

LA FICCIÓN PROSPECTIVA: PROPUESTA PARA UNA DELIMITACIÓN DEL GÉNERO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Fernando Ángel Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Para esta delimitación del género de la ciencia ficción, quiero empezar con dos recuerdos personales: uno se remonta a mi adolescencia, cuando veía la serie de TV *Cosmos*, de Carl Sagan. En el primer capítulo, Sagan se metía las manos en los bolsillos, tan simpático él, siempre, mientras decía: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Podía haber dicho que todos los átomos que forman nuestro cuerpo estuvieron alguna vez dentro de una estrella o que estamos hechos de la misma materia... Pero no. Dijo: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Usó una expresión literaria.

La segunda anécdota es de una conversación adolescente con un amigo mío que luego ha sido doctor en física y gran profesor universitario: Mario Castro. Ocurrió un día en que sueltas una de esas tonterías que has leído no sé dónde, quizás en internet: «Mario, ¿sabías que para vosotros, los científicos, el océano Pacífico, las cataratas Victoria, una lágrima y una gota de rocío son lo mismo: H₂O?». Él se me quedó mirando muy sonriente y me respondió: «Sí. ¿No es maravilloso?».

Precisamente de esta forma de ver las cosas quiero hablar, porque creo que de eso va la ciencia ficción. Pues, aunque no lo creáis, ninguna de estas dos anécdotas habla de ciencia; son anécdotas sobre la humanidad. En ellas, la ciencia es una anécdota temática, no la esencia de la anécdota. Por eso nos servirán para delimitar el género.

Tengo por costumbre, cuando doy una conferencia o estoy en una mesa redonda sobre ciencia ficción, no quejarme, porque ya cansa lo de oír quejarse tanto del género. De todos modos, sí me permitiré a partir de estas ideas poner un poco en contexto.

Ocurre, cuando vas a un congreso de literatura fantástica en castellano, que notas que todos los teóricos han conseguido cerrar muy bien lo que es «el fantástico». Tienen sus matices, sus discusiones... pero existe una serie de pautas reconocidas.

Sin embargo, cuando se habla sobre ciencia ficción, seguimos oyendo muchas sentencias del tipo: «está sin definir», «no sabemos muy bien cuántas obras entran»... Hay mucha discusión siempre sobre qué es la ciencia ficción e incluso a veces las discusiones continúan girando en torno a la ciencia. Llamaría mucho la atención que llegaras a cualquier congreso de otra disciplina y el objeto de investigación estuviera sin definir. Sin embargo, en la ciencia ficción a nadie parece extrañarle y el género queda demasiado a menudo como «ese campo ambiguo donde están Verne, Asimov...». Y si mencionas a Philip K. Dick ya empiezan a decirte: «Pero ¿eso es ciencia ficción?».

No obstante, considero importante aclarar que la ciencia ficción no es algo indefinido. Existen muchos autores de ciencia ficción, muchos aficionados a la ciencia ficción, muchas convenciones de ciencia ficción... ¿Y eso académicamente importa? Importa, por supuesto, porque demuestra que existe una consciencia de género. Si partimos de que un género no es más que un horizonte de expectativas, entenderemos que hay algo que todos esos aficionados asumen como ciencia ficción y, sin embargo, los teóricos no lo están viendo. En este sentido, los lectores serían más inteligentes que nosotros, los teóricos, o al menos más perceptivos.

El primer día escuchamos al profesor López Martínez con una conferencia excelente sobre la ciencia en el género, pero se centró mucho en un único tipo de ciencia ficción, el que se suele denominar: «ciencia ficción hard».

Me llamó la atención una frase que dijo sobre *Hacedor de estrellas*, de Olaf Stapledon. Comentó el profesor López Martínez que «era una obra atípica en el género porque trataba de filosofía». Yo me quedé un poco sorprendido ante el comentario, ya que la mayor parte de la buena ciencia ficción trata sobre filosofía o, al menos, profundiza en cuestiones fundamentales de la cultura humana. Desde luego, ningún entendido caracterizaría esa novela de «atípica». Él, sin duda, lo contemplaba desde el punto de vista del profesor de física. No

dudo de su conocimiento de la ciencia ficción *hard*, pero sí me sirve como ejemplo de lo que es un tópico mantenido: el de que la ciencia ficción trata sobre ciencia.

Por ejemplo, mucha gente se pregunta si las obras de Ballard son ciencia ficción, al no haber ciencia en ellas. No sé lo que opinaréis vosotros, pero todos los conocedores del género, todos los manuales sobre ciencia ficción, todas las convenciones... coinciden en que las obras de Ballard son ciencia ficción. Tiene algunos relatos fantásticos, pero en general lo suyo es, sin duda, la ciencia ficción.

Para entender un poco el problema, existen muchos estudios sobre la naturaleza del género: escritos en castellano o traducidos a nuestra lengua, pero ninguno reciente. Tenemos el de Ferreras, que recomiendo, pero es de 1972. El de Scholes y Rabkin, muy interesante, muy enciclopédico, es de 1977, publicado en España en 1982. El de Suvin, de 1979. El más moderno es argentino, de Pablo Capanna, de 1992, con escasa difusión en España. Son las cuatro últimas poéticas de al menos cierta entidad que se han publicado en castellano sobre qué es la ciencia ficción, lo cual implica un vacío que da cuenta del desconocimiento teórico del género en nuestro país.

Quizás esta situación explique también que tantos críticos y profesores —a veces importantes y de demostrada solvencia— afirmen que la ciencia ficción no puede ser definida. Los más atrevidos emplean definiciones muy ambiguas o incluso incongruentes.

Un autor del género, por ejemplo, afirmó: «Ciencia ficción es lo que se publica como ciencia ficción». Yo he escuchado comunicaciones empezando con esta «definición» y quedándose el ponente tan tranquilo. Imagino que si en un congreso de literatura fantástica alguien empezara diciendo: «Fantástico es lo que a mí me parece que es fantástico», le apedrearían. ¡Sin embargo, en ciencia ficción estas salidas se ven normales!

Para empezar a delimitar, citaré una definición que a mí me gusta mucho. Es de Judith Merrill: «Ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada» (citada por Barceló, 1990: 36). Me parece una definición preciosa. También la he oído en congresos.

¿Es operativa? Nada. Toda literatura es imaginación disciplinada, aunque considero que Merrill sabía muy bien de que estaba hablando.

Aun así, ¿por qué no se recurre a la teoría de la literatura? ¿Por qué tan a menudo se refugian los críticos en estas vaguedades? ¿Por qué no acuden a los estudios que existen, por antiguos o limitados que sean? Ahora que ya estoy formulando mi queja, plantearé mi salida de la queja. Para ello me centraré en estas opiniones de Ferreras, Capanna y demás.

Algunos van a los principios teóricos. Darko Suvin, por ejemplo, cierra el problema de la cuestión científica con el término: «nóvum». El nóvum sería un adelanto humanístico que aparece en el argumento de una obra literaria; se usa para extrapolar una idea o una inquietud. Puede ser un adelanto social, científico, político... Sin embargo, su aplicabilidad a una definición es limitada. No obstante, conviene tenerlo en cuenta y resulta útil para ciertas aproximaciones narrativas.

Muchos autores, por otra parte, para entenderlo se preguntan por los orígenes del género: ¿cuándo empieza la ciencia ficción?

