



Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Letras
Departamento de Filología Española
Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

LITERATURA Y CINE DE CIENCIA FICCIÓN.
PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Tesis doctoral

Presentada por:
NOEMÍ NOVELL MONROY

Dirigida por:
DRA. MERI TORRAS FRANCÉS

Barcelona, 2008

Esta tesis fue realizada gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), del Gobierno de México.

AGRADECIMIENTOS

Una tesis parece un trabajo individual, proveniente de la reflexión en soledad. Y en un sentido lo es. Pero en otro, quizá más profundo o más permanente, una tesis, para mí, es resultado de un esfuerzo colectivo. Pues aunque la escriba una sola persona, en realidad es un palimpsesto en el que se dejan entrever otras escrituras, otras vidas, otras preocupaciones y otras intenciones.

Así pues, el palimpsesto que es esta tesis no pudo haber sido sin la presencia en mi vida de mucha gente. Primero, mis padres, Elizabeth y Enrique (†), mis hermanas y hermanos, sus hijos e hijas; mi familia política. Cada uno de ellos contribuyó en maneras que seguramente no conocen a la escritura de esta tesis. Su presencia permanente ha sido indispensable.

Mis profesoras y profesores. Todos. No quiero hacer una larga lista de nombres, pero todos ellos están aquí, desde la primaria hasta el doctorado; de cada uno de ellos aprendí algo. En especial quiero incluir a Colin White (†). A mí, y seguramente a muchos otros estudiantes de Letras Modernas de la UNAM, nos transmitió no sólo conocimiento, sino que nos recordó continuamente que leer era un acto de pasión.

Quiero agradecer especialmente a mi directora de tesis, Meri Torras. No sólo ha estado conmigo en la larga búsqueda de una voz propia, sino que también me ha brindado su amistad.

Mis amigas y amigos. Los ausentes y los presentes. A todos ellos les ha tocado, en algún momento, escuchar mis largas peroratas sobre la ciencia ficción.

Mis alumnas y alumnos de Letras Inglesas de la UNAM. Con ellos hice mis primeros experimentos cienciafccionales.

El personal de un bar de Barcelona. Ángel y su gente me sirvieron incontables cafés, preguntándome siempre cómo iba la feña. Sin todos esos cafés, esto no sería posible.

Mis dos gatas, Tapioca y Tomasa. A ellas también les ha correspondido su dosis de ciencia ficción.

Pero sobre todo, esta tesis no sería posible sin Gerardo. De ningún modo. No tengo palabras suficientes ni adecuadas para expresar de cuántas maneras esto es resultado de mi vida con él.

ÍNDICE

Introducción	11
I. Una breve genealogía de la ciencia ficción	21
Problemas y paradojas del origen	21
Hitos originarios del siglo XIX	29
Mary Shelley	29
Poe y Hawthorne	31
Verne y Wells	33
Otros autores	34
Los pulps y un poco más	35
La posguerra y los años cincuenta	40
La incursión del cine	47
Los años sesenta y más allá	53
II. La ciencia ficción como género literario y cinematográfico	69
Qué se entiende por “género”	71
Producción, etiquetas y contrato espectadorial	73
De género	75
El cine frente a la literatura: lo audiovisual en la ciencia ficción	83
El problema de la circularidad y el corpus genérico	91
La “ley del género”	98
El sustantivo y el adjetivo: la semántica y la sintaxis genéricas	101
Casos de estudio: “The Minority Report” y Minority Report	106
Las premisas principales	107
Los personajes	109
Las narraciones	114
Espectacularidad	122
Ambivalencia	127
III. Relaciones de la ciencia ficción con otros géneros limítrofes	131
El género fantástico	132

Lo maravilloso	136
Lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción	140
Mímesis y fantasía	145
Caso de estudio: Brazil, texto de fantasía y texto de mímesis	156
La anécdota	157
El mundo	158
El género	160
Brazil como texto cienciaficcional	164
El mundo cienciaficcional de Brazil	165
IV. Definiciones	173
Parte 1. Definiciones empíricas	175
Primeras definiciones	175
El interés por las ciencias humanas	179
La especulación y la extrapolación	182
La ciencia en la ciencia ficción	184
El futuro	188
La idea innovadora	191
Parte 2. Acercamientos teóricos	193
El extrañamiento cognoscitivo	193
El extrañamiento	195
La cognición	200
El novum	201
Los sitios del novum	203
Estrategias discursivas de la ciencia ficción	206
El megatexto	216
Los iconos	226
Caso de estudio: Starship Troopers	236
La anécdota, la narración y los personajes	236
El novum y el extrañamiento cognoscitivo	248
Los fines críticos del filme	255
V. Recapitulación	263
Los subgéneros de la ciencia ficción	263
La ciencia ficción como género, modo y fórmula	266
Reflexiones finales	279
Bibliografía	283
Textos teóricos y críticos	283
Textos literarios	300
Textos cinematográficos	309

INTRODUCCIÓN

El presente, con sus androides experimentales, la clonación, el internet o la cirugía láser, por mencionar sólo algunos ejemplos, es un tiempo cienciaficcional. Un tiempo que, en nuestra infancia, se antojaba ilusorio, y que claramente pertenecía a las novelas o las películas. Ese tiempo de imágenes imposibles parece habernos alcanzado. Según Scott Bukatman, “... there is simply no overstating the importance of science fiction to the present cultural moment, a moment that sees itself as science fiction” (Bukatman, 1993: 6-7). Al margen de la validez de este comentario, es difícil encontrar un acuerdo con respecto a qué significa el término ciencia ficción, cómo se define y cuáles son sus características como género. Ha habido, por supuesto, muchos intentos por definir a la ciencia ficción, desde la jocosa “science fiction is what I point to when I say it”, del escritor y crítico estadounidense Damon Knight (cit. en <http://www.panix.com/~gokce/sf_defn.html>), hasta la teórica y materialista “literatura del extrañamiento cognoscitivo” de Darko Suvin. Pero, en general, se da por hecho que todo el mundo sabe lo que es la CF¹ cuando habla de ella. Este trabajo nace, entonces, de una inquietud doble. Por un lado, a partir del reconocimiento de que, independientemente de que el momento histórico presente pueda ser visto como CF, este género es, en

¹ A lo largo de este trabajo utilizaré indistintamente la abreviatura CF como el término ciencia ficción. En general, cuando las citas de las que hago uso provienen del inglés, las siglas utilizadas son SF o sf.

efecto, uno de los más representativos de la época en que vivimos. Por el otro, nace también de la necesidad de encontrar los rasgos que lo particularizan.

No intentaré aquí dar una definición propia de este género: a mi juicio, una más no aportaría mucho a la discusión; como se verá en capítulos posteriores, las definiciones que se han hecho de la CF son legión. Lo que en pocas ocasiones se ha hecho, no obstante, es aclarar sus rasgos principales como género, proporcionar una racionalización de los componentes más usuales de la CF, así como de sus mecanismos de funcionamiento, sus vínculos con otros géneros, las fronteras que los dividen.

Aunque hay a nuestra disposición diversas teorías sobre la ciencia ficción como género —de las que destaco las de Darko Suvin, Robert Scholes y Damien Broderick—, ninguna de ellas se ocupa a la vez de preguntarse lo que es un género en sí y, por lo tanto, si la CF es efectivamente un género. Y es que tanto el propio término ciencia ficción, como el de género, están situados en una especie de nebulosa teórica, en un campo minado al que se prefiere no entrar. Desde mi perspectiva, pues, se aporta una mayor claridad a la discusión sobre la ciencia ficción al puntualizar en primera instancia lo que se entiende por género, para entonces poder pasar a las especificidades de un género en particular.

Otra de las sombras que rondan al género del que aquí me ocupó es que, mientras que algunos teóricos y críticos lo incluyen directamente entre los géneros “fantásticos”, otros más, como el mismo Suvin, se rebelan ante ello y la separan tajantemente de la “fantasía”. En buena medida, esta polémica surge de que tampoco hay un acuerdo con respecto a las implicaciones de los términos fantástico, fantasía, y otros relacionados con éstos, como lo maravilloso o lo extraño.

Un problema más, y muy importante, es que en general los estudios históricos sobre la ciencia ficción consideran, cada uno, orígenes y filiaciones distintas: mientras que algunos la llevan hacia atrás en la historia hasta el Gilgamesh o la Biblia, otros la consideran un fenómeno de la modernidad y la sitúan en el siglo XVIII, y otros más la datan ya directamente en el siglo XX. Pero mientras que en efecto es necesario reconocer antecedentes, en muchos casos esto se hace en un afán de darle legitimidad o de elevarla a un cierto canon. A mi juicio, y como postularé más adelante, la CF tiene una fecha de nacimiento bastante precisa, pero al mismo tiempo tiene también muchos linajes, sin cuyos textos este género no sería posible como lo conocemos hoy. Asimismo, no me parece necesario intentar “elevarla” a ningún canon: la ciencia ficción es un género popular, y su valía en términos estéticos es independiente de su pertenencia a un canon u otro. No me ocuparé aquí, así pues, de discutir la pertinencia del intento de integración de la CF a la “alta” o la “baja” cultura. La entiendo, en todo momento, como un fenómeno cultural popular; y, en este entendido, asumo que en ella habrá representantes de gran valor estético, así como otros de pobres alcances, como sucede en cualquier otra manifestación cultural o artística. Una última limitación que poseen la mayoría de estudios y teorías sobre la ciencia ficción es que tienden a cercenar del panorama al cine,² pues en general se le considera, desde la crítica especializada en ciencia ficción,

² Por no hablar de la televisión, los videojuegos, los comics o la música. No me ocuparé de ellos aquí, no porque no reconozca sus repercusiones en el género, sino porque no me parece que éstas sean tan determinantes en la CF como la proyección que ha tenido el cine en ella. Son innegables, desde luego, las influencias de series como Star Trek, The Time Tunnel, V o Stargate, y, mucho más recientemente, Heroes o Battlestar Galactica. Si pensamos en términos de alcance y especialización, por ejemplo, el canal estadounidense dedicado exclusivamente a la ciencia ficción, el SciFi Channel, se fundó apenas en 1992, mientras que el cine ha acompañado a la CF, y viceversa, prácticamente desde sus inicios, aunque entra de lleno en el panorama del género hasta los años cincuenta. Algo similar es aplicable a los videojuegos, la música y los comics. Ciertamente, todos estos medios han influido en alguna medida en el desarrollo de la CF como género, pero con seguridad no con la misma intensidad que el cine. En ocasiones, sin embargo, haré mención de alguna serie de televisión en este trabajo. Hay que aclarar aquí que Scott Bukatman sí los incluye, pero él no hace un estudio sobre la CF como género, sino uno monográfico sobre la identidad y el sujeto, en especial en la ciencia ficción posmoderna.

como de menor valor estético e ideológico que la literatura. Además de discrepar con este argumento, desde mi punto de vista el cine ha influido enormemente en el desarrollo y la difusión de la CF como género. A mi juicio, pues, este estudio estaría trunco si no lo incluyera.

Así, en esta tesis proporcionaré, en primer lugar, una genealogía de la CF, en la que discutiré tanto sus orígenes como sus últimos desarrollos. Mi intención aquí será, de este modo, no sólo proporcionar un panorama general de la CF a lo largo de la historia —de la que yo considero su historia, desde luego—, sino también destacar las influencias y modificaciones que ha sufrido, así como intentar determinar en qué momento es que verdaderamente se configura, o se comienza a configurar, como un género independiente y autoconsciente. La discusión de las filiaciones históricas de la CF es muy relevante, además, en términos de su posterior comprensión como género, pues es a partir del entendimiento de su historia que podemos evaluar sus características y rasgos principales.

Por ser éste un trabajo afincado en los estudios sobre los géneros literarios y cinematográficos, dedico un capítulo a la discusión de lo que es un género, y a partir de ello postulo por qué, desde mi perspectiva, es posible estudiar a la ciencia ficción como un género literario y cinematográfico.

Como he mencionado ya, en general los trabajos que estudian a la ciencia ficción dan por hecho que pertenece a la “fantasía”, o, por el contrario, que se sitúa en un extremo opuesto a ella. Parte importante de esta tesis es, entonces, discernir cómo y en qué medida la CF se vincula con la fantasía o lo fantástico, así como con otros géneros limítrofes, e incluso con el realismo.

Uno de los centros de este trabajo será la discusión de diversas definiciones que se han construido de la ciencia ficción a lo largo del

tiempo. A partir de éstas, así como de lo analizado en capítulos previos, proporcionaré lo que a mi juicio son los rasgos principales de la CF como género. Posteriormente, y a manera de recapitulación, ofreceré una breve propuesta de acercamiento a la CF, que la estudia en tres formas principales a partir de su funcionamiento y relevancia en un texto: como género, como modo y como fórmula.

Como he dicho ya, éste es un trabajo afincado en la teoría de los géneros literarios y cinematográficos. Sin embargo, no me puedo sustraer del entendimiento de la ciencia ficción como un fenómeno cultural, como una respuesta a la sociedad en que surge. De manera que, en muchas ocasiones, habré de hacer referencia a los momentos sociohistóricos en que surgen ciertos textos, así como la manera en que se relacionan con ellos.

