

Acercamientos a la ciencia ficción*

Fecha de recepción: 02 de octubre de 2014

Fecha de aprobación: 19 de marzo de 2015

Resumen

El presente artículo es un capítulo de la tesis en proceso de la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), titulada *Ciencia ficción colombiana y Modernidad: una lectura de tres obras de la primera mitad del siglo XX*. El texto busca en un inicio ofrecer una definición del género como una fantasía plausible para posteriormente estudiar sus características y desarrollo a través de algunas propuestas de Claudio Guillén.

Palabras Clave: Ciencia ficción, literatura fantástica, género, Claudio Guillén, fantasía plausible.

Diego Vicente Rodríguez Hillón

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
diegorodr_uptc@hotmail.com

Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Uptc). Magíster en Literatura de la Uptc.

* Artículo de reflexión derivado del primer capítulo de la tesis de maestría del autor.

Citar: Rodríguez Hillón, D.V. (julio-diciembre de 2015). Acercamientos a la ciencia ficción. *La palabra*, (27), 173-187.

Approaches to Science Fiction

Abstract

The following paper is a chapter of the thesis entitled *Colombian Science fiction and Modernity: a Study of three Works from the first half of the XX*, developed in the Masters in Literature program at Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Firstly, the text aims at establishing a definition of the genre as a plausible fantasy, in order to later study its characteristics and development through several propositions by Claudio Guillén.

Key words: Science fiction, fantastic literature, genre, Claudio Guillén, plausible fantasy.

Approches de la science-fiction

Résumé

Cet article est un chapitre du mémoire en cours de rédaction, intitulé *Science-fiction colombienne et Modernité : une lecture de trois œuvres de la première moitié du XX^{ème} siècle* et réalisé au sein de la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Ce travail cherche à définir ce genre comme fantaisie plausible pour étudier ensuite ses caractéristiques et son développement à travers l'approche et l'écriture de Claudio Guillén.

Mots clés: Science-fiction, littérature fantastique, genre, Claudio Guillén, fantaisie plausible.

Introducción

Una de las manifestaciones más incomprensibles de la literatura es la ciencia ficción. A menudo se le asocia con naves espaciales, visiones del futuro, extraterrestres y artefactos de tecnología avanzada, sin embargo, esta es solo una de las muchas manifestaciones que nos llegan por cuenta de medios masivos de entretenimiento como el cine, la televisión, los cómics y los videojuegos, entre otros. La ciencia ficción es más que eso, pues abarca una cantidad tan grande de propuestas y tendencias que resulta problemática y hasta indefinible para muchos especialistas. El presente artículo de reflexión busca enunciar una definición a partir de aportes de autores como Barceló, Kagarlistski y Burgos, luego presentará un panorama de su desarrollo y complejidad de acuerdo a las consideraciones genológicas de Claudio Guillén.

Ciencia ficción: un macrogénero de la literatura

Antes de abordar la ciencia ficción como *literatura*¹, es preciso explicar por qué resulta un fenómeno tan desconcertante

e inabarcable para muchos. En primer lugar, debemos comprenderla de antemano como un *macrogénero*², es decir, una categoría que engloba diversos géneros que han tomado una existencia casi autónoma. Esta consideración es pertinente al tener en cuenta muchas de sus ramas, que en algunos casos se volvieron muy populares hasta el punto de olvidarse su carácter cienciaficcional³.

El *género* es en sí mismo una categoría o denominación para referirse a una obra, clasificándola en conjunto con otras al tener en cuenta sus características comunes, tanto en su temática como en su configuración y/o presentación. Según Tzvetan Todorov, éste se comporta como una regla o referencia cuyas transgresiones, representadas en los cambios experimentales de ciertas obras, dan cuenta de su existencia (1988, p. 32). A su vez, dicha regla no sólo sirve para clasificar textos, sino que también permite establecer sus relaciones con otras obras y categorías (Todorov, 1981, p. 5).

Desde las divisiones clásicas como las óperas espaciales y las distopías hasta llegar a los

relatos temáticos de mutantes, extraterrestres y viajes en el tiempo, la ciencia ficción se ha distinguido por una hipertrofia en cantidad y formas que en la actualidad es difícil reconocer sus diferentes expresiones, a menudo autorreferenciales, como parte de un mismo cuerpo. Para complicar aún más el problema, la popularización del género ha ido de la mano con una proliferación de subproductos que la han reducido a un estereotipo, situación criticada por muchos autores y especialistas.

Una primera definición

En un principio se le puede concebir como un macrogénero fantástico cuyos mundos ficcionales se presentan como plausibles. Dicho sentido de posibilidad está necesariamente vinculado a la realidad del momento histórico en que aparece, y se deriva del desarrollo lógico de elementos y fuerzas físicas y sociales existentes en la realidad. Las anteriores afirmaciones han de ser matizadas, por eso es preciso explicar cómo se desenvuelven dichos mundos ficcionales.

Umberto Eco en su *Lector in fabula* considera que los

1 Para efectos de este ensayo sólo se referirá a la ciencia ficción dentro de este arte. Para comprender los diferentes alcances que tiene en otros campos artísticos y no artísticos además de la cultura popular, se puede consultar la obra de Barceló Ciencia Ficción, Guía de lectura y el ensayo de René Rebetez titulado Ciencia ficción: la cuarta dimensión de la literatura.

2 De acá en adelante, se han de entender los términos género y macrogénero como sinónimos en las diferentes argumentaciones de los autores que serán citadas.