Muchos sitúan el comienzo en la *República* de Platón o en el *Poema de Gilgamesh*; sin embargo, no hay consciencia de ciencia ficción en esas obras, ni cumplirán los patrones del género actual. Otros afirman que se encuentra en los *Viajes a la Luna*, de Cyrano de Bergerac. No obstante, en ninguna de ellas influye la mentalidad que empuja al género a desarrollarse: el positivismo. El positivismo representa una necesidad de preguntarse de otro modo por la realidad. Encontramos algún uso de la literatura desde esta inquietud en pasajes de los *Viajes de Gulliver* o en el cuento de Voltaire: «Micromegas», pero desde luego existe cierto acuerdo en cuál es la primera novela que cumple con exactitud los presupuestos de la ciencia ficción de esta concepción, aunque sea muy temprana respecto a la explosión del positivismo. Ya lo dice el escritor Kingsley Amis (1966: 22-27) y lo han confirmado autores posteriores: *Frankenstein*.

Una vez tenemos el cuándo, muchos teóricos enfrentan el problema del caos que existe dentro del género: ¿cuántas modalidades de ciencia ficción existen? No sé si conocéis todos los subgéneros. Yo solo voy a citar algunos:

ucronía (desarrollo de una sociedad actual diferente planteando que la historia hubiera sido de otro modo), utopía (desarrollo de una sociedad ideal), distopía (desarrollo de una sociedad alienante), relatos de robots, relatos de mutantes, apocalípticos, el hard (es muy curioso este tipo de ciencia ficción, porque se basa en la ciencia), el ciberpunk, la space opera, los relatos de viajes en el tiempo, el steampunk... Creo que me dejo un montón y podéis preguntar: «¿Todo esto es ciencia ficción». Sí, todo esto es ciencia ficción y ningún estudioso del género lo pone en duda.

Planteados los orígenes y los subgéneros que entran en la ciencia ficción según los teóricos y los lectores, podemos estudiar el género como tal.

Para analizar géneros tan complejos, podemos partir de Brunetiere, Croce, los formalistas rusos y, en particular, de Tomashevski (1970) y preguntarnos cuáles son los rasgos dominantes de un género y cuáles sus rasgos secundarios, y dependiendo de la constancia de los rasgos dominantes, podremos determinar si el género evoluciona o no.

El problema es que estos rasgos dominantes siempre se han buscado en la ciencia ficción desde lo superficial, con lo que la ingente cantidad de variedades ha llevado a menudo al caos.

Están muy claros los rasgos teóricos de la picaresca, el western, la novela rosa... La cultura popular los lleva siempre a lo temático. Desde esa visión, ¿cuál es el rasgo dominante del western: un sombrero de cowboy, un caballo y un revólver. Con ellos, ya tenemos un western.

Pero en otros géneros no resulta tan sencillo. ¿Cuál es el rasgo dominante del fantástico, por ejemplo? Los fantasmas, ¿no? Hay fantasmas en todos los cuentos fantásticos, ¿no?

Pues no. Ahí el fantástico se encontró con ese problema, del cual sus teóricos han conseguido salir bastante bien.

De un modo similar, a la ciencia ficción se la ha querido identificar constantemente —debido sin duda a la influencia del cine— o bien con tipos en pijama, que son los de *Star Trek*, o bien con tipos en albornoz, que son los de *La guerra de las galaxias*. Todos ellos son rasgos superficiales que podemos apreciar. Pero ¿qué hacemos con Ballard, que no escribe sobre tipos en pijama?

De modo que el primer paso consiste en arrancar esa maleza que consiste en analizar los géneros temáticamente o por elementos superficiales, como ya se ha hecho en los estudios sobre la novela rosa o la novela negra.

¿Ha habido algún teórico audaz e innovador que se haya atrevido a buscar la forma interior de los géneros? Sí, muchos. El primero de ellos, como sabemos, fue Aristóteles, quien afirmó que las formas externas del género siempre respondían a formas interiores. No lo define así, pero su *Poética* parte de esa mentalidad.

También me gustaría emplear, para entender qué es esto de la ciencia ficción, una propuesta de Lázaro Carreter (1986: 114): «Los géneros existen como áreas sincrónicas y diacrónicas en las que un determinado grupo de lectores han sintonizado sus gustos». Las áreas diacrónicas, ya sabemos, lo son desde una tradición, porque responden a unos principios o formas interiores que se repiten; sincrónicas, respecto a una relación contextual en un momento dado entre lectores que han sintonizado sus gustos. Me gusta mucho esa idea de: «han sintonizado sus gustos»: «sintonizar» no significa que todos están de acuerdo, sino que cada lector pone de su parte para llegar a un acuerdo en una visión de un género.

A partir de aquí podemos encontrar los rasgos dominantes que se han planteado para la ciencia ficción.

En primer lugar, como veíamos al principio, tenemos el rasgo dominante de la ciencia. Con la mente puesta en este criterio, he escuchado a profesores universitarios excelentes, pero cuya especialidad no era la ciencia ficción, comentar que el problema del género residía en que cuando pasaba el momento del descubrimiento que cada novela trataba, la obra perdía su interés, bien porque el adelanto científico no había tenido lugar, bien porque ya no maravillaba. Pero si nos preguntamos por *1984*, ¿qué concluimos? Bueno, hay quien afirmaría que describe adelantos científicos; aparatos de vigilancia, por ejemplo. Sin embargo, ¿es el motor de la novela el aparato científico? ¿Es su *nóvum*?

Citemos otras obras de ciencia ficción cuyo *nóvum* no es la ciencia: *Muero por dentro*, *La mano izquierda de la oscuridad*, *Dhalgren*, *Leyes de mercado*,

Fahrenheit 451... En esta última obra, por ejemplo, hay adelantos científicos. Es un futuro donde las casas tienen unas pantallas de televisión gigantes, donde la televisión domina las vidas... ¿Y si metiéramos a un tipo con un revolver un caballo y un sombrero de cowboy ya tendríamos un híbrido? No, el elemento superficial, una vez más, no importa. Lo que mueve *Fahrenheit 451*, su nóvum, no es la ciencia.

Pero acudamos a una novela donde el motor de la fábula sí sea un adelanto científico: *20.000 leguas de viaje submarino*. El evidente sostén de toda la trama es el submarino. No obstante, el capitán Nemo —a mi juicio, uno de los más fascinantes personajes de la literatura— ¿es importante porque lleva un submarino? De nuevo, no podemos estar de acuerdo. Lo importante de la obra es el uso de ese submarino para desarrollar una serie de cuestiones literarias, especialmente para ayudar a construir el carácter del capitán Nemo y sus connotaciones literarias.

El siguiente supuesto rasgo dominante es el futuro. Pero ¿qué pasa con las ucronías? ¿Qué pasa, por ejemplo, con *El hombre en el castillo*? En ella, lees durante cincuenta páginas sobre una sociedad completamente normal y de repente te das cuenta de que los alemanes ganaron la II Guerra Mundial y no pasa nada. Eso es lo horroroso de la novela: que no pasa nada, aunque los nazis gobiernen. Hombre, si eres judío o negro, pues no te va muy bien. Es más, no hay judíos ni negros. Pero para las personas «normales», según el criterio nazi, no ha cambiado nada. ¿Habla del futuro? No, está ambientada en la misma sociedad del año de escritura de la novela, en la misma sociedad de Philip K. Dick.

