto. Recuérdese que éste aparece definido por un conjunto de rasgos de orden semántico, sintáctico y pragmático; el efecto de realidad es sólo uno de estos rasgos.