Esta tesis está articulada de manera que cada capítulo posee una hipótesis independiente —si no mencionada explícitamente, evidente por lo que se intenta demostrar en cada uno de ellos— que se vincula con el resto. La hipótesis que rige el trabajo entero, sin embargo, pende de los estudios sobre los géneros cinematográficos y literarios, que se demuestran aquí con capacidad de ser abordados desde una perspectiva conjunta que respete sus diferencias pero que a la vez aproveche sus similitudes. Esta hipótesis general es, así pues, que la ciencia ficción puede ser provechosamente analizada desde una perspectiva conjunta que la estudie como un género, independientemente del medio en que se presente; asimismo, esta hipótesis incluye necesariamente la discusión de si la ciencia ficción es efectivamente un género, y, si es el caso, cuáles son sus características principales, las que la hacen reconocible como tal frente a otros géneros. Como se verá a lo largo de este trabajo, estas hipótesis están articuladas de manera que la que rige la tesis completa funciona a la manera de un paraguas bajo el cual se acogen las otras. Al

ser un trabajo sobre la ciencia ficción como género, con todas las implicaciones que esto tiene, es tanto una investigación documental como la postulación de hipótesis varias que, concatenadas y vistas en conjunto bajo el paraguas metafórico al que recién hice referencia, pretenden adquirir textura.

A lo largo de esta tesis me remito a numerosos textos —tanto filmicos como literarios—, y en su consecución consulté muchos otros que, si bien no cito directamente, han servido en todo momento para ayudar a configurar la concepción que tengo de la ciencia ficción como género. Todos estos textos están consignados en la bibliografía. Al mismo tiempo, al final de cada uno de los capítulos teóricos, me concentro en un caso de estudio, texto literario o filmico que pretendo analizar en profundidad y, sobre todo, en relación con lo expuesto en el capítulo en el que se inserta. De manera paralela, habrá otros textos que surjan una y otra vez como referencia o ejemplificación de algún asunto en particular. Esto se debe, en buena medida, tanto a la influencia que han tenido en el género, como a la que han tenido en mi propia visión de éste. He intentado, en todo momento, proporcionar un panorama de la CF tan vasto como me ha sido posible. De cualquier manera, con seguridad habré omitido algunos textos que otros críticos consideren básicos.

Tan sólo unas precisiones: aunque la CF ha tenido desarrollos muy importantes en la Europa continental y en Japón, he limitado este trabajo al universo británico y estadounidense. Esto se debe a que me parece que ha sido en Inglaterra y Estados Unidos donde se han gestado las mayores influencias para la ciencia ficción en general; y, en términos cinematográficos, me parece que es sin duda en Hollywood donde se han gestado muchos de las aportaciones al género. No me sustraigo, sin embargo, de hacer algunas referencias a autores que desde mi perspectiva

han sido determinantes para este género, en especial algunos de los países del este de Europa, como Stanislaw Lem o los hermanos Strugatsky. Por otra parte, en términos de estilo, he procurado obtener todas las versiones originales que me fue posible; cuando esto no ha sido así, proporciono el título original entre paréntesis. En los textos literarios, siempre mencionaré entre paréntesis el año de publicación; en los filmicos, y sin una perspectiva autorial, anoto entre paréntesis, la primera vez que la menciono, el director y el año de estreno. Asimismo, también en el caso de los filmes, proporciono los nombres de los actores protagónicos entre paréntesis.

Resta por hacer, sin embargo, un último comentario. Mientras escribía esta tesis, me di cuenta de que no respondía sólo a una necesidad académica de desgranar el funcionamiento de un género literario y cinematográfico. No. También respondía a una influencia de mi infancia. De manera que supongo que este trabajo es también una forma de pagar una deuda con ella. Al mismo tiempo, me interesa destacar a partir de esta reflexión cómo la ciencia ficción es capaz de provocar respuestas que, aunque puedan llevar años en concretarse, permanecen en un estado latente en el imaginario y que finalmente se manifiestan. En buena medida, supongo, esto se debe a la gran carga de fantasía que tiene este género. Pero de eso me ocuparé en un capítulo posterior.

Recordé, pues, tres de las primeras películas que vi de niña. Star Wars, por supuesto, a los siete años, justo cuando se estrenó. Poco después, Alien, cuando aún no tenía edad suficiente para verla, pero que gracias a la indulgencia o irreflexión de mi padre —y del boletero del cine— pude también ver en la temporada de estreno. Y un poco después, en un cine ya desvaído y que había presenciado tiempos mucho mejores, una reposición de *Soylent Green*; el cine ya no existe, pero los poderosos planteamientos de este filme me siguen persiguiendo. En

todos los casos, recuerdo incluso dónde me senté. También vino a mi mente que en algún momento, en alguna librería de viejo, me hice de una antología de ciencia ficción, de las editadas por Bruguera, que ahora sé que recogían “lo mejor” de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. No le entendí en su momento, de eso estoy segura.

De lo que también estoy segura es de que en alguna forma que no puedo vislumbrar, esta tesis es también fruto de las imágenes que comencé a recibir ya desde niña, que el mundo que se comenzaba a configurar en mi mente infantil estaba influido por ellas. También sé que ver esas películas y leer esos libros me provocaba una profunda emoción que de alguna manera ha logrado colarse en mi vida académica. Algo que es interesante resaltar aquí es que, ahora lo puedo ver, esos tres filmes, y el libro también, representan, cada uno de ellos, una forma distinta de hacer, de pensar y de entender la ciencia ficción, y con ellos, la realidad cotidiana en que vivimos. Lo importante de esta reflexión no es, pues, que la ciencia ficción traiga a mi mente recuerdos infantiles. Más bien, me interesa recalcar cómo la ciencia ficción ha estado presente a todo lo largo de una generación; de más de una, para estos momentos. Como expresión cultural, su potencia es innegable, y es difícil sustraerse de ella. Pues las distintas visiones del mundo, las distintas respuestas a él que proporciona la ciencia ficción, las variadas formas en que se rebela o contribuye a la configuración de una realidad, al solapamiento o la contestación de modelos, tienen una segura influencia no sólo en cómo concebimos el mundo y cómo nos concebimos a nosotros mismos, sino que también nos abren perspectivas que quizá, de otro modo, podrían ser inconcebibles.

Nota bene:

Al realizar las últimas correcciones a este trabajo, encontré *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality* (2007), de Christine Cornea. En su introducción, la autora avanza una hipótesis similar a la que yo planteo aquí en el capítulo III, en cuanto a que ella considera que el cine de ciencia ficción es una mezcla de fantasía y realidad. Textualmente, dice: “I would suggest that science fiction is a genre that is demonstrably located in between fantasy and reality” (Cornea, 2007: 4). Cornea, sin embargo, no persigue esta hipótesis a lo largo de su libro; más bien, lo señala como una posibilidad de entender el cine de ciencia ficción. En su investigación tampoco hay un énfasis en el análisis y confrontación de los términos “fantasía” y “realidad”, sino que, según ella misma “[r]ather than attempting to separate these genres, I remain content that certain films might always oscillate between being seen as one genre or the other” (2007: 7). Cornea sigue, pues, el camino del análisis de textos, principalmente a lo largo de la historia del cine de ciencia ficción. Esta aclaración es relevante, ya que mi tesis no está basada en la suya y persigue otros intereses.

I

UNA BREVE GENEALOGÍA DE LA CIENCIA FICCIÓN

Problemas y paradojas del origen

El origen de la ciencia ficción es muy debatido entre la comunidad creativa y crítica de esta rama de la literatura. Localizar con precisión la primera obra de CF no es sólo aventurado y objeto de censuras y discusiones, sino casi directamente imposible.¹ Se pueden reconocer, sin embargo, tres tendencias principales de pensamiento con respecto a este asunto, no configuradas ni agrupadas como escuelas, pero cada una de ellas con detractores y seguidores.

La primera tendencia, a la que podríamos llamar teórica y uno de cuyos representantes principales es Darko Suvin, remonta los orígenes de la CF sobre todo a las narraciones utópicas, renacentistas y anteriores, basándose en la existencia en ellas de un *novum*, es decir, de un elemento absolutamente novedoso que contribuye a conformar un mundo extrañado cognoscitivamente.² La segunda postula que la primera obra de CF es el *Frankenstein* de Mary Shelley, de 1818; Brian Aldiss, escritor e

¹ Esto se debe, principalmente, a que situar un origen, en especial el de un género, es siempre sujeto de debate, en particular si consideramos al género como una entidad de fronteras difícilmente estáticas y que, por lo tanto, implica una conceptualización precisa.

² Estos conceptos se explorarán con detenimiento en el capítulo IV.

historiador de la CF, se atribuye esta idea (Aldiss, 1984: 10).³ La tercera señala que la CF sólo pudo existir hasta que el término “scientifiction” fuera acuñado en 1926 por el editor y escritor Hugo Gernsback, para referirse a “[the] Jules Verne, H.G. Wells, Edgar Allan Poe type of story —a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision” (Clareson, 1990: 15; Parrinder, 1980: 2); el término “science fiction” fue también inventado por el mismo Gernsback en 1929, y usado comúnmente a partir de 1938, cuando John W. Campbell fundó la revista *Astounding Science Fiction*.⁴ El fenómeno es, no obstante, más complejo. Sin duda, las tres corrientes llevan razón y las tres comportan problemas si se consideran aisladamente. A continuación exploraré brevemente estas tres tendencias.

La definición del *novum* por parte de Suvin es uno de los parteaguas en la descripción de la CF, ya que la distingue de otras narrativas distintas a las realistas.⁵ A partir de su idea del extrañamiento cognoscitivo, Suvin incluye en su descripción de la CF textos utópicos anteriores a la Revolución Industrial, hecho que implica la inclusión de

³ Aldiss defiende que él fue el primer historiador de la CF, con la publicación de *Billion Year Spree* en 1973 (texto del que yo uso aquí la versión corregida y aumentada, *Trillion Year Spree*, de 1984), en señalar a *Frankenstein* como la primera obra de CF. Sin embargo, ya en 1960 Kingsley Amis señalaba que “The Gothic novel and its successors do get into the canon, but, with one large exception, these, while all-important in the ancestry of modern fantasy, scarcely prefigure science fiction. The exception can hardly help being *Frankenstein*, which, albeit in a distorted form, has had a posthumous career of unparalleled vigour...” (Amis, 1960: 26). Es el mismo caso con Sam J. Lundwall, quien argumenta que “The great classic of this genre [Gothic], and the one that definitely brought the Gothic tale into the realms of science fiction came, however, in 1818. It was the result of the then twenty-one years old Mary Wollstonecraft Shelley’s Swiss journey with the poet Shelley...” (Lundwall, 1971: 83).

⁴ Clareson (1990: 16) y Parrinder (1980: 2) señalan que en 1851 William Wilson ya mencionaba el término en *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject*: “[Thomas] Campbell says that ‘Fiction in poetry is not the reverse of truth but her soft and enchanting resemblance’. Now this applies especially to Science-Fiction, in which the revealed truths of Science may be given interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and true —thus circulating a knowledge of the Poetry of Science clothed in a garb of the Poetry of Life”. De cualquier modo, aunque el cuño del término pueda ser muy anterior a Gernsback, su popularización y uso comienza con Campbell y *Astounding*

⁵ Por narrativas realistas o miméticas me refiero a aquellas que pretenden reflejar la realidad empíricamente verificable. La relación de la ciencia ficción con éstas y otras no realistas se explorará en el capítulo III.

obras que no tienen una base en ni ninguna relación con el pensamiento científico, lo cual parece, por un lado, contradecir el nombre característico de esta rama de la literatura y, por el otro, podría implicar que la CF es inseparable de la creación de utopías o distopías.

Aldiss, por su parte, aunque reconoce influencias diversas en la CF, como los viajes extraordinarios o las utopías, limita su nacimiento a una única obra, *Frankenstein*, y ata el género indefectiblemente al gótico. De hecho, este autor opina que la ciencia ficción es un modo —más que un género— que siempre hace uso de lo gótico o lo posgótico (Aldiss, 1986: 4).⁶

Por último, el señalamiento tajante de que la CF sólo pudo ser escrita a partir de que se le reconoce nominalmente como “ciencia ficción” deja de lado toda una visión histórica necesaria para comprenderla y describirla, y la limita, por lo menos de forma parcial, a lo definido por Gernsback en 1926.

En términos del planteamiento de Suvin, el hecho es que la ciencia ficción —como la conocemos hoy y como se le ha conocido a partir de la llamada “Edad de Oro”, marcada por la revista *Astounding*, editada por Campbell— sí tiene raíces en las narraciones utópicas y de viajes extraordinarios previas al siglo XX. Luciano de Samosata, Thomas More, Cyrano de Bergerac, Jonathan Swift e incluso Platón, podrían considerarse, en efecto, precursores de la CF como género que utiliza las utopías o los viajes fantásticos como vehículo de exploración de formas alternativas de convivencia humana, y, en especial, de crítica del mundo conocido por el autor. Pero el hecho de que la CF utilice las utopías o distopías como vehículo narrativo no convierte a estos precursores en autores de CF, además de que también hay otras formas de narrativas de

⁶ Lo distintivo de la ciencia ficción como género se explorará en los capítulos III y IV.

aspiraciones no realistas que se pueden interpretar como antecedentes reconocibles de este género.