3 Un buen ejemplo de esta situación son los relatos de zombis, explotados en diversas formas en el cine y la televisión, y tomados erróneamente por muchos como un género no cienciaficcional.

mundos posibles en literatura son un conjunto de individuos dotados de propiedades, y dado que algunas de esas propiedades son acciones, éstas son interpretables como un desarrollo de acontecimientos. Para este autor, como los desarrollos de acontecimientos no son efectivos, sino simplemente posibles, debe depender de la actitud proposicional de quien lo genera (1993, p. 181). En la ciencia ficción esto es fundamental, puesto que muchas de sus afirmaciones y acontecimientos no son existentes en nuestra realidad, de ahí que el lector tiene que dejar su incredulidad de mano y seguir el juego que propone el texto.

Fantasía y realidad

Esto nos lleva al concepto de la realidad. Simplificando enormemente el problema, podemos asumirla como una construcción cultural colectiva basada en algunos axiomas en los que la mayoría de personas están de acuerdo; con base en esta construcción, los seres humanos determinamos qué es posible y qué no lo es. Es dentro de lo real que asumimos que, al menos por ahora, los muertos no se alzan para comerse a los vivos, no se puede viajar por el tiempo, o los dirigibles no son vehículos via-

bles para el transporte espacial. Dicho esto, se hace necesario recalcar ese carácter provisional porque la ciencia ficción plantea propiedades y características que eventualmente coinciden con lo real.

Otro factor a tener en cuenta son las concepciones y posibilidades que se amplían con cada descubrimiento y teoría científica relevante. En los últimos tres siglos se ha pasado de una física newtoniana a la teoría de la relatividad de Einstein, a la que se ha sumado la mecánica cuántica, el principio de incertidumbre y los hallazgos de la neurobiología, elementos que han obligado a cuestionar el carácter absoluto e inmutable de la realidad. Como consecuencia de lo anterior, es necesario anotar que la ciencia ficción siempre se mueve en relación con el momento histórico en que sus obras se presentan, si bien la falta de validez de ciertos postulados no demerita en absoluto su carácter proposicional o estético.

Las últimas afirmaciones permiten lanzar una definición de lo que es la fantasía en literatura. David Roas dice que lo fantástico equivale a la confrontación entre lo real y lo imposible. Para él en este punto la

literatura fantástica se diferencia de la ciencia ficción, dado que en la segunda no existe un conflicto entre los dos opuestos (2009, p. 94). Como norma general, en la ciencia ficción no hay fenómenos que sean inexplicables o genuinamente anormales como en lo fantástico, porque el lector sobrentiende ciertas convenciones del escrito⁴, o bien, se presentan explicaciones racionales de los fenómenos.

Para Yuli Kagarlitsky la ciencia ficción “está en un punto donde la fe y la incredulidad se encuentran” (1977, p. 45). En la literatura fantástica, se parte de la fe, es decir, la confianza en el texto, para llegar a dudar de lo que se lee (asombro y horror). En contraste, para la ciencia ficción, la confianza y la incredulidad son logradas a través de la ciencia, las fuerzas sociales y la tecnología que se presentan como plausibles, y a la vez generadoras de posibilidades que se ven inalcanzables o imposibles en las condiciones actuales. Kagarlitsky dice que, para impactar a sus lectores, el escritor de ciencia ficción busca tecnologías y teorías científicas inacabadas que aún ofrezcan posibilidades de extrapolación y de asombro (1977, pp. 43 y ss.).

⁴ Por “convenciones” debemos entender ciertos elementos reconocibles como propios de los relatos del macrogénero, tales como los robots, las naves espaciales y los extraterrestres. Estos objetos son familiares para un lector y por lo general el autor necesita hacer hincapié en ellos, salvo para enunciar una propiedad determinante dentro del texto.

Dos rasgos distintivos

Ahora bien, ¿la ciencia ficción debe ser planteada exclusivamente en términos de su relación entre lo posible y lo imposible? Aunque el vínculo mencionado es el nexo que une toda la producción cienciaficcional, la escisión entre los subproductos y las mejores obras radica en algunos puntos muy concretos que son la literatura de ideas y la problematización de la cultura. Dichos aspectos son compartidos con otros géneros, pero la ciencia ficción los desarrolla a su manera.

Toda la literatura, desde la más convencional hasta la más experimental, se compone de ideas destinadas a sus lectores. Para Miquel Barceló, la literatura de ideas es la principal característica de la ciencia ficción, por cuanto apela a la racionalización del lector antes que a su sensibilidad, sin que ello signifique una deficiencia estética en los textos. Barceló hace hincapié en este rasgo cuando la compara con el resto de la literatura:

Se ha dicho que una novela de Literatura general (de ésta de la que algunos no ocultan la mayúscula al hablar de ella) no puede contarse, que debe ser leída y apreciada en su totalidad. Esto no ocurre así en la ciencia ficción. Si una novela o un relato de ciencia

ficción no puede ser contado y abreviado es que no contiene esa idea que constituye el elemento esencial del género para la mayoría de sus lectores (1991, pp. 14 - 15).

Burgos en este sentido es partidario de Barceló y dice que a la ciencia ficción le importa más el contenido que la forma, es decir, el “qué dice” por encima del “cómo lo dice” (2000, p. 720). Se podría objetar a lo anterior que el ensayo literario en ese sentido también es una literatura de ideas, sin embargo, la ciencia ficción posee narración y desarrolla una serie de acontecimientos que van más allá de la mera discusión conceptual. Retomando a Burgos, él complementa su concepto de literatura de ideas con la noción de “novela de aventuras”, entendida como una narración que da prioridad a la acción antes que al análisis pasional o de la vida cotidiana, a lo excepcional sobre lo cotidiano, y busca un argumento riguroso en donde no existen acciones injustificadas (2000, p. 721).