Existe otra novela con un planteamiento estupendo: *La locura de Dios*, de Aguilera. En ella, un hombre medieval debe adaptarse a un mundo con adelantos científicos del siglo XIX. ¿Trata del futuro? Sí, pero no de nuestro futuro.

Como vamos viendo, no podemos definir todo el género de la ciencia ficción, desde luego, en torno a la idea de «futuro».

Otro supuesto rasgo dominante es la naturaleza profética del género, que supone uno de los mayores atractivos del género para muchos legos. Esto

significaría que en el año 2002 dejó de tener vigencia la obra *2001, una odisea espacial* porque no ha aparecido ningún monolito en la Luna. Evidentemente, este planteamiento es absurdo.

Citaré una frase de Philip José Farmer (1987: 90): «Si Julio Verne hubiera podido realmente ver el futuro, por ejemplo en 1966 d. C., se hubiera cagado en los calzoncillos. Y en 2166, ¡la leche!».

Julio Verne no tenía ni idea de todo lo que iba a venir; le habría sorprendido este futuro. Ya de paso: no sé a ustedes, pero a mí, por ejemplo, *De la Tierra a la Luna* me parece un rollo insoportable, porque son las instrucciones de una lavadora. Y una lavadora mal hecha, por cierto. *De la Tierra a la Luna* es un claro ejemplo de novela basada en cuestiones que no son los esquemas narrativos, los personajes, las estructuras, las connotaciones..., sino en una supuesta anticipación científica. Por eso no funciona literariamente. No, la capacidad de anticipación del género tampoco suele valer gran cosa.

Hay un supuesto rasgo dominante que he dejado para el final porque me gusta muchísimo: la ciencia ficción es literatura juvenil. Para criticar esta sentencia, citaré *La carretera*, que desarrolla un planeta Tierra donde ha perecido el 98% de la humanidad; ha ardido todo y no quedan alimentos. En estas circunstancias, un padre lleva su hijo hacia el mar para que lo vea antes de morir, mientras evitan las hordas de caníbales, el hambre y la desesperación. Es una novela durísima, como *La tierra permanece*, donde toda la cultura y la esencia del ser humano se extinguen. No tengo hijos, pero si tuviera uno de ocho años sin duda no le daría a leer estas novelas; ni *Limbo*, ni *Crash*, ni *Nunca me abandones...* A muchos aficionados les sorprende, como es lógico, este tópico popular de que la ciencia ficción es literatura de evasión. ¡Resulta imposible evadirse del mundo con la mayoría de las grandes obras de ciencia ficción! A menudo, se trata de historias enormemente desoladoras que te obligan a replantearte duramente tus planteamientos culturales. Y este ha sido el principio del mal entendimiento del género.

Y es que, normalmente, cuando hablamos de western, decimos: en realidad el género trata del individualismo, la libertad...

Cuando hablamos del fantástico, decimos: en realidad el género trata de nuestra lucha con la realidad, de la problematización del universo...

Pero en ciencia ficción no es así. Demasiado a menudo cuando hablamos de novelas de robots, decimos: en realidad, hablan de robots.

No se recuerda que cualquier ser humano sólo puede escribir sobre seres humanos. Cuando Antonio Machado escribe sobre el viejo olmo hendido por el rayo, por ejemplo, no está escribiendo sobre el olmo viejo; está escribiendo sobre sí mismo, evidentemente.

Para ilustrar mejor esta idea, emplearé otra cita: «La ciencia ficción no intenta salvar la sociedad en crisis por la sencilla razón de que ha dejado de creer en ella, e incluso añade: no trata de reestructurar la sociedad, no busca la defensa de algunos de los valores en crisis, niega lisa y llanamente los valores sociales» (Ferrerías, 1972: 68).

De esto sí habla la ciencia ficción: de negar la veracidad de la cultura.

Aquí conviene enfrentarse a ese tema del que siempre debe partirse en cualquier acercamiento a la literatura fantástica o a la de ciencia ficción: el problema de la realidad, de qué es la realidad. El punto de partida de la ciencia ficción es que la realidad existe.

Ya el profesor Roas, en su conferencia del primer día, planteó espléndidamente el pensamiento actual respecto a las relaciones culturales entre la realidad y la literatura. Doy su explicación por cierta y, para contextualizar, me limito a puntualizar que la realidad existe en nuestra experiencia inmediata. Este es un hecho fundamental con el que a menudo tengo algún problema en las clases. Cuando digo: «La realidad existe», siempre aparecen dos o tres alumnos posmodernos que lo niegan, que afirman que la voluntad puede con la realidad, que si los sueños... En fin... Yo suelo cortar con una sencilla invitación: «Tírate por la ventana. Si sobrevives y vuelves a subir, das tú la clase. Si no sobrevives, los que quedamos aquí partimos de la base de que la realidad existe».

El positivismo —o cierta manera de mirar el mundo que terminaría desembocando en el positivismo— empieza precisamente cuando se promulga que la realidad no es cultural, de manera cercana a la leyenda galileana de «La

Tierra se mueve». Uno puede decir: «Ya, es que yo no lo veo así o no debe ser así». A lo cual solo podemos responder: «Ya, tú no quieres que sea así, pero sin embargo se mueve». El positivismo postuló que la realidad está por encima de nuestras opiniones y nuestros deseos. Como decía Feynman, queremos ver la realidad según nuestros patrones, pero la realidad es como es.

Esta visión es la que nos dice que las cataratas Victoria, el océano Pacífico, una lágrima y una gota de rocío son lo mismo: H₂O. Esta es la visión de la ciencia ficción.

Planteado todo esto, para hablar más de «literatura», quiero recordar la diferencia que establece Benjamin Harshaw entre «campo referencial externo» y «campo referencial interno» (Harshaw, 1997). Así, nos acercamos al problema de que —por muchas bromas que yo haga— es cierto que a menudo no coincidimos en nuestra percepción de la realidad. Para resolver esta cuestión en el terreno de la literatura, Harshaw propone que existe un campo referencial externo, en el que ciertas cosas no se cumplen, y un campo referencial interno —el construido por cada obra literaria— donde puede desarrollarse todo aquello que le dé la gana al autor, con independencia de que se cumpla o no en el campo referencial externo. De este modo, nos quitamos el problema de si algo es real o no es real y lo reducimos a «lo que vemos en esta obra» y lo «lo que no vemos en esta obra».

El campo referencial externo, como también se ha dicho aquí, está basado en regularidades que tomamos como «pruebas de realidad». Algunos géneros literarios, al crear sus campos referenciales internos no cumplen con esas regularidades: literatura maravillosa, literatura fantástica... Reclamo, por tanto, que se establezca un término para llamar a estos géneros, porque «géneros irregulares» queda poco científico. Pero sí es cierto que existe todo un conjunto de géneros que basan su funcionamiento en un tipo de pacto de ficción. Ese hecho está por encima de sus características en cuanto a su posible adscripción «maravilloso, fantástico, ciencia ficción...»; por el contrario, se centra solo en la manera de establecer la relación entre campo referencial externo y campo referencial interno.

Desde el campo referencial externo podemos entender el campo referencial interno de la obra, pero jamás justificarlo ni desmerecerlo. Aquí es donde se encuentra muchas veces la problemática. El campo referencial interno existe independientemente del campo referencial externo. Es decir, la obra existe. No podemos negarla. En puridad, no deberíamos decir nunca: «Yo no me la creo», argumento que ha supuesto uno de los grandes problemas de la ciencia ficción y del fantástico.