En este sentido, la visión de Aldiss es particularmente atractiva, además de innegable el hecho de que muchas narraciones de CF incorporan el modo gótico, o, en un sentido mucho más general, el horror o la fantasía. Hay que entender, sin embargo, el señalamiento de Aldiss con respecto al *Frankenstein* como origen de la CF no sólo como el reconocimiento de la creación de una criatura artificial —asunto que, por otra parte, es una tradición presente en numerosos textos decimonónicos y que se remonta mucho más allá de este siglo, no sólo en la forma de los golems y los autómatas, sino incluso en la de los seres automáticos creados por Hefesto en su fragua, las estatuas móviles de Dédalo o los soldados conjurados por Medea para que ayudaran a Jasón—, sino como la adhesión a un cierto pensamiento científico dominante de diversas maneras en el siglo XIX. Lo originario cienciaficcional del *Frankenstein* no reside en la creación de vida artificial, sino especialmente en los modos y maneras en que ésta se crea y, en particular, en las repercusiones que tiene dicha creación para su creador. Como bien señala Roger Luckhurst, en el siglo XIX la sociedad recién industrializada se debatía entre el apoyo casi irrestricto a los avances científico-tecnológicos y el completo rechazo a ellos.⁷

La tercera tendencia mencionada, relacionada con el reconocimiento de la CF como posible sólo de manera contemporánea o posterior a Gernsback, incorpora de manera notable una conciencia de

⁷ Para Luckhurst, de hecho, la tajante división entre estas dos tendencias dio origen a la escisión entre la literatura de corte realista y la no realista; la primera daría origen a las literaturas canónicas, el mainstream —incluidas las vanguardias y el modernismo del cambio de siglo—, y la segunda a las literaturas populares. Más aún, este autor indica que durante todo el siglo XIX, y de manera dominante hacia el final de éste, se consolidaría la división entre la alta cultura, que exaltaba la naturaleza, y la baja cultura, que se concentraba en la máquina y las disciplinas científicas (Luckhurst, 2005: 4).

género literario: quien escribe ciencia ficción lo hace con deliberación.⁸ Y es aquí cuando verdaderamente comienza el rompimiento entre la CF y el resto de los géneros, en donde unos autores se definen a sí mismos como de CF y otros hacen todo lo posible por no ser identificados con ella. Con la fundación de Gernsback de su primera revista literaria y con el cuño del término definitorio del género, se estaría separando de manera casi permanente a la ciencia ficción del resto de los géneros, tanto del mainstream como de los populares. Si bien en los primeros antecedentes decimonónicos se puede hablar de que alta y baja cultura iban de la mano, para la década de los noventa del siglo XIX, las condiciones se comenzaban a modificar. Luckhurst señala que:

The peculiar conditions in the 1890s —the hybrid formations of high and low, the imbrication of science and culture— did not last. Hierarchies developed that mobilized literature against forms of mass culture (Luckhurst, 2005: 46).

Para Clute y Nicholls, no obstante, este fenómeno se hace verdaderamente patente hacia las décadas de los años cuarenta y cincuenta (1995: 568). Esta separación redonda también en que la CF se convirtió en una literatura no sólo de género sino también de *ghetto*,

⁸ Clute y Nicholls señalan: “Genre SF [is] sf that is either labelled science fiction or is instantly recognized by its readership as belonging to that category —or (usually) both. The implication is that any author of genre sf is conscious of working within a genre with certain habits of thought, certain ‘conventions’ —some might even say ‘rules’— of storytelling ... In its narrowest sense, then, a genre-sf tale will be a story written after 1926, published (or theoretically publishable) in a US SF magazine or specialist sf press ..., and conspicuous for its signals that it is honouring the compact between writers and readers to respect the protocols embedded in the texts which make up the canon ... Though genre sf is central to our sense of the nature of sf as a whole, we also conceive non-genre sf as an essential part of the picture” (Clute y Nicholls, 1995: 483-484). Esta conciencia de género funciona también en sentido contrario, es decir, hay autores que evitan ser identificados como de ciencia ficción, aunque sus obras pertenezcan innegablemente a este género. Se suele mencionar especialmente el caso de Kurt Vonnegut entre los autores que evitan o han evitado que se les vincule con la CF. Más recientemente, en el cine, los casos de Michael Winterbottom (me refiero a su filme *Code 46*, de 2003) o Alfonso Cuarón (remito a *Children of Men*, de 2006) son similares al de Vonnegut. Caso que vale la pena mencionar aparte es el de Iain M. Banks, quien utiliza este nombre para sus textos de ciencia ficción, y usa Iain Banks para los pertenecientes al mainstream. Aunque tiene dos nombres distintos, Banks no niega sus vínculos con la CF ni con el mainstream.

dirigida a un público específico, leída sólo por éste y denostada por la crítica académica.

Pero el que la ciencia ficción tenga nombre sólo desde Gernsback no elimina ni disminuye el hecho de que tanto Shelley —en su Prefacio en el que comenta que los hechos narrados en *Frankenstein* son plausibles con respecto a la ciencia de su época—,⁹ como Verne al utilizar los avances tecnológicos de su tiempo en sus “viajes extraordinarios” (Parrinder, 1980: 7); o como Wells, al aclarar en su “Preface to the *Scientific Romances*” que estaba sustituyendo en sus obras la magia por una “scientific patter” (Aldiss, 1986: 5), estaban haciendo uso de la jerga científica corriente en sus días de una forma deliberada para sustituir y actualizar el uso de elementos sobrenaturales en sus narraciones. La intención de los autores parece ser, pues, desvincularse de lo sobrenatural y crear una ilusión de realismo en sus obras, en aras de la credibilidad y la verosimilitud. Así, si consideramos que en estos autores precursores los elementos científicos simplemente sustituyen a los sobrenaturales, la línea de sangre establecida por Aldiss entre el gótico y la CF se confirma. Pero esta línea no es la única, ya que a la vez que continúa y responde a una forma literaria, la ciencia ficción también se separa de ella y establece un nuevo linaje ligado con los cambios científicos y tecnológicos de la época de su autor, que no dependen sólo de la sustitución de la magia por la ciencia.

Visto esto, se puede decir que la ciencia ficción nace de una paradoja de continuidad-discontinuidad. Al sustituir elementos

⁹ El Prefacio, atribuido a Percy B. Shelley, dice: “The event on which this fiction is founded, has been supposed, by Dr. [Erasmus] Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. I shall not be supposed as according the remotest degree of serious faith to such an imagination; yet, in assuming it has the basis of a work of fancy, I have not considered myself as merely weaving a series of supernatural terrors. The event on which the interest of the story depends is exempt from the disadvantages of a mere tale of spectres or enchantment. It was recommended by the novelty of the situations which it develops, and, however impossible as a physical fact, affords a point of view to the imagination for the delineating of human passions more comprehensive and commanding than any which the ordinary relations of existing events can yield” (Shelley, 1818: 11).

sobrenaturales por elementos científicos, aparentemente continuando una tradición narrativa no realista, pues la mera sustitución no garantiza la plausibilidad de los hechos narrados, la CF utiliza la ciencia para otorgar a sus narraciones un tono de supuesto realismo y logra que este género se sitúe en una especie de limbo entre la fantasía, lo maravilloso y lo realista.¹⁰ Vale notar, no obstante, que el uso que hago del término “tradición” es bastante libre, pues no es verdaderamente posible “... to identify a coherent tradition of proto sf...” (Clute y Nicholls, 1995: 967). Más bien, como he sostenido, se podría decir que la CF se abreva de formas, géneros, motivos, temas, anteriores a su configuración como un género distinto.

La ciencia ficción, entonces, forma parte de una línea de narraciones no realistas que no se limita a las criaturas artificiales, los viajes extraordinarios o las utopías, por ejemplo. Pero también, a partir de que se le comienza a denominar ciencia ficción empieza a configurarse como un género distinto de otros aledaños, con características propias vinculadas principal pero no exclusivamente con el género gótico, los romances, los cuentos filosóficos e incluso en ocasiones la mitología clásica (Clute y Nicholls, 1995: 568). A decir de Suvin,

Historically SF arose from the blending of utopian hopes and fears with popularizations of the social and natural sciences in the adventure-journey, the “extraordinary voyage,” with its catalogue of wonders that appear along Ulysses’ or Nemo’s way. Modern SF thus has its antecedents in such historical forms as the Blessed Island Tale, the utopia, the “planetary novel” of the 17th and 18th centuries, the Rationalist “state novel,” the Romantic blueprint and anti-utopia, the Vernean “scientific novel,” and the Wellsian “scientific romance” (Suvin, 1974: s/d).

¹⁰ En el capítulo III se discutirá la relación entre la literatura fantástica, la maravillosa, el realismo y la ciencia ficción.

En este trabajo, pues, si bien se reconocen las diversas tradiciones que han contribuido a configurar la CF contemporánea, se asume que su origen como género distinto de los demás no está situado de manera exclusiva ni excluyente en las narraciones utópicas o de viajes extraordinarios del siglo XIX y anteriores; tampoco de manera específica en la obra de Mary Shelley. Mi postura sostiene que la ciencia ficción como género independiente nace con la definición de Gernsback y con el “movimiento” generado a su alrededor, entendiendo aquí “movimiento” como el inicio de una tendencia a publicar revistas de este tipo, al surgimiento de los grupos de fanáticos o seguidores y al intercambio entre autores y lectores. Antes de este hito, podemos reconocer múltiples influencias, tropos, temas y tipos de personajes que la CF se ha apropiado, pero no podemos hablar propiamente de CF. Con Luckhurst (2005: 3), opino que la CF es un género que sólo pudo existir a partir de la modernidad tardía y que, de hecho, ha estado separada prácticamente en todo momento de la literatura canónica. Como declara Samuel R. Delany en una entrevista, “I don’t think of Wells as science fiction; I don’t think of anyone as science fiction, except what starts in the pulp magazines...” (1984: 28). Este comentario demanda matices, desde luego, que se centran en que los relatos “ordenados” por Gernsback estaban demasiado enfocados en los datos duros, o que impedían la “creatividad” de los autores, pero en esencia el mensaje es que la CF como género configurado con independencia tanto de otros géneros populares como del mainstream nace con la nominación de este editor. El género cienciaficcional cultivado en los pulps puede no ser lo que conocemos hoy como CF, pero la conciencia genérica, característica e ineludible, está dada por Gernsback, y como señala James Gunn (2003: xvi), es difícil imaginar qué hubiera sido del género sin este editor. Así pues, mientras tenemos presente que, como señala Luckhurst, el marcaje

del origen de la CF depende la conceptualización que se tenga de ella (2005: 15), hay también que tomar en cuenta que la “[s]cience fiction is less a genre ... than an ongoing discussion” (Mendlesohn, 2003: 1).

Hitos originarios del siglo XIX

Mary Shelley

Visto desde la actualidad, a partir del siglo XIX fueron Mary Shelley y Edgar Allan Poe quienes más influencia tuvieron en el desarrollo de la CF, pues sus “... Gothic romances [were] informed with a degree of scientific speculation, standing out in this respect from [other] isolated, freakish speculations...” (Clute y Nicholls, 1995: 568). Brian Aldiss pone el énfasis mucho más en Shelley que en Poe, y opina que el Frankenstein es la primera obra de CF, que inaugura “the fiction of a technological age” (Aldiss, 1986: 7).¹¹ Para Scholes y Rabkin, aunque a partir de Galileo

fueron apareciendo prototipos de la moderna ciencia ficción, la primera novela que posee todas las características del género [es] Frankenstein (1818) de Mary Shelley, tantas veces considerado un mero monstruo literario, [pero que] ha tenido tanta descendencia que hoy día pasa más por progenitor de una especie que por capricho genético (Scholes y Rabkin, 1977: 6).¹²

Para estos autores, Shelley introdujo en su obra “un elemento de un futuro posible, y con ello transformó para siempre las posibilidades de la literatura” (Scholes y Rabkin, 1977: 17). Darko Suvin, por su parte, no

¹¹ George Mann (2001: 9) opina, contrariamente a esta afirmación, que el Frankenstein comenzó a tener una verdadera influencia en la ciencia ficción sólo hasta mediado el siglo XX.

¹² Los autores, sin embargo, no continúan explorando las “características del género” a las que hacen referencia.

marca a la novela de Shelley como la definitiva originadora de la ciencia ficción, pero sí la señala como la iniciadora de la “tendencia dominante en la CF de lengua inglesa subsecuente”, ya que en ella se ponen en juego la arrogancia del doctor Frankenstein en la creación de vida artificial y la “parábola de la fe de un individuo representativo alienado”. Suvin considera que Frankenstein es un “híbrido de terror y CF filosófica”, y señala que es un texto muy significativo en el desarrollo de la CF (Suvin, 1979: 168, 169, 172; 1974: s/d).

De este modo, quizá la innovación de Frankenstein no es la fabricación de una criatura artificial, sino los medios por los que el científico la crea. Al incorporar el uso de la ciencia —inexacta e imposible, pero no sobrenatural—, Shelley se aleja de los medios más característicos del género gótico —los fantasmas, los espíritus, la mera imaginación o la proyección psicológica— y crea un monstruo nacido de su época, de los avances científicos, de la Revolución Industrial y del pensamiento ilustrado. Frankenstein puede no ser la obra que marca el “gran” origen de la CF, pero la atención crítica que se le ha dado desde los estudios sobre la ciencia ficción señala que es un fuerte hito en la historia del género, ya sea porque en efecto plantó naturalmente la semilla de la posterior CF o porque la propia crítica se ha empeñado en marcarla como iniciadora, influyendo de este modo en la recepción que del texto tienen los escritores y lectores de este género. En la elección de Frankenstein como obra iniciadora de una tradición resalta, sin embargo, que un discurso subyacente en la novela va en realidad en contra de la mecanización, de la ciencia y la tecnología:

Modern historians of sf often locate the origins of British scientific romance in the works of Mary Shelley, although the Gothic trappings of Frankenstein (1818) place it firmly within the tradition of anti-science fiction, and *The Last Man* (1826), a fatalistic disaster story, is equally antithetical to the

philosophy of progress. Neither work made its influence felt immediately, but both became formative templates heading powerful traditions of imaginative fiction (Stableford, 2003: 19).