Con respecto a la problematización de la cultura, su principal expositor es Fernando Ángel Moreno. El autor considera que la ciencia ficción posee una forma interior que apunta a romper apriorismos sociales, para ello acude a sus temáticas más características. Como género,

la ciencia ficción no metafORIZA, de hecho insiste en afirmar que lo que sucede dentro de ella no es real. Pese a lo anterior, toma elementos de la realidad, los hiperboliza y plantea inquietudes a partir de ellos (2009, pp. 76 - 77).

Moreno considera que, cuando un lector se acerca a un escrito de ciencia ficción, reconoce lo que lee como su realidad, y al mismo tiempo no la concibe como propia, haciendo que se pregunte cómo es posible esto. En ese caso, la lectura de la ciencia ficción señala posibilidades que le obligan a preguntarse por el porqué del presente en que vive y su desarrollo. La ciencia ficción busca explotar la real al máximo para obligar al lector a cuestionar su mundo, a sí mismo y al devenir histórico en relación con lo que es y lo que podría ser (2009, pp. 78 - 79).

Ahora que está explicada la problematización de la cultura, es preciso dirigirse a la manera en que se desarrolla. La ciencia ficción plantea hipótesis y las desarrolla hasta sus últimas consecuencias, tomando una fórmula que puede ser expresada de la siguiente manera: “¿qué pasaría si...?”. Si consideramos la posibilidad de síntesis argumental que Barceló propone, es válido reconocer las temáticas de las obras del macrogénero con preguntas como “¿qué pasaría

si la humanidad estuviera a punto de extinguirse a causa de una epidemia global?”, o “¿qué pasaría si un grupo de sabios queda reducido de tamaño e incomunicados con el resto del mundo?”. Pablo Capanna describe de manera acertada este rigor argumental:

...lo que caracteriza a la s-f de la literatura fantástica tradicional: no en la cientificidad 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 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 usa una explicación que no por ser irreal deja de ser menos plausible y lógica (1966, p. 21).

En el fondo, son las ideas y el argumento los que pesan dentro de la ciencia ficción, y para ser presentados en un ropaje literario se acude a la fantasía plausible como herramienta para lanzar cuestiones sobre el mundo que habitamos. Es en esencia una literatura de alto nivel, que

a pesar de su diversidad y su desigual calidad no está por debajo de otras divisiones.

Seis dimensiones de la ciencia ficción

La segunda parte de esta exposición sobre la ciencia ficción se basará en el libro *Entre lo Uno y lo Diverso* de Claudio Guillén. Para este teórico existen seis aspectos que permiten una aproximación a un género y son: su *dimensión histórica*, su *dimensión sociológica como institución*, su *dimensión pragmática como trato y contrato frente al lector*, su *relación estructural como parte de un conjunto*, su existencia como *modelo mental* para los autores, y, finalmente, su *dimensión comparativa* tanto en su extensión como en su universalidad. Los anteriores puntos a nuestro juicio complementan la definición enunciada de la ciencia ficción, permitiendo así una visión más global del macrogénero.

Dimensión histórica

Guillén concibe los géneros como un espacio que ocupan en el tiempo, ubicándose siempre en relación con el sistema literario existente (1985, p. 141). El autor retoma las consideraciones de Lázaro Carreter y las resume en varios puntos básicos que se desarrollarán en este apartado. En primer lugar, los géneros son determinados por escritores “geniales” que encabezan su

desarrollo al no estar conformes con el sistema genérico vigente. A continuación, un escritor utiliza el esquema genérico que eligió para hacerle cambios significativos (1985, p. 144).

Existe una importante discrepancia con respecto a los orígenes de la ciencia ficción, representada en dos posturas. La primera de ellas sostiene que el género nació en la Antigüedad, mientras que la segunda defiende un origen mucho más reciente. La presente división de opiniones no solo implica una fecha cronológica precisa; también significa una definición previa que obedece a asuntos de forma y fondo.

Para los defensores del origen antiguo de la ciencia ficción, el género encuentra precursores en diversas obras como el *Mahabhrata*, el *Ramayana*, ciertos libros de *La Biblia*, *La Epopeya de Gilgalmesh*, *De facie orbe lunae* de Plutarco, *Icaromenipus* y *La verdadera historia* de Luciano de Samosata. De acuerdo a estos especialistas, la sola mención de artefactos como naves o mecanismos para el viaje espacial, armas a distancia que disparan rayos o carruajes de propiedades maravillosas ya permite establecer vínculos de pertenencia al género.

Los dos principales argumentos que se esgrimen para sostener esta afirmación residen

en que el nombre “ciencia ficción” es sólo una etiqueta para denominar cierto tipo de relatos, por otro lado, la similitud de ciertos motivos con literatura más reciente del macrogénero forzosamente permite una vinculación a una misma categoría. Frente al primer argumento no hay nada que refutar, puesto que la ciencia no es la única posibilidad de fantasía plausible, pero la segunda razón exige un examen más detallado.

Para Carreter, parafraseado por Guillén, el parentesco genérico de dos obras reside en formas comunes y no en semejanzas temáticas o argumentales (1985, p 144). Esto en el caso de la ciencia ficción lleva a replicar que la mera mención de un artilugio tecnológico o un viaje al espacio no permite concluir que una obra es forzosamente cienciaficcional. Cabe anotar que esta observación no solo es aplicable a textos del pasado más remoto; igualmente se extiende a algunos textos recientes como los *tecnothrillers* que también poseen motivos comunes mas no una forma interna compartida.