El otro día, me gustó escuchar a la profesora Barceló citar a Forster, su *Aspectos de la novela* (1993: 112-113). Yo voy a citar otro pasaje del mismo libro:

Todo el mundo sabe que una obra de arte es una entidad, etc., etc. [sic]; puesto que posee sus propias leyes —que no son las de la vida diaria—, todo lo que encaja en ella es cierto y no hay por qué plantear la cuestión del ángel, etc., sino con referencia a su adecuación al libro. ¿Mas por qué situar a un ángel en distinto plano que a un agente de bolsa? Una vez que estamos en reino de lo ficticio, ¿qué diferencia hay entre una aparición y una hipoteca? [...] La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce un efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan, otros se ponen fuera de sí. Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema: es como una de esas exposiciones en las que hay una exhibición especial por la que se pagan seis peniques más por el precio de entrada. Algunos lectores pagan encantados: fueron a la exposición sólo por la exhibición secundaria; es a ellos únicamente a quienes me dirijo ahora. Otros se niegan indignados, y también estos cuentan con nuestra más sincera estima, porque el sentir aversión por lo fantástico en literatura no equivale a sentir aversión por la literatura. Ni siquiera implica falta de imaginación, sino simplemente una cierta renuencia a responder a las exigencias que a ella le imponemos.

Con otro ejemplo similar, podríamos decir que tú pagas para entrar a un parque de atracciones —que es el pacto de ficción—, pero te exigen un poco más para entrar en cierta atracción: el tren de la bruja, el castillo del miedo... El que sea. Para esa te piden un suplemento; es un pacto de ficción «extra»: esos

géneros «irregulares». Espero que no se quede el término. No aspiro a que me haga tanto caso, pero es que además sería un término horrible.

Aquí podríamos aplicar la teorías de Lubomir Dolezel (1999) sobre los mundos posibles. Él las defiende desde la filosofía hacia la literatura, en una línea similar a la de Nelson Goodman —también citado en este congreso— en *Maneras de hacer mundos* (1990). En este sentido, la literatura sólo es un conjunto de mundos posibles, que se aplican a la realidad para desarrollar ciertas inquietudes; lo que la semiótica de Tartu explicaría a partir de sus teorías sobre los «modelos» (Zolkiewski, 2006).

El ejemplo de la maqueta es estupendo para ilustrar esta idea: supongamos que yo quiero hablar de la realidad de la aviación durante la Segunda Guerra Mundial y para ello cojo una maqueta de un avión de entonces. ¿Esa maqueta es el avión de la Segunda Guerra Mundial? No. Estamos cogiendo solo una serie de pautas a partir de esa maqueta que nos sirven para pensar en los colores, la forma... del objeto al que nos referimos. ¿Nos da el olor de la carlinga? ¿Nos aporta la sensación de miedo del piloto? No. ¿Y una película de cine sobre la Segunda Guerra Mundial en la que aparezcan aviones podría reproducir fielmente toda aquella realidad? Tampoco. La película no nos recoge la tridimensionalidad, por ejemplo, que sí que tiene el avión.

¿Qué hacen en realidad todas estas maquetas, estos modelos? Toman un elemento del campo referencial externo para hiperdesarrollarlo.

Eso hacen los géneros literarios, especialmente estos «irregulares»: extrapolar, hiperbolizar y, desde luego, no metaforizar. El problema está ahí, en realidad: en creer que se trata de una metáfora.

La metáfora dice que A es igual a B. La ciencia ficción, por ejemplo, no funciona así, como afirma Umberto Eco (1992: 180, 218 y, sobre todo, 277-323). La ciencia ficción no metaforiza la realidad, sino todo lo contrario. La ciencia ficción dice: «Esto no es la realidad». Insiste muchísimo en recordárnoslo. Porque lo que hace es usar ese elemento para desarrollarlo, hiperbolizarlo hacia otro punto alejado de la realidad. Como se ha defendido tantas veces, la literatura es en este sentido sólo un medio retórico para desarrollar y comunicar

unas inquietudes (Albaladejo, 1991). De este modo, podemos entender la literatura como un mero acto de habla, como una manera de establecer una comunicación basada en la connotación en vez de en la denotación. No podemos por ello plantear que la maqueta es la realidad, que el robot es solo el robot... Nada de eso funciona.

Por consiguiente, en la ciencia ficción tendríamos un extraño juego entre campo referencial externo y campo referencial interno, en este sentido muy antagónico respecto al del género fantástico.

Ambos géneros contemplan el campo referencial interno como una transgresión de los principios de funcionamiento del campo referencial externo. Pero mientras en el fantástico la transgresión problematiza la realidad afirmando: «la realidad es problemática», en la ciencia ficción la realidad no se muestra problemática. Todo lo contrario. Hemos dicho que se basa en un pensamiento positivista, que parte de una concepción de una realidad independiente respecto a nuestras opiniones y percepciones. En la ciencia ficción, la realidad es la que es. Lo que se problematiza es la lectura que hacemos de la realidad y todo lo que hemos construido a partir de dicha lectura errónea. La ciencia ficción pretende ir, por tanto, al fondo del problema cultural.

Por ejemplo, si se quiere hablar de un dictador, una novela de ciencia ficción no acudirá, por lo general, a desarrollar un relato sobre Hitler. Hitler, universalmente hablando, es una anécdota. Mató unos millones personas, sí, pero Hitler es una anécdota particular respecto a la totalidad de los dictadores, respecto a la idea de «dictador» en sí misma. Por ello la ciencia ficción no se plantea a Hitler en concreto porque hablar de él supondría la posibilidad de justificarlo entendiendo la crisis del 29, el sistema de pagos internacionales derivado de la Primera Guerra Mundial... En cuanto todas estas cuestiones aparezcan, se habrá anulado la posibilidad de hablar de la esencia misma de cualquier dictador con distancia. Necesitamos problematizar la lectura que hemos hecho de ese dictador para ir al fondo, a una realidad más profunda: los dictadores son de este modo o de este otro, independientemente de sus circunstancias históricas.

Por tanto, lo que se plantea la ciencia ficción es romper apriorismos sociales, no físicos ni naturales, como hace el fantástico. En este sentido, en mi opinión, no habría dos géneros más alejados entre sí que la ciencia ficción y el fantástico.

Con todo ello, la ciencia ficción crea un juego fictivo entre texto y lector —como toda obra literaria (Henry, 1996: 12-14)—, pero que en su caso provoca un efecto constante de entrada y salida. El lector entra en la novela de ciencia ficción y encuentra una paradoja: «Este no es mi mundo, pero este es mi mundo». Se provoca así una contradicción con la que se juega a lo largo de todo el texto. Por tanto, el pacto de ficción se basa en una tensión mantenida entre la sensación de que «yo conozco esto » y la de: «yo dejo de reconocerlo», que anula la metáfora. Por contraposición, podemos ver que el fantástico juega con lo cotidiano, con una hiperrealidad para aumentar el efecto de choque, manteniendo así una tensión diferente. En la ciencia ficción, por el contrario, el lector cree todo el rato reconocerse, pero también ve continuamente que eso no es así. El resultado de esa tensión es que el lector se pregunta por qué no es así. El fantástico dice: «No puede ser, pero es». La ciencia ficción dice: «En el campo referencial interno es, pero en el campo referencial externo podría haber sido». Y si podría haber sido, y creo de verdad que podría haber sido así... Entonces ¿quién soy yo? ¿Cuánto forma parte de la sociedad y cuánto de las posibilidades de la realidad? Ni yo ni mi mundo somos lo que pensaba. Ha cambiado entonces mi lectura de la realidad.