Así, la criatura deformada creada por medios científicos puede muy bien ser interpretada como un tajante rechazo a las disciplinas científicas. Desde luego, no se puede decir que toda la CF exalte la ciencia, pero sí que tiene un interés particular en el progreso que ésta pueda traer.¹³

Poe y Hawthorne

En la obra de Poe que se relaciona usualmente con la CF destacan “The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall” (1835) y “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845). En “Hans Pfaall” se relata el viaje lleno de peripecias de Pfaall a la Luna; los detalles “científicos” son profusos e intentan dar verosimilitud al relato. En “M. Valdemar” se utiliza el mesmerismo para conservar a un hombre muerto con un hilo de comunicación con los vivos durante varios meses, hasta que, al dejar de ejercer la hipnosis sobre él, su cadáver se desvanece. Desde luego, los elementos que se vinculan con la ciencia son el viaje a la luna y el mesmerismo. Pero, como señala Suvin, en la obra de Poe:

¹³ En estricto sentido, según la edición en línea del DRAE, el progreso se define como: “acción de ir hacia adelante. // Avance, adelanto, perfeccionamiento”. Entonces, lo podemos entender como un mejoramiento de la calidad de vida de las personas a partir de avances científicos, tecnológicos, sociales, etc. La ciencia ficción, a la vez que aprovecha y exalta este tipo de avances, también los cuestiona profundamente, y, de manera implícita, el concepto mismo que tenemos de progreso, pues intenta mostrar cómo el supuesto progreso puede ir en contra del ser humano mismo. Un ejemplo claro y reciente de este tipo de cuestionamiento lo encontramos en *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), donde si bien se plantea como un progreso poder eliminar, por medio de la ingeniería genética, los posibles defectos de nacimiento de los niños, se muestra a la vez cómo la eliminación de dichos defectos se convierte también en un motivo de exclusión hacia todos aquellos que no son perfectos genéticamente. El progreso científico se demuestra, así, como un retroceso a nivel humano.

Science, technology, and all knowledge have become Mephistophelean instead of Promethean powers, fascinating but leading only to dead-ends and destruction: “Poe confronts and represents, as few authors before him, the alienated and alienating quality of the technological environment” (David Halliburton, Edgar Allan Poe, 1973: 247, cit. en Suvin, 1974: s/d).

Nathaniel Hawthorne, asimismo, incorpora también algunos elementos científicos en algunos de sus relatos. En “Rappaccini’s Daughter” (1844) el científico es capaz de sacrificar a su propia hija con tal de conseguir sus objetivos; en “The Birthmark” (1843), el sabio utiliza la ciencia para tratar de desvanecer una marca de nacimiento en el rostro de su esposa, provocando su muerte, pues en la mancha se localizaba el alma de la mujer. En ambos relatos se resalta el carácter de los científicos y lo que son capaces de hacer con tal de lograr sus propósitos. Para Suvin, de hecho, los científicos de Hawthorne están dominados por una urgencia faustiana que es “at worst criminal” (Suvin, 1974: s/d), lo cual contribuye a situarlo en una postura antagónica a los experimentos científicos (cf. Stableford, 2003: 20).

No puedo decir que estos autores hayan escrito CF, ni que el papel de la ciencia —tan dudosa o desbordada como pueda ser— en estos relatos —exceptuando “Hans Pfaall”— sea preponderante o básico; sirve más bien de pretexto para explorar otros asuntos de importancia para los escritores: las aventuras, la permanencia de la vida después de la muerte, la incapacidad de los científicos para detenerse ante la evidencia de la dudosa ética de sus propios actos. Lo que destaca en estas narraciones son las mentes curiosas —aunque desalmadas en algunos casos— de los científicos, su afán de experimentación, presente también, desde luego, en Victor Frankenstein; este tipo de hombre de ciencia en efecto prelude una figura que se volverá una especie de marca registrada del género, un estereotipo.

Verne y Wells

Pasada la mitad del siglo XIX empezó a publicar Jules Verne, y unas décadas después H.G. Wells. La obra de Verne es abundante, en general de tono optimista, e inclinada a las descripciones exhaustivas de las tecnologías utilizadas por los personajes. Se puede decir, sin embargo, que el motor que hace funcionar su obra es la aventura. Sus personajes transitan de una peripecia en otra, y son salvados por su espíritu científico, de invención e improvisación.

Wells, por su parte, tenía preocupaciones más sociales, y utiliza su obra para reflexionar no sólo sobre la función de la ciencia y sus potenciales efectos negativos sobre los individuos, como en *The Invisible Man* (1897) o *The Island of Dr. Moreau* (1896), sino también sobre la sociedad. Tal es el caso de *The Time Machine* (1895). Para el momento histórico de Wells, la idea del viaje en el tiempo no era innovadora per se. Escritores de épocas y nacionalidades diversas habían utilizado con anterioridad recursos como los sueños o las alucinaciones para llevar a sus personajes a otras épocas. Lo novedoso en *The Time Machine* es justamente que es una máquina la que facilita el viaje. Aunque la intención primordial de Wells fuera hacer una ácida crítica social, concibiendo extrapolaciones a partir de las teorías de la evolución en boga en ese momento (*The Origin of Species*, de Charles Darwin, se publicó en 1859), el hecho es que con la creación de la máquina del tiempo abre las posibilidades del uso imaginativo de los avances científicos y tecnológicos de una manera extraordinaria.¹⁴ Es muy diferente de Verne, en general “limitado por la ciencia de su época” (Scholes y Rabkin, 1977: 19). Esto se hace evidente en la crítica que de Wells hace Verne sobre su *The First Men in the Moon* (1901):

¹⁴ Aunque Wells muere en 1946, y a pesar de que publicó durante toda su vida, sus obras más influyentes se localizan entre 1895 y 1907 (cf. Amis, 1960: 31-2).

I make use of physics. He invents. I go to the moon in a cannon-ball, discharged from a cannon. Here there is no invention. He goes to Mars [sic], in an airship, which he constructs of a material which does away with the law of gravitation. Ça c'est très joli ... but show me this metal. Let him produce it (cit. en Parrinder, 1980: 7).

Como se ve por esta cita, a Verne le desagrada profundamente la literatura de Wells y la considera una mera invención, mientras que opina que sus propios libros tienen una base científica certera y comprobable. En Verne, pues, destaca la aventura del científico, mientras que en Wells se comienzan a ver rasgos de extrapolación científica que más tarde serán una marca genérica.

No se puede decir, desde luego, que en el tiempo transcurrido entre Verne y Wells no se hayan publicado obras precursoras de la CF. Como apuntan Nicholls y Clute, "... it is now clear that the last three decades of the 19th century were the seed-bed for the modern genre. Wells did not spring from nowhere; he refined an existing tradition" (1995: 568), y en el periodo que va de 1863 a 1895 hay por lo menos 618 obras relacionadas con la CF, entre novelas y cuentos.

Otros autores

Más o menos contemporáneos de Verne y Wells, hay otros escritores, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, que en cierta medida incorporan asuntos científicos en algunos de sus textos, como Herman Melville, Robert Louis Stevenson o E.M. Forster. Lo que vale la pena notar aquí, sin embargo, es que en estos escritores no existe el grado de "especialización" temática o genérica que hay en Verne o Wells, y ninguno de éstos fue apartado del canon como Wells. La creciente

mecanización de la vida cotidiana impedía a los escritores hacer caso omiso de ella, de manera que muchos —no sólo los aquí mencionados— incorporan temas relacionadas con la ciencia o la tecnología.

Si bien, visto a la distancia, se hace necesario reconocer los diversos antecedentes de la CF, no se puede de ningún modo afirmar con contundencia que los autores mencionados escribieran CF, sino, más bien, que participaban de su época, una época cada vez más preocupada o fascinada por los avances que veía transitar ante sí. El fenómeno cienciaficcional no es un fenómeno aislado de los sucesos sociales y culturales de su tiempo. Al contrario, desde sus hitos originarios y, más adelante, con el aceleramiento de los inventos y descubrimientos científico-tecnológicos ya entrado el siglo XX, la CF se ha erigido en observadora —con numerosos matices y adjetivos— de dichos sucesos.

Los *pulps* y un poco más

Entre la publicación de *The Time Machine* en Inglaterra y del primer número de *Amazing Stories*, editada en Estados Unidos por Hugo Gernsback, proliferaron en este último país las revistas que incluían cuentos relacionados con el horror y la ciencia ficción (aún no llamada así), y fueron años todavía más fecundos que los que van de Verne a Wells (Clute y Nicholls, 1995: 568). Aunque por lo dicho hasta aquí podría parecer que la CF surge al mismo tiempo y con las mismas características en Inglaterra y Estados Unidos, esto no es en realidad así. Hasta la consolidación de los *pulps* en el país norteamericano, en Europa se seguía aún la tendencia del romance científico y los viajes extraordinarios, mientras que en Estados Unidos se explotaban los relatos de los niños superdotados que ya se venían publicando en las

revistas desde el siglo XIX y que tenían tramas sobre jovencitos industrioses que se convertían en grandes inventores (Luckhurst, 2005: 52, 53). Este tipo de relatos, “inspired by the inventor mythos”, han sido llamados “Edisonade” por John Clute, de manera similar a “Robinsonade” (cf. Luckhurst, 2005: 53). También a diferencia de la tendencia social europea, cuyo máximo ejemplo es Wells, las publicaciones de este tipo, así como las que las siguieron, tenían una inclinación bastante conservadora y una casi nula preocupación por el estilo literario (Luckhurst, 2005: 59).

Por estos años surgiría asimismo la space opera, iniciada en buena medida con la obra serializada de E.E. “Doc” Smith, *The Skylark of Space*. Si bien la space opera es distinta de la CF “convencional” en el sentido de que pareciera que sencillamente traslada convenciones de otros géneros al espacio, los planetas o las naves interestelares, y que sus preocupaciones sociales, humanísticas o de exploración científica están muy lejos de la CF (pensemos, por ejemplo en la saga de Star Wars), la space opera es en realidad otro modo de hacer CF, en el que las dominantes antes mencionadas ceden el protagonismo a la aventura y, en gran medida, también al romance.

Pero el hecho de que la space opera tenga preocupaciones “menores” no significa que no pertenezca al género de la CF. Negar su pertenencia a ésta equivale en cierta manera a decir que Gernsback no tuvo absolutamente ninguna influencia en la configuración del género. La space opera puede muy bien ser menos interesante en términos temáticos que la CF de género —y esto, siempre, según qué parámetros de análisis se utilizan—, pero eso no la aliena de un parentesco genérico con ella. He mencionado arriba el caso de la saga de Star Wars, muy fácilmente interpretable como una space opera, ya que pareciera que lo único que hace es situar en el espacio, el pasado mítico y las naves

espaciales, una lucha eterna entre el bien y el mal, que hace un uso flagrante de motivos fácilmente identificables con el western. No obstante, si pensamos en la Mars Trilogy de Kim Stanley Robinson, también la podríamos interpretar como una *space opera*. Tenemos en esta trilogía los elementos básicos: la exploración, colonización y terraformación del planeta Marte, el romance y las luchas intestinas entre los primeros colonizadores, las grandes naves espaciales, los adelantos científico-tecnológicos, el conflicto planetario entre Marte y la Tierra, la posterior exploración y explotación del resto de planetas del sistema solar... Y sin embargo, la Mars Trilogy es mucho más que una *space opera*, aunque haga uso de estas convenciones. No se puede desdeñar a la *space opera*, cuyo fin último parecer ser el entretenimiento —aunque, visto de cerca, el ejemplo de Star Wars tiene mucha más tela de donde cortar—,¹⁵ con el fin de legitimar un género que nace popular y en buena medida se sigue conservando popular —y que, como todos los géneros, tiene muchos ejemplares de dudosa calidad literaria—, sólo porque nos parezca, basándonos en criterios poco claros, que eso no es en realidad CF. La ciencia ficción tiene diversos grados de presencia en las distintas obras y medios de expresión.

Para 1926, Gernsback funda *Amazing Stories* a partir de una revista originalmente dedicada a la mecánica pero abierta a la creación literaria. Como dije antes, las historias que el editor buscaba eran una mezcla de Wells, Verne y Poe, a la que llamó “*scientifiction*”. Como señala Brian Attebery,

By singling out and reprinting some of these writers [Verne, Wells, Poe], Gernsback made them sf after the fact, inventing a tradition to support his ambitions (Attebery, 2003: 33).

¹⁵ Baste como ejemplo interpretativo la lectura que hace Sara Martín de la saga en “De padre a hijo: La transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1977-2007)” (2008).

Tanto el término “scientifiction” como el posterior “science fiction” atrajeron a escritores, en muchos casos científicos, no todos de valía literaria, muy enfocados en los datos duros y las aventuras increíbles. A pesar de ello, la comunidad lectora de ciencia ficción se comenzó a extender y separar del llamado mainstream y viceversa; aunque quebrara una revista, pronto se iniciaba otra. Es, pues, con la expansión de las revistas especializadas pero baratas —los pulps— que la CF se establece como un género aparte que pretende al mismo tiempo continuar una tradición (cf. Blish, 1971: 166; Conquest, 1976: 37). Así, aunque se le han hecho muchas críticas a Gernsback, también se le considera uno de los padres de la ciencia ficción. Con todo esto, sin embargo, aunque se puede decir que Estados Unidos tiene una larga historia como una nación altamente tecnologizada, se da en ella el mismo conflicto que en Inglaterra, y que opone al humanismo y la mecanización, redundando finalmente en la separación de la alta y la baja culturas (Luckhurst, 2005: 52).

Con la entrada de John W. Campbell en 1937 a *Astounding Stories*, y el posterior cambio de título que éste hace de la revista en 1938 por *Astounding Science Fiction*, se populariza ampliamente el uso del término. Algunos escritores opinan que Campbell les daba mucha más libertad e impulso que Gernsback, y que procuraba inclinarlos a tomar una perspectiva y explorarla en sus textos sobre los efectos que los desarrollos tecnológicos y científicos podrían tener en la sociedad (Clareson, 1990: 24). A la época iniciada por Campbell se le conoce como la Edad de Oro de la Ciencia Ficción (“the Golden Age”).