La segunda postura ubica sus orígenes en la Edad Moderna, apelando más a cuestiones de fondo que de forma. Para los autores que defienden la anterior tesis, Luciano, Plutarco y compañía por mucho son antecesores notables, pero no verdaderos

autores de ciencia ficción. No obstante, entre ellos no existe un consenso generalizado y definitivo acerca de cuál sería la primera obra del género.

Por ejemplo, Nichols, citado por Saíz Lorca (2006), no da una fecha inicial para la ciencia ficción, sino que ofrece cuatro factores que determinan su surgimiento. El primero de ellos es la *literatura de viajes*, género que describen la estadía de sus autores a países extranjeros y a lugares remotos, ya sean reales o inventados; sigue la *literatura utópica*, que describe mundos o modelos ideales frente a la realidad (*Utopía* de Tomás Moro); en tercer lugar, está la *novela gótica*, que aparece a fines del siglo XVIII y está vinculada a temas como apariciones, fantasmas y castillos abandonados que influirán en algunos autores. Por último, está la *sátira filosófica ilustrada*, representada en las obras de Voltaire (*Cándido*) y Swift (*Los viajes de Gulliver*) (pp. 22-23). Nichols es clave para entender la disparidad de opiniones entre los autores, debido a que los iniciadores de la ciencia ficción están ubicados en uno o más de estos géneros literarios.

Por su parte, Ricardo Burgos no pone un inicio en obra alguna sino en la modernidad misma, tomando una perspectiva histórica. Para el autor, la ciencia ficción toma distancia de la

cosmovisión medieval al distinguir lo natural de lo sobrenatural y plantea una posición relativista que rehúye de las verdades absolutas, rasgo que comparte con la literatura realista (2000, pp. 722-723).

Burgos considera que los orígenes del género son rastreables desde el Renacimiento y con el tiempo ha cambiado el eje de sus indagaciones: en sus inicios cuestionó el método científico, luego, hasta el siglo XVIII, se manifiesta principalmente en sátira social. Finalmente, entre el siglo XVIII y el XIX, con el advenimiento de la Revolución Industrial, el género se preocupa por la tecnología y sus consecuencias para el hombre y la sociedad (2000, p. 723). Burgos amplía los orígenes de la ciencia ficción al contextualizarla en la historia y dar prioridad al cuestionamiento de la realidad por encima de una mera actitud de razonamiento mediado por la imaginación.

Aunque es necesario reconocer la importancia de las condiciones históricas en las que los géneros nacen, también es esencial entender a los precursores que permiten su nacimiento. De acuerdo a Carreter, los géneros surgen cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo para su creación, modificando sus funciones de acuerdo a sus intereses. Entre estas funciones están los personajes, lugares

de acción, comportamientos y orientaciones afectivas entre otros (Carreter, 1985, p. 144).

Barceló reconoce esta necesidad de localizar a los escritores que inician con el género, y propone como los verdaderos fundadores de la ciencia ficción a Julio Verne y a Herbert G. Wells. Dichos autores comparten la paternidad por haberle asignado unas orientaciones específicas a toda una tradición literaria que hasta el momento no podía considerarse un género como tal.

Aunque eran contemporáneos, fue Verne quien primero concibió algunas temáticas ya existentes en la narrativa como los relatos de viajes y las novelas de aventuras para unirlos a la especulación científica, llegando sus “romances científicos” (*cientifique romance*) de corte maravilloso y optimista. Por su parte Wells, sin olvidarse del elemento tecnológico y científico, se centró más en cuestiones sociales y culturales que ponían en entredicho la capacidad de la tecnología para traer bienestar al hombre. Estas dos concepciones de la realidad se opusieron y trazaron dos senderos que más adelante se denominarían ciencia ficción *hard* o “dura” y *soft* o “blanda” (1991, p. 86).

El aporte de Barceló es fundamental para señalar un origen en la ciencia ficción, sin em-

bargo no considera el papel de Mary Shelley como iniciadora del género. La idea de considerar a Shelley como fundadora es usualmente atribuida a Brian Aldiss y ha tenido cierto consenso entre los especialistas, por eso no puede ser obviada. Se puede estimar esta postura como correcta por las explicaciones que Saíz Lorca argumenta con respecto a *Frankenstein*. De acuerdo con este autor, Shelley parte de la novela gótica y se distancia de la condición sobrenatural de ese género al añadirle el elemento científico y el desarrollo de cuestiones morales y filosóficas, sin olvidar los elementos de terror y fantasía iniciales (2006, p. 21 y ss.). *Frankenstein* tiene un espíritu indagador muy similar a Wells al señalar las problemáticas derivadas del uso indiscriminado de la ciencia y comparte con Verne el afán de verosimilitud, de ahí que se pueda considerar a su autora como una pionera.

Ciertamente Shelley no pretendió crear una nueva forma de literatura, de hecho se dice que escribió su novela por diversión. Pero ella, Verne y Wells sintetizan una serie de tradiciones literarias que son reconocibles dentro de los parámetros de la ciencia ficción.

La ciencia ficción como institución

Para Guillén, la literatura y

sus géneros son instituciones y se comportan como “complejos sociales establecidos y condicionantes” (1985, pp. 144-145). El asumir los géneros como institución se traduce en tener una conciencia de su existencia histórica, la creación de premios y comunidades especializadas, su cultivo bajo ciertos regímenes políticos, y el establecimiento de unos autores destacados que conformarían un canon.