Para explicar esta nueva visión respecto a: «¿Qué soy yo y cuál es mi mundo?», me vendría bien una pizarra para el siguiente ejemplo, pero este no parece el espacio para una, así que usaré la propia mesa. Olaf Stapledon, en *Hacedor de estrellas*, parte de una línea imaginaria que voy a representar aquí. El principio de la mesa representaría el Big Bang y el final de la mesa [unos dos metros] —tras la entropía, por la segunda ley de la Termodinámica, ya sabemos...—, el Big Crunch. Yo reconozco no entender mucho de esto. Sólo estoy citando a Stapledon... Supongamos que entre los cables de estos dos micrófonos [unos centímetros] se desarrolla la historia del Sistema Solar. Y no sé si veis ahí un puntito minúsculo, más pequeño que el grueso de este folio,

que representaría nuestra historia: desde que apareció el primer ser que podríamos considerar «humano» hasta que muera el último. Con esta premisa, podemos desarrollar un relato, como hace Stapledon. De este modo nos dice: «Vamos a jugar con algo que es la realidad, que no es lo que estamos acostumbrados a ver y que nos rompe nuestro sistema». No estamos problematizando la realidad. Todo lo contrario: estamos explotando la realidad al máximo. Estamos problematizando nuestra lectura.

De este modo, podemos insistir en que el rasgo dominante de la ciencia ficción no es un rasgo temático, sino una «forma interior». Para este término, parto del concepto de Dámaso Alonso (1950: 33), adaptado por García Berrio (1998: 37). Así cada género no realista, irregular, como queráis llamarlo..., se basa en una forma interior regida por unas cláusulas diferentes —que comprendería lo que denomino un «contrato de ficción»— para exigir el cumplimiento del pacto de ficción.

El fantástico, por ejemplo, exige unas cláusulas por las que la entrada y la salida se basan en una determinada visión de las relaciones entre campo referencial externo y campo referencial interno; la ciencia ficción, en otras cláusulas diferentes que parten de que la realidad existe y de lo que soy y de lo que podría ser.

Esto desde luego rompe con los planteamientos que defienden que los distintos géneros literarios tienen que ver con visiones del mundo por parte del autor. Lo que emplean los autores en realidad es esas perspectivas según el caso, pero no tiene por qué representar su opinión acerca del mundo. La línea de Stapledon podemos usarla para un texto literario, pero no tenemos por qué creer en ella para escribir una novela. La usamos para un cierto contrato de ficción. Lo contrario sería suponer una esquizofrenia en, por ejemplo, la profesora Barceló, aquí presente. Para este caso, mejor sería hablar de «la escritora Barceló». Si relacionáramos el género con la visión del autor, tendríamos que suponer que ella —que ha escrito fantástico y ciencia ficción— se levanta una mañana y piensa: «Ahora creo que la realidad existe» y al día siguiente, con otra novela, piensa: «Ahora creo que la realidad no existe». Esto sería absurdo. Esta idea se entendió muy bien ayer en una de las mesas

redondas, cuando se defendió una vez más que todo esto no es más que retórica. Un autor usa un género o el otro según le conviene.

Por todo ello, vuelvo a Aristóteles. El estagirita, recordemos, se centra en la catarsis. Ya sabemos que hay mil interpretaciones sobre qué es esa catarsis: que si mitridática, que si mentalista... Pero todas ellas coinciden en que se trata de un efecto intelectual. Yo suelo tomar un término de la psicología, que es el de «disonancia cognitiva». En este sentido, doy por hecho que cualquier lector parte de un determinado planteamiento cognitivo —que se encuentra dentro de su horizonte de expectativas— al acercarse a un texto y, de repente, se le produce un shock, un shock que es intelectual. No tiene por qué ser emotivo. A mí muchos alumnos, por ejemplo, me dicen: «Es que yo lloro con tal novela». Y yo les respondo: «Bueno, ese es tu problema. A mí me hace reír. Pero lo que sí tenemos en común tú y yo es que ambos hemos partido de un planteamiento cognitivo y se nos ha producido un shock intelectual, que a ti te ha causado una impresión y a mí, otra». Esas impresiones diferentes son connotaciones personales. En la periferia connotativa que se crea a partir del significado denotativo de una palabra hay muchas connotaciones: universales, culturales, sociales, grupales... No podemos analizar las personales más que por medio de una terapia.

Lo que hacen los distintos contratos de ficción es buscar la catarsis cognitiva —ese shock— mediante unas cláusulas diferentes que desarrollen un mundo posible diferente.

La ciencia ficción, por consiguiente, plantea mediante ese contrato de ficción un sistema retórico de distanciamiento, pero manteniendo esa distancia sin alejarse demasiado. Por eso habla Judith Merrill de «la imaginación disciplinada». Aunque, como he dicho, toda la literatura es imaginación disciplinada, la referencia es apropiada en cuanto a que la ciencia ficción se basa en tensar esa imaginación todo lo posible.

Enfrentemos ya el primer problema derivado de este hecho. Llevamos años, décadas, los teóricos de la ciencia ficción pidiendo —un día contrataremos anuncios de televisión para ello, incluso...—, suplicando: «por favor, dejen de llamarle “ciencia ficción”, por Dios». Porque es un término que se inventó un

tipo llamado Hugo Gernshback y que era un director de revistas malísimas, pulp, de los años cuarenta para vender más revistas malísimas. Y así definía algo que estaban haciendo algunos de esos escritores, que había hecho Zamiatin, que había hecho Huxley..., pero el término se quedó y desde entonces «ciencia ficción» es todo ese género. Pero, claro, el término no funciona porque oyéndolo, automáticamente, perdemos de vista todo esto que he explicado y que considero que es el funcionamiento real del género. Busquemos, por tanto, un término que tenga que ver con esta forma interior.

Para ello, leeré algunos textos. Me gusta siempre que se habla de literatura leer literatura, porque si no me recuerdo a ese teórico que decía: «leer novelas es una vulgaridad; yo solo las estudio».

Para ello me baso en las propuestas de la retórica clásica, al modo de Quintiliano, ya que siempre me ha parecido una pena que se haya perdido aquella poetización de la retórica que se dio en la Edad Media. Me parece un mecanismo precioso para estudiar la literatura. Ya sabéis que Quintiliano estudiaba todo el fenómeno de la oratoria, desde la formación del orador hasta el discurso. Todo eso lo recogían en la Edad Media para explicar todo el fenómeno literario y hoy algunos autores lo han recuperado con gran interés para la teoría de la literatura.

En uno de los ejes retóricos, Quintiliano dividía el discurso en *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Todos hemos estudiado en el colegio los famosos niveles de comentario: temático, morfosintáctico..., pero creo que, aunque están relacionados, aquella terminología no funcionaba tan bien como la retórica. Ya vais viendo que toda esta conferencia va sobre terminología, porque para mí la teoría de la literatura es terminología. Parafraseando a Wittgenstein, en el fondo creo que todas las discusiones son terminológicas.