Por estos años sobreviene también un conflicto entre los escritores de CF de diversos grupos ideológicos. La idea de una ciencia ficción “social” de Campbell acoge y da impulso a escritores como Robert Heinlein e Isaac Asimov, identificados —sobre todo el

primero— con una derecha tecnocrática y de ciencia ficción dura. A éstos se opone ya en la posguerra el grupo conocido como “The Futurians”, al que pertenecían James Blish, Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth, entre otros, y que tenía tendencias escriturales más inclinadas hacia la sátira y el comentario social, y en el que también había integrantes mujeres, como Judith Merrill. Este grupo tenía una inclinación más bien liberal, de izquierda, “literaria” y humanista (cf. Luckhurst, 2005: 66). Evidentemente, como señala el mismo Luckhurst, hacer esta separación de manera tajante conlleva también un exceso de simplificación. Ambos grupos coexistieron y convivieron, y se puede decir que ambos en realidad tenían preocupaciones humanísticas y sociales, sólo que las exploraban en formas a menudo divergentes.¹⁶

En general se puede decir que la CF de los pulps fue en estos años en general de tono optimista, ya que confiaba en que los inventores o ingenieros llevarían al ser humano a la exploración espacial —por entonces uno de los máximos símbolos del avance tecnológico (cf. Clareson, 1990: 36-7)—, y muy inclinada a las aventuras, las tramas y las sorpresas de los inventos y de los desarrollos de las historias.¹⁷ Esta ciencia ficción se distinguía con claridad de la inglesa, donde escritores como Olaf Stapledon o Aldous Huxley eran más bien melancólicos, si no es que francamente pesimistas y críticos de los avances tecnológicos. Además, mientras que en Estados Unidos la CF ya estaba limitada al ghetto de las revistas, de los pulps, en Inglaterra eran aún algunos escritores pertenecientes al mainstream los que durante los años treinta y cuarenta

¹⁶ Para este mismo autor, no obstante, la prevalencia en el canon cienciaficcional de novelas marcadamente reaccionarias como *Starship Troopers* (1959), de Heinlein, habla también de la continuidad de los valores e ideales tecnocráticos en el género (cf. Luckhurst, 2005: 73).

¹⁷ Brian Aldiss señala: “Magazine SF provided intense pleasure for those who were insensitive to its literary shortcomings. It was hastily written for the most part, and that perhaps helped give an edge to the plot or to the surprise denouement which was *de rigueur* in the pulps. If there was one symptom which marked this body of writing off from less commercial kinds, it was the emphasis on plot at the expense of character and scene” (Aldiss, 1984: 13).

incorporaban la CF a su obra (como George Orwell y su 1984, de 1949), pues en este país el género no estaba aún reconociblemente separado del resto de las corrientes literarias. Esto no ocurriría en Inglaterra sino hasta los años cincuenta. Tras la Segunda Guerra Mundial, la CF estadounidense, por su parte, sufriría un gran cambio, sobre todo en términos de tono pero también temáticos: la bomba atómica modificaría para siempre las esperanzas de desarrollo puestas en la ciencia (cf. Clute y Nicholls, 1995: 569; Clareson, 1990: 37).¹⁸

La posguerra y los años cincuenta

Con la Segunda Guerra Mundial, el fin de ésta y el inicio de la década de los cincuenta, se marca una época de cambio para la ciencia ficción. En estos años se inicia un cambio radical en la forma de percibir los avances científico-tecnológicos y las formas de convivencia entre las diversas sociedades y culturas. Al mismo tiempo, y en especial con el fin de los años cuarenta, se marca también el fin del surgimiento de un género que, según Luckhurst, es:

... a genre that is not really conceivable until the magazine culture of the 1930s. Even then, the British and American trajectories were very distinct and barely in dialogue. After the Second World War, there was substantially more interaction, and proliferating modes and styles began to complicate the respective British and American pre-war traditions. Not only that: the impact of the most technologized war in history was to cause a dramatic shift in the cultural significance of SF (Luckhurst, 2005: 75).

¹⁸ Aunque se puede afirmar que la ciencia ficción tiene sus primeros desarrollos en Inglaterra, es en Estados Unidos donde florece y se consolida a partir de los pulps. Ha tenido representantes importantes en otras partes del mundo, particularmente en los países del Este, como Stanislaw Lem en Polonia, o los hermanos Strugatsky en la Unión Soviética, pero su evolución más difundida ha tenido lugar en especial en Estados Unidos.

Con la posguerra y los años cincuenta surgen o se establecen algunos de los escritores más importantes, que se han convertido en canónicos para el género: Clifford D. Simak, Ray Bradbury, Kurt Vonnegut —quien, como ya mencioné, negaba su pertenencia a la CF aunque siguió publicando en revistas especializadas durante los años cincuenta y sesenta (Clareson, 1971: x)—, Alfred Bester, Arthur C. Clarke, Poul Anderson, Cordwainer Smith, Frederik Pohl, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon y Robert A. Heinlein, entre otros. Todos ellos tienen una extensa obra, muchas veces de tintes distópicos y crítica hacia la sociedad. En Estados Unidos, el macarthismo y su consecuente caza de comunistas y censura de expresiones artísticas consiguieron que la CF fuera virtualmente el único tipo de literatura que podía criticar el régimen sin ser perseguida (Clareson, 1971: 22; Merril, 1971: 74). Por ejemplo, *Fahrenheit 451* (1953), de Bradbury, donde los personajes memorizan libros para impedir que se pierdan al ser quemados, se ha interpretado como una especie de metáfora del miedo que se vivía de perder las libertades intelectuales (Clareson, 1990: 50). En estos años surge también *Galaxy*, editada por Horace Gold (cf. Attebery, 2003: 43-4), revista que le daría un gran impulso a las incursiones satíricas y sociales de sus autores. Además de algunos de los autores mencionados arriba —como Bester, Sturgeon, Smith y Pohl—, en *Galaxy* publicaban asiduamente otros autores, como Algis Budrys, Cyril M. Kornbluth, el mismo Bradbury, Philip K. Dick, Damon Knight y Fritz Lieber, entre otros (cf. Attebery, 2003: 43-4).¹⁹

¹⁹ Attebery señala a Cordwainer Smith como el más importante de todos los autores a los que publicaba Gold (cf. Attebery, 2003: 43-4). Pero Smith no es sólo uno de los autores más importantes de la CF, sino también uno de los más olvidados; en pocas ocasiones veremos referencias a él, o estudios completos dedicados a su obra. En España, se ha publicado su obra completa traducida en cuatro volúmenes. Smith crea un universo completo que se extiende a lo largo de miles de años; pero no un universo en el sentido de la Trilogía de la Fundación, de Asimov, o de la Mars Trilogy, de Kim Stanley Robinson, ni incluso en el sentido de los universos alucinantes y paranoicos de Dick, por ejemplo. Sus personajes —que tienden a aparecer en un

Al mismo tiempo que, como he mencionado antes, algunos escritores criticaban el régimen generalizado de terror que se vivía en Estados Unidos por la persecución de los comunistas, otros tendían en mayor medida y más abiertamente al conservadurismo; de ellos el más conocido es Robert A. Heinlein, a quien, según Clareson (1990: 115), le pertenece la década de los cincuenta. Un ejemplo claro de estas inclinaciones ideológicas es su novela *Starship Troopers* (1959), que plantea una humanidad unificada bajo un mismo Estado y permanentemente en guerra contra los insectos alienígenas (“the bugs”). En esta sociedad, los únicos con derecho a votar y, por lo tanto, a tomar toda clase de decisiones, son los que han servido por lo menos dos años en el ejército, convirtiéndose en ciudadanos; los civiles no gozan de derechos democráticos de este tipo. *Starship Troopers* está narrada en primera persona por Johnny Rico, un joven soldado, desde que decide incorporarse a las fuerzas armadas, hasta que logra ser teniente. Algunos la consideran una especie de *bildungsroman* (Clareson, 1990: 115ss.), y hoy

solo cuento como protagonistas, con pocas excepciones como la gata-humana G'Mell (C'Mell, en inglés)— son vistos una y otra vez a todo lo largo de su obra; todos los cuentos —y la novela *Norstrilia*— que componen la serie de *Los Señores de la Instrumentalidad* (*The Instrumentality of Mankind*) se comunican entre ellos, en formas a menudo muy sutiles. Pero además de este universo, Cordwainer Smith es capaz de una prosa “... challenging, disturbing, elegant, witty and surprisingly fresh even decades later” (Attebery, 2003: 44). Baste como ejemplo de esto el inicio de “*The Lady who Sailed The Soul*”: “The story ran—how did the story run? Everyone knew the reference to Helen America and Mr. Grey-no-more, but no one knew exactly how it happened. Their names were welded to the glittering timeless jewelry of romance. Sometimes they were compared to Heloise and Abelard, whose story had been found among books in a long-buried library. Other ages were to compare their life with the weird, ugly-lovely story of the Go-Captain Taliano and the Lady Dolores Oh. // Out of it all, two things stood forth—their love and the image of the great sails, tissue-metal wings with which the bodies of people finally fluttered out among the stars. // Mention him, and others knew her. Mention her, and they knew him. He was the first of the inbound sailors, and she was the lady who sailed *The Soul*. // It was lucky that people lost their pictures. The romantic hero was a very young-looking man, prematurely old and still quite sick when the romance came. And Helen America, she was a freak, but a nice one: a grim, solemn, sad, little brunette who had been born amid the laughter of humanity. She was not the tall, confident heroine of the actresses who later played her. // She was, however, a wonderful sailor. That much was true. And with her body and mind she loved Mr. Grey-no-more, showing a devotion which the ages can neither surpass nor forget. History may scrape off the patina of their names and appearances, but even history can do no more than brighten the love of Helen America and Mr. Grey-no-more. // Both of them, one must remember, were sailors” (disponible en línea en <http://www.webscription.net/chapters/1416521461/1416521461__6.htm>).

en día se usa como parte del temario de lecturas de los marines de Estados Unidos (Página oficial Marines. The Few. The Proud. “The Marine Corps Professional Reading Program”, <<http://www.usmc.mil/almars/almars2000.nsf>>).

Esta década también proporciona algunos ejemplos, aunque pocos, de la incorporación de la modificación del cuerpo humano por medio de la tecnología, como en la novela de Alfred Bester *Las estrellas mi destino* (*The Stars My Destination*, 1956), que puede incluso ser interpretada como un antecedente de la corriente *cyberpunk*. Otro ejemplo particularmente interesante y perturbador de ello es *Limbo* (1952), de Bernard Wolfe. En esta novela, narrada tanto en tercera persona como a manera de diario, se postula (y critica, implícita y explícitamente) la idea de conseguir la paz mundial por medio de la automutilación de los brazos y las piernas y su posterior sustitución por miembros cibernéticos. Con el acto de cercenar los miembros, se impide que los hombres sean capaces de infligir violencia, y por lo tanto se inicia un tiempo de paz. El mundo está ahora dominado por los *amps*, los amputados, y el ascenso en la escala social y política está determinado por la cantidad de miembros artificiales que se poseen, de manera que los *tetra amps* son los hombres más deseados, populares y poderosos.²⁰ Bernard Wolfe, psicólogo de profesión, explota en *Limbo* las ideas de la cibernética, disciplina ideada y defendida por Norbert Wiener, quien opinaba que:

... men and other animals are like machines from the scientific standpoint because we believe that the only fruitful method for the study of human and animal

²⁰ Hablo específicamente de hombres, porque a las mujeres no se les permite ser *amps*; tampoco a los negros. De manera ciertamente irónica, en la novela se hace también referencia a los movimientos de liberación de las mujeres y las minorías negras. Al mismo tiempo, en *Limbo* también se aprovecha la tensión de la Guerra Fría: el mundo está dividido entre capitalistas y comunistas; son estos últimos los únicos que permiten que los negros sean amputados. Los diversos niveles de significado de *Limbo* son evidentes por sí mismos.

behaviour are the methods available to the behaviour of mechanical objects as well (cit. en Luckhurst, 2005: 86).

Como producto de la posguerra, *Limbo* posee un profundo trasfondo psicológico y social; en ella se analizan literariamente de un modo en extremo satírico las tendencias violentas del ser humano y las formas en que se puede terminar con ellas.

Otro de los motivos que se comienzan a explorar en esta década es lo que en la CF de aquel tiempo se conocía como *psiónica* (término aparentemente acuñado por Campbell), es decir, la exploración y explotación de las facultades extrasensoriales. Con esto entran en la escena de la ciencia ficción las ciencias humanas (“soft sciences”), sobre todo la psicología y la sociología. Un ejemplo relacionado tanto con la *psiónica* como con las “soft sciences” es *Más que humano* (*More than Human*, 1953), de Theodore Sturgeon, novela en la que plantea una entidad *gestáltica* conformada por seis personas, que actúa como una sola y que constituye el primer paso evolutivo hacia el “homo *gestalt*”.

Por otra parte, la figura del extraterrestre, del alienígena, era muy explotada por los escritores, mientras que los robots, las máquinas pensantes, la inteligencia artificial en general, permanecían prácticamente utilizados sólo por Asimov, quien en 1942 formulara las “leyes de la robótica” (Clareson, 1990: 31-2, 110) y estableciera al buen robot (Scholes y Rabkin, 1977: 70-1), que siempre ayuda a los humanos y nunca puede dañarlos, casi como una patente.