En líneas anteriores se habían señalado los antecedentes y el origen del género en Shelley, Verne y Wells. Sin embargo, en un principio la ciencia ficción fue más un estilo propio de algunos autores que una forma de literatura identificable como un género. Para Jacques Sadoul, es en el siglo XX cuando las obras comienzan a tomar una conciencia genérica, y plantea el año de 1911 como el inicio de este proceso.

En su *Historia de la ciencia ficción*, Sadoul menciona la publicación de la novela de Hugo Gernsback titulada *Ralf 124C41+*, texto que apareció en la edición de abril de su revista *Modern Electrics* (1975, p. 18). La novela como tal tiene un valor más anticipatorio que literario, pero señala el inicio de la difusión de un tipo de literatura que se masificaría a través de revistas en Estados Unidos hasta llegar a ocupar un espacio en publicaciones especializadas. Con

el tiempo, estas revistas o *pulps*⁵ adquirieron la función de promover un espacio propio para la ciencia ficción, y hasta llegarían a otorgarle un nombre a lo que hasta en ese momento era conocido como una ambigua fantasía científica.

El hito en cuestión también es atribuido a Hugo Gernsback, quien en abril de 1926 saca al mercado *Amazing Stories*, primera revista totalmente especializada en relatos de *sciencefiction*, término con el que designó a una narrativa prospectiva basada en la ciencia. Desde el primer número Gernsback asumió su *sciencefiction* como las “narraciones del tipo de las que escribían Julio Verne, H. G. Wells, Edgar Allan Poe, es decir, narraciones en las que el interés novelesco se entremezcla con datos científicos y visiones proféticas del futuro.” (Sadoul, 1985, pp. 41-42).

El principal aporte de la publicación dirigida por Gernsback reside en darle un nombre que permitiera encasillar un tipo muy específico de narrativa. Del *scienfiction* original se derivó la denominación actual gra-

cias a la exportación del término a Europa en los años 50, y de ahí a Latinoamérica a través de la editorial *Minotauro* (Capanna, 1966, p. 11). A pesar de lo anterior, no todo son aciertos y este paso también fue responsable de la reducción del género a una serie de subproductos estereotípicos. En palabras de Ashley (2005):

Gernsback has been accused of forcing SF into the “ghetto” rather than letting it flourish in the mainstream, but Gernsback did not do that. He created a specific market for SF that should have allowed it to grow – and eventually that would happen – but he was not a good father to this new infant and let it run riot. [...] What he did, in effect, was “juvenilize” science fiction, [...] But as an infant medium, science fiction needed to go through the juvenile growing pains before it could mature. Gernsback may take the blame for being a poor father, but he had established a world in which that infant could grow (p. 64)⁶.

Podría decirse que desde este momento la ciencia ficción tuvo que cargar con dos lastres que son la marginalidad y la infestación de subproductos, males que hasta la fecha no han sido totalmente subsanados. Con respecto a la pérdida de calidad literaria y conceptual, durante las siguientes décadas varios directores de revistas se esforzaron por delimitar y mejorar las falencias de la popularización del género. Entre los principales reformistas se encuentran Campbell, Gold, y también el propio Gernsback, quienes a pesar de sus iniciativas no pudieron mantener a la ciencia ficción dentro de sus propósitos originales.

El asunto de la marginalidad ciencia ficción debe ser tratado en dos partes. Por un lado, consiste en una cuestión estructural de que la hablaremos más tarde, y por el otro posee características institucionales. Antes de acudir a este último punto, basta por ahora con decir que la ciencia ficción, salvo honrosas excepciones, no ha albergado obras ni autores que sean universalmente reconocidos por la crítica, y a cambio se ha convertido en una especie de gueto literario relati-

5 Se denomina *pulp* a las revistas de difusión masiva de bajo coste. Estas eran publicaciones de elaboración poco cuidada, y su nombre deriva del hecho de estar confeccionadas a base de pulpa de papel (“pulp” en inglés).

6 Gernsback ha sido acusado de forzar a la ciencia ficción dentro del “gueto” en vez de dejarlo florecer en la corriente principal de la literatura, pero no hizo eso. Él creó un Mercado específico para la ciencia ficción que le permitió crecer –y eventualmente eso sucedió–, pero no fue un buen padre para su nuevo vástago y lo dejó a su suerte. [...] Lo que hizo, en efecto, fue “juvenilizar” la ciencia ficción. [...] Pero como un infante promedio, la ciencia ficción necesitaba pasar por dolores de crecimiento para madurar. Gernsback puede ser culpado por ser un pésimo padre, pero el estableció un mundo en el que ese niño pudiera crecer. (traducción del autor).

vamente cerrado para la mayoría del público.

Si hay algo realmente característico de la ciencia ficción, es que ha calado tan profundamente entre sus aficionados que éstos conforman comunidades dedicadas a su lectura y discusión:

El género tiene una especificidad evidente y exige a sus lectores una cierta complicidad. Dicha complicidad tiene también su equivalente en la relación entre los lectores de ciencia ficción, que forman de manera casi inconsciente una especie de hermandad mundial nunca reconocida formalmente pero efectiva. La constatación casual de que se es lector de ciencia ficción y la charla sobre algunas lecturas comunes crea inmediatas amistades, fruto de esa complicidad de pertenecer al reducido club de los que sabemos apreciar un género del que, además, nos sentimos orgullosos intelectualmente (Barceló, 1990, pp. 26-27).