Para estudiar el término «ciencia ficción» siempre deberíamos comenzar considerando la forma interior, que es algo que subyace antes del momento de creación de la obra. La forma interior comenzaría a gestarse en ese momento que Quintiliano llamaría: «*intellectio*». Afirma que el orador, durante la *intellectio*, retoma todos sus conocimientos sobre el mundo, incluidos

aquellos sobre sus oyentes, para configurar el discurso que va a desarrollar. Realmente esto es lo que un escritor hace al tomar un género y no otro. Recoge un horizonte de expectativas —es decir, perspectivas diacrónicas y sincrónicas en los que un conjunto de lectores han sintonizado sus gustos— y construye, a partir de ellas, una obra literaria.

¿Qué se hace al escoger el género de la ciencia ficción? El autor se plantea, inconscientemente: «Esta idea viene bien con un desarrollo desde las cláusulas de este contrato de ficción».

Por ejemplo, Ursula K. Le Guin —para mí, si estas aseveraciones pudieran afirmarse, la mejor autora de ciencia ficción— escribe una novela muy citada aquí: *La mano izquierda de la oscuridad*. Su *intellectio* parte de un planeta llamado Invierno en el que todos sus habitantes pueden cambiar su sexo según las lunas. Allí acude un enviado de la Federación de Planetas para dilucidar si esta sociedad merece estar dentro de la Federación.

Me pregunto: ¿podría existir esta sociedad de individuos con ambos sexos? ¿Rompería alguna ley del cosmos? Bueno, ayer mismo comentaba la profesora Barceló, muy peligrosamente, que los sexos eran algo «accidental». Estoy completamente de acuerdo y creo que la novela se basa en esa opinión. Ursula K. Le Guin plantea: ¿y si esto hubiera sido de otro modo? No está problematizando la realidad haciendo chocar lo sobrenatural con nuestras leyes físicas. Está sugiriendo que la realidad podría haber sido de otro modo.

Veamos un ejemplo. El protagonista de *La mano izquierda de la oscuridad* dice en ciertos pasajes:

Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales (Le Guin, 1980: 18).

Al hombre le gusta que se respete su virilidad, a la mujer que se aprecie su femineidad, por muy indirecto y sutil que sean el respeto y la consideración. En Invierno no hay tales cosas. Se nos considera y juzga tan sólo como seres humanos. Es una experiencia sumamente desagradable (Le Guin, 1980: 90).

Luego, más adelante, leemos:

— Buenas noches, Ai —dijo el extraño, y el otro extraño contestó:
— Buenas noches, Harth.
— Un amigo. ¿Qué es un amigo en un mundo donde cualquier amigo puede ser un amante en la próxima fase de la luna? No yo, prisionero de mi virilidad; no un amigo de Derem Har, o cualquier otro de esa raza. Ni hombre ni mujer, y los dos a la vez, cíclicos, lunares, metamorfoseándose al contacto del otro variable de la estirpe humana, no eran de mi carne, no eran amigos: no había amor entre nosotros» (Le guin, 1980: 193).

Lo que ocurre es que estamos cogiendo una forma interior para desarrollar un concepto a partir de un contrato de ficción; un contrato de ficción que se basa a su vez en unas cláusulas determinadas para crear el pacto de ficción propio de toda obra narrativa.

¿Qué se hace luego con ello? Pues evidentemente todo el desarrollo retórico: se crean unos personajes, toda una trama... Una inventio. Pero ya toda esa inventio está impregnada de esa forma interior. Pueden ser robots, pueden ser mutantes... Puede ser lo que sea; todo queda impregnado por la forma interior inicial.

Tomemos el caso de *Soy leyenda* (Matheson, 1995), otra novela que os recomiendo. Y, si veis la película, bajaos por favor de internet el final alternativo, porque el que tiene la película es horroroso.

Es una novela de vampiros. En un momento dado, el protagonista está analizando la sangre de un vampiro para descubrir algo que la dañe. Y nos encontramos con lo siguiente:

Miró nuevamente el texto. Agua. ¿Podía ser? No, era ridículo. Todas las cosas tenían agua. ¿Proteínas? No. ¿Grasa? No. ¿Hidratos de carbono? No. ¿Fibra? No. ¿Cenizas? No. ¿Qué entonces? «El olor y el sabor característicos del ajo se deben a un aceite esencial que alcanza un 0,2% del peso, y que consiste principalmente en sulfuro de alilo e isoticianato de alilo.» Quizá estaba ahí la respuesta. «El sulfuro de alilo puede obtenerse calentando aceite de mostaza y sulfuro de potasio a cien grados.» Neville se dejó caer en el sillón de la sala

resoplando de disgusto. ¿Y dónde diablos encontraré aceite de mostaza o sulfuro de potasio? ¿Y el equipo químico? (Matheson, 1995: 61).

Lo que se hace a lo largo de toda la novela es cienciaficcionalizar al vampiro. Con este texto, Matheson le otorga carácter real al vampiro. Luego descubrimos que el vampirismo se crea por un virus. ¿Esto importa? Sí, importa, porque la última fase del fenómeno retórico —la *actio*—, el efecto sobre el lector, depende del contrato de ficción que se haya creado. Este contrato cambia según las dos posibles cláusulas: que pudiera ser una posibilidad en el universo que conocemos (el caso de *Soy leyenda*) o que sea sobrenatural (el caso de *Drácula*).

Voy a leer otro texto, ahora de Asimov, para ilustrar el desarrollo de la inventio. Asimov es un autor que muchos habréis leído. Su literatura es muy básica, pero quizás por ello es muy buena para explicar estas cosas. El ejemplo es casi infantil, pero muy divertido. A partir de él, veremos cómo la inventio se las apaña para desarrollar en la trama y en los personajes una serie de posibilidades que ya se habían planteado en la *intellectio*.

Nos encontramos en una estación orbital en la que tenemos a dos mecánicos ensamblando robots. Están allí, en medio la nada, lejos de todo durante... Qué sé yo... Meses. Y resulta que uno de los robots, al ensamblarlo, sufre un problema de programación y sale «metafísico». Entonces el robot empieza a plantearse el entorno, analiza a los humanos con los que está... hasta que llega un momento en que declara:

— Mírense ustedes mismos —dijo finalmente—. No lo digo con ánimo de desprecio, ¡pero mírense! El material del que están hechos es blando y fofo, sin la menor fuerza ni resistencia, y sometido a la energía obtenida de la ineficiente oxidación de materiales orgánicos... como eso. —Señaló con un dedo desaprobador a lo que quedaba del bocadillo de Donovan—. Periódicamente entran en coma, y la menor variación de temperatura, presión del aire, humedad o intensidad de la radiación afecta su eficiencia. Son ustedes temporales.

Yo, por mi parte, soy un producto terminado. Absorbo directamente la energía eléctrica y la utilizo con una eficiencia de casi un cien por ciento. Estoy compuesto de fuerte metal, soy consciente todo el tiempo y puedo soportar fácilmente los cambios más extremos de mi entorno. Estos son hechos que, junto con la proposición evidente en sí misma de que ningún ser puede crear a otro ser superior a sí mismo, aplasta sus absurdas teorías reduciéndolas a la nada (Asimov, 1982: 220).

Es una manera de desarrollar una *intellectio* hacia una *inventio* que rompa los esquemas culturales en los que se mueve nuestra sociedad.