Para el final de los años cincuenta, ya se comenzaban a publicar más comúnmente novelas de ciencia ficción en ediciones rústicas (*paperbacks*) —aunque se le cultivaba mucho más en forma de cuento— y se habían empezado a compilar colecciones de relatos retomados de las revistas, alcanzando un público mayor y respondiendo al interés que la

bomba atómica y la Guerra Fría despertaron sobre las posibilidades distópicas del futuro.

La década de los cincuenta es una época especialmente interesante y determinante para la CF. Al mismo tiempo que la Guerra Fría, el macarthismo y la posguerra hacían estragos sobre la imaginación cienciaficcional y la inclinaban hacia los relatos anticipatorios, precautorios o directamente paranoicos —que, como he dicho antes, podían provenir de ideologías políticas opuestas—, también estaba ocurriendo el llamado baby boom, y las economías de posguerra, particularmente la estadounidense, crecían a pasos acelerados; era una época próspera. Mientras un sector de la sociedad percibía un ambiente permanentemente amenazador, otro se reproducía felizmente en barrios suburbanos, diseñados en cuadrículas semiperfectas y en colores pastel.²¹ Pero estas dos visiones del mundo no necesariamente estaban separadas, y, de hecho, podían coincidir y convivir a la perfección. Como muestra basten los refugios antinucleares que se construyeron en los jardines o patios traseros de las casas estadounidenses de esta década.

Evidentemente, esta situación contradictoria, ambivalente si se quiere, debía tener alguna repercusión en los productos culturales de su tiempo, que pueden ser de igual modo contradictorios. Si pensamos, de nuevo, en *Starship Troopers*, podemos apreciar una visión de la sociedad como un ente que requiere, ante todo, orden y compromiso político, un gobierno que garantizara estabilidad social y una economía (de guerra) floreciente. Visto de manera un tanto simple, *Starship Troopers* “aboga” por una sociedad libre de gente improductiva a nivel militar y, por lo tanto, político y democrático. (Hay que recordar que en esta novela los

²¹ Algunos retratos visuales de esta década se pueden encontrar en películas diametralmente opuestas como *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990) o *The Hours* (Stephen Daldry, 2002); en *Blast from the Past* (Hugo Wilson, 1999), el personaje protagonista es un joven que creció encerrado en un refugio antinuclear, y que sale para encontrarse con el mundo de los años noventa. Desde luego, ninguno de estos filmes se puede relacionar con la ciencia ficción, pero es interesante observar las visiones interpretativas distintas de esta época contradictoria.

únicos con derechos democráticos son los que sirven dos o más años en el ejército.) Dicha “libertad democrática”, sin embargo, es otorgada por un gobierno autoritario.

Al contrario, si pensamos en *Los mercaderes del espacio* (*The Space Merchants*; Frederik Pohl y C.M. Kornbluth, 1953), encontramos una sociedad en la que prevalece un orden dictado por las leyes y los mandatos de la mercadotecnia, y en la que el “progreso” social depende de los artículos y bienes consumidos. Estos artículos son en su mayoría producidos en colonias paupérrimas en los llamados países del “Tercer Mundo” y provocan una adicción inmediata. A una de estas colonias productoras va a dar el protagonista de la novela, Mitch Courtenay, y en ella hace contacto con una célula rebelde, en la que asciende rápidamente de categoría gracias a sus habilidades de marketing aprendidas en el mundo civilizado. Al final de la novela, el antes incrédulo y utilitario Mitch Courtenay es ya un rebelde convencido y militante, que desconfía y lucha contra el sistema al que antes él pertenecía y que peleaba por conservar.

Vistas de manera paralela, y entendiendo la CF como un género que utiliza, por lo menos en parte, medios distintos al “realista” para hacer algún tipo de comentario social, podemos decir que tenemos dos tipos distintos de realidades sociales, que sin embargo se comunican.²² Por un lado, la visión totalitarista de *Starship Troopers*, que precisa e impone orden, y, por otro, la visión anárquica de la necesidad de una rebelión frente al embate del consumismo y la uniformidad. En un sentido, ambas novelas hablan de la misma sociedad, pero la ven desde ángulos opuestos. Una, desde la imposición del orden; la otra, desde la necesidad del desorden. Ambas son visiones críticas, y ambas parecen

²² Desde luego, entre estas dos posibilidades hay todo un abanico, ciertamente explorado por los escritores de ciencia ficción. Por decirlo de algún modo, son muchos los matices de gris que se extienden entre uno y otro extremo.

tener una intención constructiva, pero también las dos representan la tensión prevaleciente en estos años.

A mi juicio, los años cincuenta son para la CF lo que el fin de siècle fue para el resto de la literatura y las artes: un parteaguas en el que se gesta, se inicia, se continúa y se rechaza.

La incursión del cine

El origen del cine de CF es casi tan debatido como el de la CF literaria. Existen diversos ejemplos que se pueden relacionar de alguna forma con la CF, entre los que destacan, por lo temprano de su creación, *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) y *La Charcuterie mécanique* (Louis Lumière, 1895). La primera es un cortometraje más de ilusiones visuales que de CF, aunque ciertamente el motivo del viaje a la Luna lo relaciona con este género; *La Charcuterie...*, por su parte, presenta un contenedor de madera que convierte un cerdo en salchichas y lo prepara en cortes. Ya para 1924 se filmó en Rusia *Aelita* (Yakov Protazanov), y en 1926, el mismo año en que Gernsback inicia *Amazing Stories*, Fritz Lang filma *Metropolis*, a partir del texto de Thea von Harbou, que es, según Clute y Nicholls, “the first indubitable classic of sf cinema” (1995: 219).²³ Durante los años treinta se filmaron diversas películas relacionadas de alguna manera con la CF —entre éstas *The Invisible Man* (James Whale, 1933), basada en el texto de Wells, *Frankenstein* (James Whale, 1931) y varias secuelas de ésta—, aunque se puede decir que éstas están mucho más vinculadas con el terror que con la ciencia ficción. Los años cuarenta, a diferencia de la década anterior, son más bien una época vacía

²³ *Metropolis* merece un estudio aparte no sólo por su estética, sino por el tratamiento que se hace de la figura de la robot y por la influencia visual que tendría en películas muy posteriores como *Blade Runner*. A este respecto, se pueden ver, por ejemplo, Pilar Pedraza, *Fritz Lang Metrópolis*. Barcelona, Paidós: 2000 y Thomas Elsaesser, *Metrópolis*. Londres: BFI, 2000.

para el cine de CF (Clute y Nicholls, 1995: 220; Sparks, “Chronological Chart of the History of SF Film”, <<http://virtual.clemson.edu/groups/dial/sffilm/chronochart04.htm>>), y es hasta los cincuenta cuando se puede decir que ésta nace como un género cinematográfico independiente con intenciones propias. Y, si algo caracteriza a la CF es justamente la autoconciencia, es decir, la intención deliberada de pertenencia al género.

Vivian Sobchack (1987: 12) señala las décadas anteriores a los cincuenta como la prehistoria del cine de ciencia ficción,²⁴ y Clute y Nicholls (1995: 570) opinan que esta década es el gran boom del cine de este género. De esta manera, así como la década de los cincuenta presencia la consolidación y expansión de la CF literaria, también es en estos años que se da el verdadero nacimiento del cine de CF, su despertar filmico, sin duda alentado igualmente por la amenaza comunista y el miedo a la experiencia de la bomba atómica.

Los temas que aborda el cine de CF de estos años son, principalmente, el miedo al comunismo, a la bomba atómica, a la Guerra Fría, a la uniformidad representada por el consumismo. Películas como *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951, adaptada de “Who Goes There?” de John W. Campbell, 1938), *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *When Worlds Collide* (Rudolph Maté, 1951), *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953, inspirada en “A Matter of Taste”, de Ray Bradbury), *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956, de la novela *Body Snatchers*, de Jack Finney, 1955) o *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953, adaptada de la novela de Wells) representan claramente los miedos a las amenazas exteriores que se vivían en Estados Unidos, ya fuera en un tono de advertencia, como *The Day the Earth Stood*

²⁴ De hecho, Sobchack (1987: 21-2) señala *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950; basada en “*Rocketship Galileo*”, 1947, de Robert Heinlein) como la película que marca el inicio formal de la historia del género en el cine.

Still, o casi de franca impotencia ante los peligros desconocidos, como en *Invasion of the Body Snatchers*. Desde luego, no todas estas películas destacan por su calidad —cinematográfica o de desarrollo de ideas—, pero no por ello las podemos separar del género en el que nacen.

En este caso está, por ejemplo, *The Thing from Another World*. Si bien no podemos decir que el relato de Campbell sea excelso por su estilo, la idea de un ente que es capaz de tomar la forma orgánica de todo lo que toca con el fin de adueñarse de la Tierra es ciertamente innovadora. Pero es, sobre todo, perturbadora, ya que provoca en todos los hombres encerrados en una estación de investigación de la Antártida, una profunda desconfianza hacia todos los hechos y dichos de quienes los rodean: ninguno de ellos sabe si es un impostor o no. En su traslación al cine, sin embargo, se opta por convertir al invasor en un monstruo con claras similitudes físicas con el Frankenstein de James Whale, y a su forma de reproducción en una especie de bulbos de zanahorias. El efecto cómico que esto provoca en un espectador de hoy es evidente por sí mismo. Pero no sólo de esto trata *The Thing*... El científico de la base, el Dr. Carrington (Robert Cornwaille), está en todo momento ávido de conservar estas formas de vida extraterrestre con el supuesto fin de investigarlas en bien de la especie humana. Su terquedad frente al resto de habitantes de la base lo conduce, no obstante, a granjearse su animadversión y a enfrentarse a ellos, terminando por morir. Las intenciones de la cosa se revelan, sin embargo, contrarias a los humanos, y debe ser destruida. Su destrucción es liderada por el Capitán Hendry (Kenneth Tobey), quien tiene un romance con Nikki (Margaret Sheridan), la secretaria de la base.²⁵ A partir de la figura de Hendry es que se puede interpretar que en el filme se está proponiendo a las fuerzas

²⁵ Traigo a colación al personaje de Nikki porque en el relato de Campbell no hay absolutamente ninguna mujer. Si bien se puede considerar en cierto sentido de avanzada que en el filme se incorpore un personaje femenino, al igual que en otras películas de CF de esta época, la mujer está presente sólo en términos secundarios, de apoyo al protagonista, el Capitán Hendry.

armadas como las salvadoras de los seres humanos, principalmente por su racionalidad y su defensa de la especie; estas características se oponen a la necedad del científico, quien se erige entonces como uno más de los científicos “locos” de la época, heredero sin duda de Victor Frankenstein y quizá incluso de los personajes de Hawthorne. En buena medida, la flagrante oposición a la investigación científica presente en *The Thing...* se hace eco de los temores suscitados por el lanzamiento de la bomba atómica. Las líneas finales del filme, pronunciadas por el radiofonista, de las más famosas del cine de CF —“Watch the skies, everywhere! Keep looking. Keep watching the skies!”— alertan no sólo frente a las amenazas que pudieran hipotéticamente venir del espacio, sino también frente a las amenazas más terrestres de los países vecinos y de la búsqueda indiscriminada de avances en la ciencia y la tecnología. Como señala Luckhurst, tras la Segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de la bomba sobre Japón, se vuelve más difícil sostener argumentos “about the inherent progressive nature of science or technical rationality” (2005: 80).

Caso distinto es *Invasion of the Body Snatchers*. La idea que rige el filme, tomada directamente de la novela de Finney, reside en que llegan del espacio una suerte de crisálidas, unas vainas de apariencia vegetal, que se desarrollan hasta convertirse en una copia perfecta de su modelo humano. La transformación sucede mientras las personas duermen. La alarma salta cuando el Dr. Bennell (Kevin McCarthy) comienza a recibir pacientes que se quejan de que sus familiares no son en realidad ellos mismos, es decir, sí lo son, físicamente, pero hay algo un tanto indeterminado que hace que se reconozca que han sido de alguna manera suplantados. En principio, el Dr. Bennell cree que esto se debe a una especie de histeria colectiva, pero cuando él mismo ve el duplicado casi completo de su amigo escritor Jack Belicec (King Donovan), un cuerpo terminado de formar al que sólo le faltan las facciones del rostro,

comienza a tomarse la historia en serio. De manera muy simplificada, a partir de este momento los suplantadores comenzarán a perseguir a Bennell y su novia, Becky Driscoll (Dana Wynter), hasta acorralarlos en unas cuevas cercanas al pueblo. En un momento en que Bennell va a buscar ayuda, Becky cae dormida, y, a la vuelta de éste, ella ya ha sido sustituida por su doble. Bennell huye entonces hacia la carretera, donde, mientras ve camiones cargados de vainas pasar frente a él, comienza a gritar a todos los automovilistas que tengan cuidado, que lo ayuden, que están siendo invadidos. Éste era el final original de la película, ciertamente poco esperanzador, que ofrecía un panorama desolado del fin de la especie humana. Sin embargo, las primeras pruebas con público provocaron que los estudios obligaran al cineasta a incluir otro final, el cual fue ya definitivo. En éste, Bennell logra llegar a un hospital, donde un psiquiatra cree en su historia, llama al FBI y, aparentemente, la situación se solucionará. Diversos críticos han considerado que este filme se ocupa de mostrar los miedos latentes en la sociedad con respecto a la Guerra Fría y la “amenaza” comunista, pues se consideraba que el comunismo traería la obliteración de todos los rasgos individuales y de libertad, en favor de una suerte de mentalidad colectiva. Otra interpretación posible es la postulada por M. Keith Booker en *Alternate Americas* (2006: 59, 66-8). Booker plantea que, además de ver en *Invasion of the Body Snatchers* un temor hacia el comunismo, también se puede observar una gran desconfianza, e incluso una alerta, hacia la uniformidad que estaban trayendo los años cincuenta, con la silenciosa incursión de las tecnologías domésticas, la expansión de la cultura suburbana y el consumismo. Una interpretación más es la postulada por Mark Bould, quien señala que el filme se preocupa por la producción y la reproducción, ya que

The narrative centres on a sexually active unmarried couple and a well-off, smugly hedonistic, childless couple. These “deviants” are pursued and persecuted by “pod-people” who precisely replicate small-town conformism. Furthermore, the movie’s imagery of contagion and dehumanization, often associated with communism, was also central to contemporary discourses about everything from mass culture, marijuana, motherhood and McCarthyism to homosexuality, civil rights, juvenile delinquency and rock’n’roll (Bould, 2003: 86).