La existencia de las comunidades especializadas de ciencia ficción puede remontarse hacia los años 20 en Estados Unidos,

justo con las llegadas de las revistas especializadas, y pronto se autodefinieron como *fandoms*. Los *fandoms* son agrupaciones de aficionados y su nombre es una abreviación de los vocablos ingleses *fan kingdom* o “reino del aficionado”. A través de ellos los lectores comparten ideas entre sí, se ponen en contacto con sus autores y hasta publicaban revistas especializadas con opiniones y relatos propios, denominadas *fanzines* o “revistas hechas por los aficionados”. También son importantes por organizar convenciones, contribuir a la divulgación del género, ser semillero de autores, influenciar en las premiaciones especializadas, y, sobre todo, a mantener una conciencia del contenido y los límites de la ciencia ficción⁷.

La ciencia ficción como trato y contrato frente al lector

Toda literatura tiene sus destinatarios. El escritor por norma general busca a alguien a quien dirigir sus escritos bajo una ambigua figura conocida como “el público”. Claudio Guillén considera que los géneros son *trato y contrato*, es decir, llevan implícitos una forma de leer y un horizonte de expectativas. Los lectores siempre acuden a los libros con una serie de pre-

disposiciones generadas por sus clasificaciones, y este hecho es aprovechado por los autores para generar sorpresas en ellos (1985, p. 147).

Al principio de este artículo se expuso el problema de la reducción de la ciencia ficción a un estereotipo, y también su limitación a un círculo intelectual y cultural muy particular que, por lo general, está alejado de la corriente principal de la literatura. Esta situación ha llevado al público a restringir su acercamiento al género por equipararlo con franquicias como *Star Wars* y *Star Trek*. No obstante, también se debe a que es una narrativa de lectura especial y difícil, mediada por la existencia de novatas, de un lenguaje técnico y el choque con las costumbres y creencias del lector.

En la práctica totalidad de las obras de ciencia ficción el lector debe enfrentarse a motivos y acontecimientos que no suceden en su experiencia sensible más cercana ni en los axiomas que conforman su realidad. Alienígenas, tiempos futuros o paralelos, planetas distantes, sociedades e instituciones inexistentes hacen parte de los mundos de la ciencia ficción y son llamados *nova*. Cada *novum* obliga al lector a hacer un

⁷ Para una mejor comprensión de la complejidad del fenómeno del fandom, puede consultarse el libro *Ciencia Ficción: Guía de lectura* de Miquel Barceló, que tiene un apartado dedicado exclusivamente al respecto y es básicamente un tratado del género como institución literaria.

esfuerzo adicional para adaptarse al extrañamiento cognitivo⁸ que genera, contextualizando así cada novedad dentro de la historia.

Los detalles técnicos también son otra forma de *novum* más exigente que la mera inclusión de un motivo fantástico. En un buen número de obras, vinculadas con frecuencia a la ciencia ficción dura, muchos fenómenos son explicados con un lenguaje científico que por momentos se hace complejo para entender. En estos casos, al lector se le exige un grado mayor de cooperación textual, porque, aparte de contextualizar lo leído en el marco de la historia, tiene que dialogar con conocimientos científicos extrapolados. Como consecuencia de lo anterior, el placer estético de las obras usualmente se pierde y tiende a alejar a muchos lectores de ellas.

Por último, la ciencia ficción no conoce temas o principios que no puedan ser puestos en duda, por eso juega con los valores y creencias de sus destinatarios. En una obra del género es posible hallar cuestionamientos a costumbres o valores fundamentales o “normales” en la realidad, para ello el autor los examina desde una lógica no convencional y relativista, ya sea a través del distanciamiento

temporal, social o incluso cognitivo si la refutación proviene de un personaje que es a la vez un *novum*.

En últimas, este es un género exigente que pide un lector dispuesto a eliminar prejuicios para acercarse a otras posibilidades de realidad, al contrario de otras narrativas con un pacto ficcional más asequible por su correspondencia con la realidad o su empatía con el lector. Empero, la dificultad de lectura es compensada por un estímulo intelectual y crítico que muy pocos géneros ofrecen.

Relación estructural

De acuerdo con Guillén, el género ha sido considerado como parte de un conjunto, lo que implica un conjunto de opciones, alternativas e interrelaciones; también involucra una elección de los autores frente al sistema literario. Para él, la literatura debe ser entendida como un “conjunto de interrelaciones, interacciones, opciones, pero también de ciertas funciones realizadas por sus componentes” (1985, p. 148). Partiendo de esto, se profundizará un poco más en la marginalidad de la ciencia ficción con respecto al resto de la literatura, en su carácter interseco, y, por último, se reparará en algunas consideraciones de elección por parte

de sus autores.

Cuando se estuvo hablando de la ciencia ficción como institución, se mencionó someramente la ubicación su en el conjunto de géneros literarios. La marginalidad trata de una condición que adquirió tras banalizarse en sus inicios, y le ha dado una inmerecida imagen de “género menor”. Para comprender esta situación, hay que asumir la existencia de una literatura que es ampliamente aceptada entre el establecimiento y el público, conocida como la *corriente principal* o *mainstream* por los autores anglosajones, mientras que existe otra que es reconocida casi exclusivamente por sus seguidores y es denominada como *secundaria*, *subterránea* o *underground*.