Este tipo de desarrollo ha provocado a menudo críticas contra sus personajes planos, sus estructuras lineales... que han provocado a menudo que se la comparara con la literatura juvenil. Se debe al mismo hecho que ha llevado a denominarla: «literatura de ideas», pues esta compleja creación de mundos ha llevado a que los intentos de complejizar personajes o estructuras puedan desvirtuar las connotaciones que se pretenden despertar, o bien desviar la atención sobre el particular contrato de ficción. Creo que ocurre de un modo similar en el fantástico. Hay muchos cuentos fantásticos con personajes muy planos. Por ejemplo, el motorista del cuento de Cortázar —«La noche boca arriba»— no es complejo psicológicamente. ¿Qué pasaría si fuera complejo psicológicamente? Que el cuento se vendría abajo. No interesa, porque lo que interesa en ese relato es la problematización de la realidad.

Como he afirmado, esto implica a veces estructuras muy lineales, pero perfectas para la forma interior que se plantea. Voy a leer un texto un poco largo para ejemplificar cómo esa forma interior impregna tanto la *dispositio* (la estructura) como la *elocutio* (las palabras en sí).

Se trata de un texto de Daniel Keyes, de su novela *Flores para Algernon*. En ella, tenemos a un tipo que es retrasado mental y que va ser sometido a una operación cerebral para que desarrolle más inteligencia.

Leo el principio de la novela:

Informe de pogramos 1 marzo 3

El doctor Strauss dise que debo escrebir lo que yo pienso y todas las cosas que a mi me pasan desde aora. No se porque pero el dise que es mui importante para que ellos puedan ber si ellos pueden usarme a mi. Espero que ellos puedan usarme a mi pues miss Kinnian dise que ellos quisa pueden aserme listo. Yo quiero ser listo. Me yamo Charlie Gordon y tabajo en la panaderia Donner. El señor Donner me da 11 dolares por semana y pan y pasteliyos si qiero. Tengo 32 años y mi cumpleaños es mes prosimo. Le e dicho al doctor Strauss y al profesor Nemur que no se bien escrebir pero dise que no inporta que debo escrebir igual que ablo y como escrebo las composiciones en la clase de miss Kinnian en la clase de adultos ratasados del colegio bikman donde boi 3 bezes por semana en mis oras libres. El doctor Strauss dise que escreba mucho todo lo que yo pienso y todo lo que me pasa pero yo no puedo pensar mas porque no tengo nada mas para escrebir y asi termino por oi... su afetisimo Charlie Gordon (Keyes, 1982: 11).

La operación es un éxito. Se va desarrollando la trama y, a mitad de la novela, leemos el siguiente informe de progresos:

INFORME DE PROGRESOS 13

10 de junio. Estamos en un Stratojet que va a volar hacia Chicago. Debo este Informe de Progresos a Burt que ha tenido la luminosa idea de hacérmelo dictar a un magnetófono, del que después los pasará a máquina una secretaria de Chicago. Nemur considera la idea excelente. De hecho, quiere que utilice el magnetófono hasta el último minuto. Estima que el hecho de hacer escuchar la cinta más reciente al final de su reunión aportará un nuevo elemento a su informe.

Aquí estoy pues, sentado solo en nuestro compartimento privado en un Jet en vuelo hacia Chicago, intentando acostumbrarme a pensar en voz alta, habituarme al sonido de mi voz. Supongo que la secretaria mecanógrafa podrá eliminar todos los hum, eh y ah y darle al conjunto un aspecto natural en el papel. (No puedo impedir el sentirme como paralizado cuando pienso en los centenares de personas que van a escuchar las palabras que estoy pronunciando ahora.)

Mi mente está vacía. En este instante lo que experimento es más importante que todo lo demás.

La idea de volar me aterrera.

Por lo que sé, nunca antes de la operación llegué a comprender realmente lo que es un avión (Keyes, 1982: 133).

Desgraciadamente, el experimento fracasa y, tras muchos infructuosos esfuerzos, Charlie sufre una regresión. Transcribo aquí el inicio del último informe:

21 de noviembre. Oy e echo una tonteria e olbidado que ya no boi a la clase de adultos de miss Kinnian como acia antes. E entrado y me e sentado en mi antiguo puesto al fondo de la sala y ella me a mirado raro y a dicho Charlie de donde bienes. Yo e dicho ola miss Kinnian e benido por mi lecion de oy pero e perdido el libro.

Ella se a puesto a llorar y a salido corriendo de la clase. Todo el mundo me a mirado y e bisto que muchos ya no eran los mismos de cuando estaba yo.

Despues de golpe me e recordado de algo de la operasion y de aberme buelto listo y e dicho esta bez si as echo el Charlie Gordon. Me e ido antes de que ella buelba a la clase.

Es por eso por lo que me boy de aqui a la escuela asilo Warren. No quiero que buelba a pasar algo asi. No quiero que miss Kinnian sufra por mi (Keyes, 1982: 295).

Vemos aquí cómo la forma interior nos plantea que la realidad podría ser de otro modo y que esa posibilidad hace que nos preguntemos qué es el yo.

Se puede apreciar en ejemplos como este que la ciencia ficción no es más que un mecanismo retórico que nos permite este desarrollo.

Flores para Algernon es un acto de habla literario para desarrollar la cuestión del yo. No podemos complejizar mucho a Charlie. No puede ser un personaje de enormes particularidades psicológicas, aunque deba tener matices, ser tierno, interesante... No conviene desarrollar una estructura fractal.

¿Podríamos haber construido la novela a base de flashbacks o plantearnos multitud de revueltas psicológicas? Sí, pero qué bien funciona la linealidad, como mecanismo retórico, para lo que se quiere exponer.

Pasemos a la siguiente fase: la memoria. Es muy importante porque abarca todo lo contextual en relación con el campo referencial externo, pero también con el propio género. Implica por tanto muchos problemas, ya que llevamos más de cien años de historia de la ciencia ficción. Por ejemplo, se da en el género una frase que he oído casi exclusivamente referido a él: «Esta obra es muy buena literatura, pero muy mala ciencia ficción».

Hay buenos ejemplos de esta cuestión, como la novela de Ishiguro: *Nunca me abandones*, que trata sobre clones. Está muy bien escrita, es una novela estupenda, pero tiene el problema de que lo que plantea ya lo han desarrollado diversos autores de ciencia ficción antes que Ishiguro. A mí me gustó la novela, yo me lo pasé muy bien con ella, pero demuestra cómo lo contextual está muy presente en la literatura de ciencia ficción y conviene tenerlo en cuenta.

Esto lleva a otro problema: lo enormemente autorreferencial que se ha vuelto el género. Este hecho también dificulta a críticos y teóricos su acceso a ella.

Terminando ya, quiero hacer notar que, con este planteamiento de la forma interior del género, espero haber explicado: las novelas de viajes en el tiempo, de robots, de mutantes, el hard, la ucronía, la distopía, la utopía... Todos estos géneros se engloban dentro de una misma forma interior. Todos son ciencia ficción.

No importan lo temático ni los elementos superficiales. Al principio decíamos: ¿qué tienen en común un género con el otro? Espero haber demostrado que les hermana cierta forma interior basada en las cláusulas de un particular contrato de ficción.