En su momento, no obstante, el cine de CF no era apreciado críticamente, y muchos de los documentos de la época lo interpretaban como vacío de contenido. Es hasta años más recientes, y, sobre todo, con la expansión de los estudios culturales, que se ha posibilitado el comentario de estos filmes como algo más que mero entretenimiento, observándolos como reflejos de su época. Aunque por supuesto no es el único, un ejemplo claro del tipo de crítica a que me refería al principio de este párrafo es el famoso artículo de Susan Sontag “The Imagination of Disaster”, en el que la autora plantea que “There is absolutely no social criticism, of even the most implicit kind, in science fiction films” (1966: 128). Para Sontag, las amenazas exteriores y sus efectos sobre la Tierra y los humanos son el reflejo de un interés en representar filmicamente el desastre y la estética de la destrucción, nada más; para ella, los filmes de estos años no implican ningún tipo de crítica social, de la despersonalización del humano a partir de la ciencia, de representación de los miedos latentes en la sociedad.²⁶

Otro ejemplo de este tipo de crítica es representado por Richard Hodgens, quien en “A Brief, Tragical History of Science Fiction Film” se lamenta de que a los filmes de esta década se les considere ciencia ficción

²⁶ Aunque el artículo de Sontag es muy importante en la crítica de la CF, es difícil estar de acuerdo con ella en que los filmes de los años cincuenta y sesenta no implicaban una crítica social. La estética del desastre bien puede ser lo dominante en estas películas, pero los tonos de advertencia ante lo que lleva o podría llevar a ese desastre, o el miedo exacerbado a las invasiones, se constituyen en críticas sociales implícitas.

(cf. Hodgens, 1959: 30). Opina, asimismo, que las adaptaciones cinematográficas de textos literarios cienciaficcionalos los han arruinado por completo y han contribuido a confundir la idea que tiene el público de la ciencia ficción. Además, considera que las premisas de las películas de CF no son verosímiles, y, por lo tanto, no son ciencia ficción (cf. Hodgens, 1959: 30, 31).

Sea como sea, la CF cinematográfica de los años cincuenta representa la entrada de lleno de este género en el cine, y, como señala Vivian Sobchack,

[a] myth which should be laid to rest is that the SF film cannot possibly be as thoughtful, as profound, or as intellectually stimulating as SF literature, that because of the nature of the medium itself film is incapable of dealing with ideas as effectively as does literature (Sobchack, 1987: 24).

Los años sesenta y más allá

Los años sesenta son una década de profundos cambios sociales en todo el mundo occidental, en especial por parte de los jóvenes, quienes rechazaban el establishment por medio de la música, la moda, la literatura, el arte, el uso de drogas... También son años en que los gobiernos comienzan a liberalizar las leyes sobre asuntos como el aborto, la homosexualidad y la censura (cf. Luckhurst, 2005: 141).

Hacia mediados de esta década, Michael Moorcock comienza a dirigir la revista *New Worlds* en Inglaterra, y pronto la crítica y escritora Judith Merrill empieza a hablar de la “Nueva Ola” (*New Wave*) de escritores de CF. Los tres autores principales identificados con este

movimiento fueron John Brunner, Brian Aldiss y J.G. Ballard.²⁷ La contraparte norteamericana de la Nueva Ola fue la antología *Dangerous Visions*, editada por Harlan Ellison.

Lo que más caracteriza a los escritores de la Nueva Ola es su preocupación por el estilo literario (cf. Clareson, 1990: 201-2). Dentro de la propia comunidad de la CF, algunos reconocían en ellos la dedicación al uso del lenguaje y la técnica literarios, equiparándolos con los movimientos del inicio del siglo XX, y otros los acusaban de remitirse a estilos anticuados y experimentales (cf. Clareson, 1990: 206). Sea como sea, la Nueva Ola procura innovar en la CF y abandonar la tendencia a la mala escritura característica de las primeras revistas, y vuelve menos acusadas las fronteras entre la ciencia ficción como literatura de género y el mainstream (cf. Scholes y Rabkin, 1977: 102). Al mismo tiempo, estos escritores pugnaban por un abandono de la CF dedicada a la exploración del espacio exterior para sustituirlo por la exploración del “espacio interior”. Asimismo, opinaban que la llamada Edad de Oro estaba exhausta y pertenecía directamente a la baja cultura, mientras que ellos, con su estilo y preocupaciones “innovadoras” buscaban revitalizar el mainstream literario.

Por otra parte, las distopías que trajo la posguerra se siguieron explorando en los años sesenta, y una de las novelas distópicas más importantes del inicio de la década es *The Man in the High Castle* (1962), de Philip K. Dick, en la que se plantea un mundo en que el Eje ganó la Segunda Guerra Mundial y Estados Unidos fue dividido entre Alemania y Japón. Pero dentro de este universo alternativo, hay otro más —y esto es característico de la ficción de Dick—, creado por el escritor de la

²⁷ Aunque antes del final de la década de los cincuenta ya se publicaban ensayos críticos y reseñas dentro de las mismas revistas dedicadas a la CF, para ese momento el género había atraído el interés de la comunidad académica, y en 1958 tuvo lugar la Primera Conferencia sobre Ciencia Ficción, conformada como un seminario parte de la MLA; en diciembre de 1959 se publicó el primer número de *Extrapolation*, la revista del seminario.

novela *The Grasshopper Lies Heavy* —que sólo se consigue en el mercado negro— y que plantea, a su vez, que la guerra fue ganada por los Aliados. No hay al final de la novela una solución definitiva, tranquilizadora ni única, y la superposición de un universo sobre otro provoca en el lector un malestar que le impide tomar una decisión con respecto a cuál es la “realidad” en la que ocurren los sucesos de la novela. La obra de Dick es muy amplia y abarca casi tres décadas. Los universos distópicos y alternativos son una parte preponderante de su imaginario, en el que cobran también protagonismo las drogas, la inteligencia artificial, la frontera entre lo real y lo no real, la preocupación ecológica o la religión, como en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) o en *The Divine Invasion* (1981). Por sus temas y por su forma de explorarlos, Dick es reconocidamente uno de los grandes autores de la CF, un visionario y casi un genio (Aldiss, 1984: 18-9).²⁸

El final de los sesenta vio también la publicación de *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula K. LeGuin. Aunque antes de ella hubo tanto otras escritoras como escritores que incorporaron asuntos de género a sus textos (tal es el caso de Theodore Sturgeon y su *Venus plus X* (1960), en donde plantea una sociedad de características sexuales muy peculiares), es LeGuin quien ciertamente incorpora la preocupación por el sexo y el género en la CF y abre la puerta principal a las mujeres a una literatura antes prácticamente dominada y leída sólo por los hombres. Al presentar un universo en el que todos los habitantes son ambisexuales, es decir, carecen de caracteres sexuales secundarios y sólo los desarrollan durante un periodo estral acoplándose a su pareja de ese momento, todos ellos han sido alguna vez hombre o mujer, y padre o madre. El enviado del Ekumen —la confederación de naciones planetarias— hace amistad con un consejero, que se sacrificará para tratar de unir a los dos

²⁸ Dick es también uno de los escritores cuyas obras han sido más numerosas adaptadas al cine, no siempre con éxito.

Estados entre los que se divide su planeta. Es el encuentro de estos dos personajes lo que hace resaltar y cuestionar la diferencia genérica, a la vez que nos hace “accept the alien as familiar” (Aldiss, 1986: 402). LeGuin no plantea el universo sin género como una solución ni como la salida o respuesta a nada, pero sí evidencia el género como una construcción cultural. Con *The Left Hand of Darkness* se abre la ciencia ficción no sólo a la escritura y el público femeninos, sino a cuestiones de género, antes sólo exploradas colateralmente y más bien enfocadas en asuntos sobre todo raciales por medio de la figura de los extraterrestres. Para Scholes y Rabkin, son Ursula LeGuin y Philip K. Dick quienes marcan la entrada en la edad adulta de la ciencia ficción estadounidense. A ellos agregan al polaco Stanislaw Lem, cuyas aportaciones estilísticas e ideológicas a la CF no son puestas en duda por ninguno de los críticos (Scholes y Rabkin, 1977: 93). *Solaris* (1961) es tan sólo su obra más conocida, y ciertamente excepcional, pero otras como *El Congreso de Futurología* (1971), o *Ciberiada* (1965), revelan a un escritor en pleno dominio de su quehacer.

En estos años se vería también un primer cambio en el modo de hacer cine de CF, que no había innovado mucho a partir de lo realizado la década anterior. Una de las películas más relevantes del periodo es *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964), imbuida de las paranoias de la teoría de la conspiración, pero que las explora en un tono cómico y, con ello, las disipa. Otras películas europeas de este periodo son *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), basada en la novela de Bradbury, y *La Jetée* (Chris Marker, 1965), que en los noventa daría origen a *Twelve Monkeys* (1995), de Terry Gilliam. Mil novecientos sesenta y ocho es señalado como uno de los años más importantes del cine de ciencia ficción:

Before then sf was not taken very seriously either artistically or commercially; since then it has remained, most of the time, one of the most popular film genres, and has produced many more good films (Clute y Nicholls, 1995: 222).

Los estrenos de CF de este año fueron *Barbarella* (Roger Vadim), psicodélica y descoyuntada narrativamente, pero imposible hasta que los “genre materials have already been thoroughly absorbed into the cultural fabric” (Clute y Nicholls, 1995: 222), y, por lo tanto, relevante; *Charly* (Ralph Nelson), basada en la novela *Flowers for Algernon* (1966), de Daniel Keyes; *The Planet of the Apes* (Frank K. Schaffner), basada en la novela de Pierre Bouille (1963), y, por supuesto, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, con un guión coescrito con Arthur C. Clarke, a partir del cuento “The Sentinel” [“El centinela”], 1948, de este último).²⁹ Este filme de inmediato captó la atención de los círculos críticos especializados en cine o en CF no sólo por su estética y efectos visuales, sino por sus planteamientos. Aunque un centro del filme se localiza en que el humano comienza a evolucionar a partir de la ayuda extraterrestre, para mí la idea verdaderamente aterradora y crítica —y que pone el dedo en la llaga de la motivación de los avances humanos— es el despertar a partir de la capacidad de guerrear: una tribu triunfa sobre la otra y sigue evolucionando cuando uno de los homínidos es capaz de conseguir comida animal y más tarde matar a su rival golpeándolo con un hueso. En 1972, Andrei Tarkovsky filma la adaptación de *Solaris*, de Lem, otro de los hitos del cine de CF, con “its chaotic space station in marked contrast with the immaculate settings of 2001..., with which it is

²⁹ Clute y Nicholls (1995: 222) mencionan también *Night of the Living Dead*, dirigida por George A. Romero. Aunque es una película excelente en muchos sentidos y que en su momento y aun ahora establece una poderosa metáfora social, está mucho más emparentada con el terror que con la ciencia ficción.

inevitably compared” (Cloning the Future: 12).³⁰ Jordi Balló y Xavier Pérez resaltan muy certeramente el carácter de Solaris:

Kelvin comprende que no puede regresar a la Tierra, que una vez ha conseguido el tesoro místico que buscaba y se ha liberado de cualquier trivialidad, no es tolerable la nostalgia del hogar. Serán otros viajeros los que emprenderán el viaje de vuelta (Balló y Pérez, 1995: 27).

El final de los sesenta y el inicio de los setenta vieron ya la casi consolidación de las transformaciones sociales que se gestaron al inicio de la década: la atención a la ecología, las computadoras personales, el psicoanálisis, la liberación sexual, el feminismo... Las escritoras de CF comenzaron a proliferar.

Desde luego, se puede pensar que los setenta plenos se caracterizaron por ser una especie de “un-decade” (Luckhurst, 2005: 169), una época falta de rasgos que la distingan fuertemente de las décadas anterior y posterior. Para Frederic Jameson, incluso, “[the] specificity [of the seventies] seemed most of the time to consist in having no specificity” (Jameson, 1991: 296, cit. en Luckhurst, 2005: 169). Si bien al hacer una historia de la CF se tiende a desestimar esta época como carente de propuestas como la Nueva Ola de los sesenta o el cyberpunk de los ochenta, así como a considerar que en estos años se perfilaba la desaparición del género, como señala Luckhurst, la muerte de la ciencia ficción se ha anunciado en diversas ocasiones y en las más variadas maneras:

³⁰ Balló y Pérez relacionan a 2001 y a Solaris con el viaje de Jasón y los argonautas, en términos de argumento. Para ellos, “... la película se emparenta con el viaje de Jasón: un largo y accidentado recorrido exploratorio, con una nave uterina que transporta a los astronautas ..., los cuales han de luchar dentro de ella contra un enemigo inesperado: el ordenador Hal 9000. Un dragón tecnológico que eliminará todos los tripulantes excepto a Bowman, ante el que sucumbirá en una de las agonías más enternecedoras que jamás haya ofrecido el cine”. Pero, sobre todo, 2001, anuncia “un nuevo concepto de humanidad ... un nuevo renacimiento de claras resonancias nietzscheanas, evidenciadas por la utilización musical de Así hablaba Zaratustra, de Richard Strauss” (Balló y Pérez, 1995: 26).