La corriente principal aborda toda la producción literaria más destacada por sus cualidades estéticas, además de muchos de los géneros a los que pertenece, por lo que es más predispuesta a albergar a su interior a ciertas formas de producción que otras. En contraposición a la primera gran división, la *corriente secundaria* agrupa a todos aquellos géneros y obras no reconocidas como importantes por el establecimiento, ya sea por ser principalmente de entretenimiento, o bien, por no tener cualidades

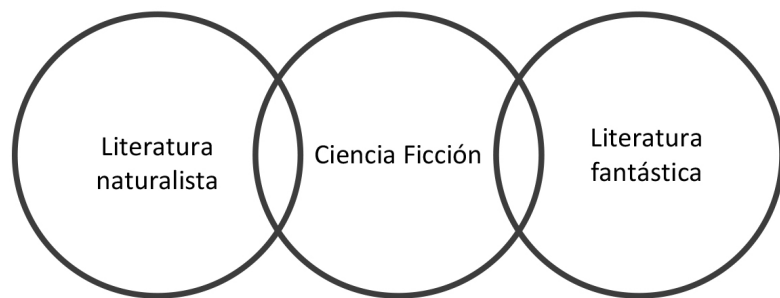
⁸ El extrañamiento es un concepto acuñado por Darko Suvin para denominar todos los lugares épocas y personajes que no existen en la literatura realista, elementos que entran en juego para señalar con una actitud relativista las distintas posibilidades que puede tomar la realidad (Burgos, 2000, pp. 720-721).

estéticas que les hagan destacar del resto de la producción literaria. La ciencia ficción, junto con la gran mayoría de la literatura fantástica y algunos géneros menores entraría en este espacio.

El macrogénero por lo general se ha mantenido en la corriente secundaria por su pacto ficcional, por su difícil lectura y por su carácter autorreferencial, destinado a un público muy específico. Por otra parte, una gran proporción de su producción es de consumo popular o de muy baja calidad, condición que le ha alejado de un reconocimiento en la corriente principal. Cabe anotar que hay autores y obras que ya hacen parte del canon de la literatura como Huxley (*Un mundo feliz*), Bradbury (*Crónicas marcianas*), Wells (*La guerra de los mundos*) y Orwell (1984), quienes resultan ser más una excepción que la norma, puesto que otros grandes escritores de similares cualidades como Pohl, Le Guin, Asimov o Clarke son más un referente para los seguidores que para el público en general.

Con respecto a su situación entre la narrativa, el género está en un lugar único. Burgos la divide en dos grandes grupos que son la *literatura naturalista*, apegada a la realidad empírica y el sentido común, y la *literatura*

fantástica, en la que hay un extrañamiento frente al orden natural de las cosas (Burgos, 1998, p. 62). La ciencia ficción, dado su interés en conciliar lo inverosímil con lo racional y plausible, está en un lugar interseco entre ambos campos. La siguiente gráfica ilustra mejor este hecho:



Fuente: La ciencia ficción en Colombia, Burgos, 1998, p. 63⁹.

¿Este carácter marginal y confluyente influye en la elección de los autores para escribir ciencia ficción? Se trata de una pregunta cuya respuesta depende de cada escritor. No obstante, estas características generan un espacio para abordar temáticas que de otra forma no podrían ser expresadas.

Un buen ejemplo de estos espacios de libertad es representado en hombres de ciencia y divulgadores científicos como Arthur C. Clarke, Isaac Asimov o Carl Sagan, quienes han visto en la ciencia ficción un género para extrapolar las inquietudes y posturas que no tienen cabida

en su rigurosa labor intelectual, ya sea por no estar directamente relacionadas con la ciencia, o bien, porque implica una serie de juicios de valor que no tienen cabida en el discurso científico.

También esto es evidente en autores como Capel, Shelley y

otros que cuestionan aspectos muy puntuales de la sociedad. El juego entre lo posible y lo fantástico existente en el género les permite dejar mensajes y advertencias a sus lectores. Por otro lado, en países en donde no existe una tradición ciencia-ficcional, sus pioneros buscan innovar o resaltar dentro del campo literario de sus regiones, sin que por ello los interrogantes que plantean se queden en segundo plano.

Ciencia ficción: un modelo mental para sus autores

Guillén afirma que, desde el punto de vista de un escritor –y también del crítico-, el género

⁹La oposición entre literatura naturalista y literatura fantástica refiere a su apego a la naturaleza y sus leyes, la primera se centra en la razón, y la segunda en la imaginación, y dado que la ciencia ficción es una fantasía mediada por premisas lógicas, bien se puede hablar de una "imaginación disciplinada" como lo refiere Pablo Capanna (1964, p. 262)

se comporta como un esquema mental. Dicho modelo para los primeros acude como una guía, mientras que para los segundos constituye una categoría o esquema ideal para clasificar las obras (1985, p. 149). Como se ha afirmado desde el principio, la ciencia ficción es un conglomerado de géneros, y como tal resulta inabarcable en una elaboración teórica por muy exhaustiva que sea. En vez de ello, resulta más prudente hablar de vertientes en las que las tendencias, autores y obras se afilian, no con el fin de una clasificación, sino más bien para entender su contenido. En consecuencia, se presentan una serie de dualidades que funcionan como lugares en donde las obras se ubican, estas serían las vertientes racionalista y no racionalista, el modelo prospectivo y operístico, y por último, la ciencia ficción iluminista y romántica.

Ricardo Burgos (1998) considera que existen dos vertientes principales de la ciencia ficción que son la racionalista, que no concibe fuerzas sobrenaturales y su mundo es neutral frente a los personajes, y la no racionalista, que subvierte todo el orden de cosas de la realidad sin dejar el extrañamiento característico del género (p. 90).