Una vez más: el término pesa demasiado a la hora de acercarse a analizarlo. Por eso, convendría —sin abandonar la difícil carga de décadas de uso— plantear alternativas a partir de ahora.

Los norteamericanos emplean dos términos diferentes: sci-fi y s-f, según las inquietudes. Si la novela emplea ese pacto de ficción para desarrollar

aventuras, relatos de catástrofes, problemas maniqueos del Bien y del Mal... — todos estos desarrollos también son ciencia ficción—, existirá una diferencia respecto a la otra línea más profunda, de mayor digresión filosófica, cultural... que casi constituye otro género. En castellano no existe una diferencia entre ambos. Todo es ciencia ficción. Es más: la mayor parte del cine conocido como «de ciencia ficción» pertenece al primer tipo.

Entre todas las posibilidades, he decidido tomar el término del mejor conocedor del género en España, Julián Díez: «literatura prospectiva». A mí me gusta contemplar esta «ficción prospectiva» como un subgénero de la ciencia ficción que engloba a cualquiera de sus subgéneros, siempre y cuando la novela en cuestión desarrolle esos planteamientos más culturales. Así, podríamos diferenciarla de la ciencia ficción «operística», más centrada en las aventuras, el maniqueísmo... Y ambos términos podrían emplearse a menudo de modo más adecuado a lo que pretendemos representar.

¿Cuál de las dos es mejor?

Cualquier elitista esnob diría que la intelectual. Bueno, yo considero que no es obligatoriamente así. Existen grandísimas obras operísticas y grandísimas obras prospectivas.

A menudo se cita en este caso la «Ley Sturgeon de la ciencia ficción». Su origen se encuentra en una conferencia que dio el escritor Theodore Sturgeon sobre el género. Al parecer, un tipo se levantó y le comentó que había leído un montón de novelas de ciencia ficción y que el noventa por ciento le habían parecido una porquería, a lo cual Sturgeon respondió: Estoy de acuerdo con usted; «el noventa por cien de la ciencia ficción es una porquería. Pero es que el noventa por cien de todas las cosas es una porquería» (Scholes y Rabkin, 1982: 74).

Al fin y al cabo, se trata solo de un mecanismo retórico. No considero que se pueda desarrollar una teoría valorativa a partir de lo que no es más que un constructo retórico para desarrollar literariamente ciertas inquietudes. Y, una vez más: la ciencia ficción sólo es un constructo retórico.

Para acabar, quiero centrarme en esta idea de que la ciencia ficción solo es una manera de afrontar la realidad, una manera que, en vez de basarse en

aserciones como: «Estamos constituidos de la misma materia que todo el universo», se basa en otras del tipo: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Y, por eso, podemos decir que todos esos géneros —la ucronía, las novelas de robots, de mutantes, de viajes en el tiempo, apocalípticas, las utopías, las distopías...— son los mismo: ciencia ficción, y que todas ellas lo que hacen, en realidad, es hablar del ser humano. ¿No es maravilloso?

BIBLIOGRAFÍA

Ficción:

- AGUILERA, Juan Miguel (1998): *La locura de Dios*, Barcelona: Ediciones B.
- ANÓNIMO (2005): *Poema de Gilgamesh*: Madrid: Tecnos.
- ASIMOV, Isaac (1982): “Razón” en ASIMOV, Isaac: *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 216-233.
- BALLARD, James G. (1996): *Crash*, Barcelona: Minotauro.
- BERGERAC, Cyrano de (1924): *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, Madrid: Calpe.
- BRADBURY, Ray (2007): *Fahrenheit 451*, Barcelona: Minotauro.
- CLARKE, Arthur C. (2003), *2001, una odisea espacial*, Barcelona, Plaza&Janés.
- CORTÁZAR, Julio (2009), “La noche boca arriba” en *Final del juego*, Madrid, Punto de Lectura.
- DELANY, Samuel R. (1987): *Dhalgren*, Barcelona: Ultramar.
- DICK, Philip K. (1994): *El hombre en el castillo*, Barcelona: Minotauro.
- FARMER, Philip J. (1987): “Los jinetes del salario púrpura” en ASIMOV, Isaac (comp.) (1971), *Los premios Hugo 1968-1969*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 90-158.
- HUXLEY, Aldous (2000): *Un mundo feliz*, Barcelona: Plaza&Janés.
- ISHIGURO, Kazuo (2006): *Nunca me abandones*, Barcelona: Anagrama.
- KEYES, Daniel (1982): *Flores para Algernon*, Barcelona: Acervo.
- LE GUIN, Ursula K. (1980): *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Minotauro.
- MATHESON, Richard (1995): *Soy leyenda*, Barcelona: Minotauro.
- MCCARTHY, Cormac (2007): *La carretera*, Barcelona: Mondadori.
- MORGAN, Richard (2006): *Leyes de mercado*, Barcelona: Gigamesh.
- ORWELL, George (1998): *1984*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- PLATÓN (1999): *República*, Madrid: Alianza.
- SHELLEY, Mary (1987): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Anaya.
- SILVERBERG, Robert (2001): *Muero por dentro*, Madrid: La Factoría de Ideas.
- STAPLEDON, Olaf (2008): *Hacedor de estrellas*, Barcelona: Minotauro.

- STEWART, George (1995): *La tierra permanece*, Barcelona: Minotauro.
- STOKER, Bram (1987), *Drácula*, Madrid, Anaya.
- SWIFT, Jonathan (1987): *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza.
- VERNE, Julio (2004): *De la Tierra a la Luna*, Barcelona: EDAF.
- (1995): *20.000 leguas de viaje submarino*, Madrid: Anaya.
- VOLTAIRE (1994): "Micromegas" en *Cándido y otros cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 20-40.
- WOLFE, Bernard (2002): *Limbo*, Barcelona: Minotauro.
- ZAMIATIN, Yevgueni (1993): *Nosotros*, Madrid: Alianza.

Estudios:

- ALBALADEJO, Tomás (1991): *Retórica*, Madrid: Síntesis.
- ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- AMIS, Kingsley (1966): *El universo de la ciencia ficción*, Madrid: Ciencia Nueva.
- BARCELÓ, Miquel (1990): *Guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.
- CAPANNA, Pablo (1992): *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*, Buenos Aires: Letra Buena.
- DOLEZEL, Lubomir (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco/Libros.
- ECO, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela de ciencia ficción*, Madrid: Siglo XXI.
- FORSTER, Edward Morgan (1993): *Aspectos de la novela*, Barcelona: Debate.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998): "El concepto lingüístico de «forma interior»" en GARCÍA BERRIO, Antonio (1998): *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga, pp. 17-57.
- GOODMAN, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- HARSHAW, Benjamin (1997): "Ficcionalidad y campos de referencia" en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- HENRY, Richard (1996), *Pretending and Meaning: Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*, Wesport: Greenwood Press.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986): “Sobre los géneros literarios” en LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid: Taurus, pp. 113-120.
- SCHOLÉS, Robert y RABKIN, Eric (1982): *La ciencia ficción: Historia, ciencia perspectiva*, Madrid: Taurus.
- SUVIN, Darko (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económico.
- TOMASHEVSKI, Boris (1970): “Temática” en TODOROV, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, pp. 199-232.
- ZOLKIEWSKI, Stefan (2006): “Cómo entender el modelo del mundo en la semiótica” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 6, disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/zolkiewski.htm> [fecha de consulta: 15 de julio de 2007].