Los modelos prospectivo y operístico obedecen a una estructura de construcción del relato, de la que se desprende una

serie de valores relacionados. Fernando Moreno menciona esta división como dos clasificaciones que se han convertido en corrientes cuasi independientes; el modelo operístico refiere a los relatos de aventuras, catástrofes y problemas maniqueos del bien y el mal, mientras que la prospectiva engloba todo el resto de la ciencia ficción siempre que trate de temas más culturales (2009, pp. 88-89).

Las vertientes romántica e iluminista son posturas con respecto a la concepción del mundo. Mientras que el iluminismo presenta una fe plena en la razón, el progreso material y el científico, el romanticismo va más enfocado en lo ontológico y la naturaleza humana (Burgos, 1998, pp. 107-108). Otra diferencia crucial entre las dos posiciones radica en que la tendencia iluminista o promoderna muestra una admiración por la máquina, sólo entiende el desarrollo en términos materiales y rinde culto a la razón y al pragmatismo, augurando un futuro prometedor gracias a la ciencia y la tecnología. Por su parte, la ciencia ficción romántica es una firme contradictora del iluminismo y defiende sus percepciones de belleza, divinidad, espíritu y misterio.

Dimensión comparativa

Consiste en la determinación de un género a lo largo del

tiempo y el espacio, cuestión de importancia en los estudios comparativos. Para Guillén este problema es fundamental a la hora de comprender los géneros, puesto que permite contextualizar producciones individuales y locales en un marco global:

El examen, por fuerza comparativo, de la extensión de un género es delicado y decisivo. Aunque la lectura de una obra única desde el punto de vista del género o de los géneros a los que pertenece resulta ser muy eficaz, no puede reducirse a ello, es evidente, la genología. No basta con un análisis de la poesía de Baudelaire para edificar una teoría del poema en prosa. Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado a erigirse en género [...]. Una perspectiva histórica de años y siglos permite al comparatista observar los rasgos fundamentales de un género, de ahí que el estudioso deba extenderse al estudio de muchas literaturas nacionales con el fin de hallar relaciones en determinada e insólita obra dentro de la literatura (1985, p. 150).

Como ya se vio en el apartado histórico, el origen de la ciencia ficción es más o menos claro a pesar de las discrepancias

de criterios. Sin embargo, decir con propiedad hasta dónde se ha extendido es algo muy distinto. Debido a que la ciencia ficción es una vastísima rama de la literatura, resulta imposible mostrar con detalle las principales tradiciones y autores que se han destacado en todo el mundo, pero a cambio se pueden señalar a vuelo de pájaro un bosquejo de su desarrollo.

La gran mayoría de especialistas coinciden en que la ciencia ficción moderna es de origen europeo, más específicamente inglés y francés. En Europa el género se extiende paulatinamente y es cultivado por notables representantes, pero cuando pasa a Estados Unidos

se masifica y diversifica hasta el punto de convertirse en toda una industria cultural. Fuera de los países industrializados, en regiones como Latinoamérica, África u Oriente Medio, la ciencia ficción es apenas una curiosidad escrita por unos pioneros con mejor o peor suerte, producto del acercamiento de dichos escritores a tradiciones literarias extranjeras.

Unas últimas palabras

La ciencia ficción no es una literatura menor, sino diferente si se sabe acercarse a ella. Las obras y sus autores por lo general piden que el lector rompa con sus prejuicios y trate de comprender que, aquello que

considera como “real”, “normal” o “verídico”, lo es tan solo por su presente configuración cultural y espaciotemporal. Un grupo de lectores, relativamente escaso si le compara con el resto del campo literario, ha sabido comprender esto y produjo un círculo cultural e intelectual dedicado al género.

La ciencia ficción no surgió de la nada. Es un camino que la literatura ha tomado a través del desarrollo tecnológico y científico, y por ello ha sido puesta en duda su capacidad estética. Pese a lo anterior, su valor no reside tanto en la capacidad para *conmover*, sino más bien para *sacudir*, propiedad que constituye su principal aporte.

Referencias

- Burgos, R. C. (2000). La narrativa de ciencia ficción en Colombia. En: M. M. Jaramillo, B. Osorio y Á. I. Robledo. *Narrativa Colombiana del siglo XX* (pp. 720-750). Bogotá: Ministerio de Cultura
- Burgos, R. C. (1998). *La ciencia ficción en Colombia*. Tesis de Maestría en Literatura. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Capanna, P. (1964). *El sentido de la ciencia – ficción*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (R. Potchar, trad.). Barcelona: Lumen.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Kagarlitsky, Y. (1977). *¿Qué es la Ciencia Ficción?* (M. Ballester, trad.). Barcelona: Editorial Labor.
- Moreno, F. A. (2009). La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción. En: P. López Pellisa y F.A. Moreno. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 62-65). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En: P. López Pellisa y F.A. Moreno. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 94-123). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Sadoul, J. (1975). *Historia de la ciencia ficción moderna: 1911-1971*. (A. Martin, trad.). Barcelona: Plaza & Janes.
- Saíz Lorca, D. (2002). *La literatura checa de ciencia ficción en el periodo de entreguerras*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Todorov, T. (1988). *Introducción a la literatura fantástica*. (S. Delpy, trad.). México D.F.: Premia editores de libros.
- Todorov, T. (1981). El origen de los géneros (A. Fernández Ferrer, trad.). En: M. A. Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios* (pp. 27-46). Madrid: Arco/Libros.