Birth and death become transposable: if Gernsback's pulp genericism produces the "ghetto" and the pogrom of systematic starvation for some, he also names the genre and gives birth to it for others. If the pulps eventually give us the "Golden Age," its passing is death for some and re-birth for others. If the New Wave is the life-saving injection, it is also a spiked drug, a perversion, and the onset of a long degeneration towards inevitable death. If the 1970s is a twilight, a long terminal lingering, the feminists come to the rescue (Luckhurst, 1994: s/d).

De manera que ver a los setenta como el anuncio de la muerte del género ignora el aumento en las audiencias, en especial las de cine, y el surgimiento de lleno de la ciencia ficción feminista, que se consolidaría en la siguiente década (cf. Luckhurst, 2005: 170).

Como dije antes, Ursula K. LeGuin marcó el alba de las mujeres en la CF, pero otras escritoras también trajeron nuevos aires a este campo: Joanna Russ, Vonda McIntyre, Marion Zimmer Bradley, Octavia Butler, Anne McCaffrey, Josephine Saxton y James Tiptree Jr. (que se reveló como pseudónimo de Alice Sheldon en 1977), empezaron a abundar en asuntos humanistas y de género en sus textos. Pero no sólo eso, sino que le dieron un giro radical a la ciencia ficción:

Like the critiques that revealed institutional machineries of power, feminist writers disarticulated the genre, exposing its limits and inherent biases. They then rearticulated the tropes of the genre to serve productive critical ends. [...] Questions of sex and gender did not suddenly appear within the genre with the New Wave or by feminist intervention. What the feminist intervention in the 1970s did effect, though, was a new reflexivity about the conventions of SF, exposing how a genre that praised itself for its limitless imagination and its power to refuse norms, had largely reproduced "patriarchal attitudes" without question for much of its existence. The New Wave had reached the exhausted end of the form, but the rubble of that tradition could be recombined in new structures. ... Mega-textual SF elements that had consciously or not

reproduced patriarchal or heterosexist norms could be recomposed and redirected for new political ends –even if those ends were explicitly anti-scientific or anti-technological striking at the heart of historic definitions of SF. Out of the seeming “end” of technological modernity and the ruins of a genre, feminist writers recomposed generic narratives (Luckhurst, 2005: 172, 182).

En el cine, los setenta son una década marcada por los universos distópicos y la monstruosidad. Películas que van desde THX 1138 (George Lucas, 1970), A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971), Soylent Green (Richard Fleischer, 1973), Rollerball (Norman Jewison, 1975) o The Man who Fell to Earth (Nicholas Roeg, 1976), hasta Rabid (1976) y The Brood (1979), ambas de David Cronenberg, “whose biological metamorphoses almost constitute a new cinematic genre” (Clute y Nicholls, 1995: 223), marcan una creciente preocupación por los posibles futuros de la humanidad a partir de las intervenciones sobre el medio ambiente, la genética o los individuos y la sociedad.

Hacia el final de los setenta iniciaría un gran boom del cine de CF, que se extendería a todo lo largo de la siguiente década. Close Encounters of the Third Kind (Steven Spielberg, 1977) y Star Wars (George Lucas, 1977) comenzarían una nueva época en el uso de los efectos especiales en el cine de CF y marcarían el principio de una serie de películas dedicadas a los extraterrestres amistosos, por un lado, y a las series, por otro. En cierto sentido, Close Encounters se hermana con la tradición de la CF de la Edad de Oro, pues presenta una visión optimista de los posibles encuentros con los extraterrestres. El otro parteguas del final de la década es Alien (Ridley Scott, 1979), “[which] belongs in spirit more to the 1980s than the 1970s” (Clute y Nicholls, 1995: 224) y que presenta una cadena de lo que podríamos llamar reacciones a la tradición de CF en la que se enmarca. Por una parte, el monstruo, diseñado por H.R.

Giger, está preñado de una imaginería sexual y orgánica asombrosa por híbrida; su naturaleza destructora echa por tierra la idea del espacio exterior amigo de la que se hizo eco la CF de la Edad de Oro. Tener a una mujer como protagonista de un filme de género dedicado principalmente a los hombres y que hasta ese momento había carecido de mujeres que realmente llevaran la acción y no sirvieran sólo como apoyo, y presentar a la Corporación como solamente interesada en los beneficios que le pudiera traer el extraterrestre, se siguen reconociendo como innovaciones sorprendentes para su momento y aun hoy en día.

De hecho, las corporaciones como “monstruos del futuro” serían posteriormente exploradas en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, 1992, 2007), basada en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Dick. *Blade Runner* se convirtió de inmediato en una película de culto, aunque su recepción por parte de la crítica fue más bien mezclada. Este filme sorprendería a William Gibson, uno de los iniciadores del movimiento cyberpunk y quien entonces estaba apenas por publicar *Neuromancer* (1984), pues le pareció que preludiaba su novela en la presentación de un mundo de megalópolis en decadencia sumidas en el dominio de las corporaciones. Las corporaciones, las megalópolis, el internet, la realidad virtual, los cuerpos hibridados con miembros u órganos cibernéticos, o retocados por medios químicos, mecánicos o biológicos, son ya el dominio del cyberpunk, que nace en los años ochenta y es representado principalmente por Gibson y Bruce Sterling.

Mientras que algunos críticos señalan este movimiento como el gran momento culminante de la CF, otros se resienten contra este pequeño grupo de escritores (cf. Luckhurst, 2005: 199). Lo que a mi juicio hay que entender del cyberpunk, una vez que se le ve en el contexto de la historia de la CF, es que, durante un momento específico, es una tendencia dominante, pero no es la única y tampoco surgió de la nada. Si

pensamos en antecedentes como los numerosos textos de Dick, las novelas de Alfred Bester en las que se exploran los cuerpos retocados por la tecnología, como *The Stars my Destination*, en *Limbo*, de Wolfe, o en filmes como *THX 1138* o *Alien*, vemos que las preocupaciones del cyberpunk están ya presentes en ellos, incluso en las formas narrativas. Esto no significa que los textos que menciono en este párrafo sean parte del cyberpunk, pero sí que lo preludian, como a su vez *Frankenstein* o *The War of the Worlds* preludieron la CF literaria que conocemos hoy. Visto desde una perspectiva histórica, el cyberpunk es una especie de equivalente de la Nueva Ola de los sesenta: ambos movimientos claramente configurados y con preocupaciones propias bien definidas que de alguna manera los separan de la CF como todo pero que a la vez no dejan de integrarse en ella. El cyberpunk es parte de la evolución de un género en constante transformación, que durante toda su historia ha respondido naturalmente a los cambios científicos, tecnológicos, sociales y culturales que lo rodean. En este sentido, hubiera sido raro que no surgiera el cyberpunk en el momento en que lo hizo y con la fuerza con que lo hizo. Luckhurst, por ejemplo, señala que hay que enmarcar el surgimiento del cyberpunk con el ascenso de la nueva derecha y la proliferación de las películas que explotaban el “body horror” (cf. Luckhurst, 2005: 202). Pero no sólo eso, el inicio de los ochenta también ve, por ejemplo, el surgimiento de los discos compactos, las computadoras personales más accesibles al público en general, el programa conocido como “guerra de las galaxias” de Ronald Reagan (botón de muestra de la interrelación sociedad-ciencia ficción), la expansión de las transnacionales, la multiplicación de los vuelos internacionales y la consecuente facilidad para trasladarse rápidamente de un extremo del mundo al otro, y el crecimiento desmedido de las grandes capitales del mundo. El cyberpunk tenía que surgir como parte del panorama cultural, que a la vista de los

sucesos de todo tipo que lo rodeaban, intentaba comentarlos. Pero, como señala Luckhurst en varias partes de su historia cultural de la ciencia ficción, el cyberpunk es un momento de la ciencia ficción, que ha decaído o se ha pervertido durante los últimos años, y cuyos autores señeros como Sterling o Gibson lo han, si no abandonado del todo, por lo menos dejado de cultivar asiduamente.

En los ochenta, además,

written sf lost its unquestioned status as the default form of the genre; indeed, many consumers of sf ideas and iconography now accessed that material solely through film, television and computer gaming, without in fact actually reading sf at all (Clute, 2003: 64).

Los años ochenta, son, pues, momentos de efervescencia y expansión para la CF. Vemos esto con claridad en filmes como *The Thing* (John Carpenter, 1982), *Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufmann, 1978)³¹ y *The Fly* (David Cronenberg, 1986), todas muy dignos e innovadores remakes de películas de los cincuenta. *The Thing* por ejemplo, se remite no sólo a la primera versión filmica, sino que rescata la idea original del relato de Campbell al explotar la noción de una entidad capaz de tomar la forma orgánica de todo lo que toca. A simple vista, parece una anécdota sencilla, y lo es. Pero la permanente ansiedad que se retrata en el filme, la pertinaz desconfianza mutua que la invasión de “la cosa” provoca en los habitantes de la base de la Antártida y, sobre todo, el final

³¹ Me interesa resaltar especialmente el caso de los ladrones de cuerpos, que ya al día de hoy han visto cuatro versiones cinematográficas distintas. A las mencionadas antes, de Don Siegel y Philip Kauffman, hay que agregar las de Abel Ferrara (1993) y Oliver Hirschbiegel (2007). A mi juicio, los ladrones de cuerpos resurgen, desde el texto original de Jack Finney, en momentos históricos clave: la Guerra Fría; los años setenta, con su aparente falta de identidad propia; la temporada posterior a la primera invasión de Estados Unidos a Irak, y, en el caso del último filme, la última invasión a Irak, en 2003, con las reacciones opuestas que ésta ha provocado. Evidentemente, estoy simplificando enormemente, y ya me he referido a otras posibles interpretaciones que puede tener el filme de Don Siegel, pero es significativo, por ejemplo, que Ferrara haya elegido situar su película en un campo militar, o que al final del filme de Hirschbiegel se resalte que la invasión conllevaba también la posibilidad de alcanzar un mundo sin conflictos, implicando directamente que lo que retrata a la “auténtica” humanidad es su constante belicosidad.

profundamente desesperanzador en el que queda claro que ambos protagonistas han de morir para impedir que la infección se extienda y que ninguno de ellos está dispuesto a aceptar que la lleva dentro de sí, habla también de un momento histórico de temor, tensión y supresión encubierta de las garantías individuales. Sobre todo porque sabemos, por el desarrollo de la película, que, aunque “la cosa” quede congelada, revivirá en el momento en que lleguen otras personas a la base y encuentren los cadáveres. En cierta forma, es la amenaza del eterno retorno de la obliteración del ser.

En filmes como *The Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) o *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), por otro lado, la crítica social se apareja con los nuevos efectos especiales —que tendrían un mucho mayor desarrollo en los noventa—; motivos de siempre de la CF como los robots o los androides asesinos, los héroes o salvadores solitarios, son figuras que comienzan a cobrar fuerza y que tendrán un desarrollo posterior en los noventa, donde ya se mezclan con preocupaciones de discriminación de índole genética o dominio subliminal por parte de las corporaciones, la publicidad o los gobiernos y su propaganda, o la exploración de las realidades alternativas (podemos pensar en *Total Recall* [Paul Verhoeven, 1990, inspirada en “We Shall Remember It for You Wholesale”, de Philip K. Dick], *Nirvana* [Gabriele Salvatores, 1997], *Avalon* [Mamoru Oshii, 2001], *Gattaca* [Andrew Niccol, 1997] o *The Matrix* [Andy y Larry Wachowski, 1999], por ejemplo). Es innegable, desde luego, que la marca de Hollywood está presente en la mayoría de estas producciones, y que las posibles críticas sociales por parte de los guionistas o directores se hacen de modo mucho más discreto, muchas veces casi imperceptible para el público no avisado. Tal es el caso, por ejemplo, de *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997), que hace una punzante parodia de la novela homónima de Heinlein en la que

se basa, así como una sátira social y del sistema propagandístico para atraer jóvenes a las fuerzas armadas estadounidenses o para justificar la guerra.

A primera vista, pareciera que el final de los noventa y los principios de la primera década del 2000 no han sido años muy fructíferos para el cine de ciencia ficción, más que en términos del desarrollo de los efectos especiales. Se puede argumentar, incluso, que muchas de las producciones han tornado muy superficiales la crítica social o los cuestionamientos sobre la identidad humana, tan característicos de las películas de décadas anteriores y que ahora se han convertido en triviales pero, eso sí, con efectos especiales cada vez mejores. Sin embargo, si pensamos en filmes como *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003), *Primer* (Shane Carruth, 2004) o *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), e incluso en un filme más comercial como *Cypher* (Vincenzo Natali, 2002), vemos que no todas las anécdotas que se manejan en el cine son trivializantes, e incluso que puede no ser necesario el uso irrestricto de efectos especiales. De cualquier manera, por muy superficiales que se pueda pensar que son la mayoría de los filmes más recientes, lo cual es, de todos modos, discutible, su esencia cienciaficcional permanece.

Aunque, como dije antes, la transformación más evidente de la CF a partir de los ochenta fue el *cyberpunk*, atribuible en parte a la renovada atención que los autores de esos años prestaron a Philip K. Dick (Aldiss, 1986: 478), y a pesar de que se podría pensar que la corriente más recurrida en la CF de nuestros días sigue siendo ésta, en realidad esto no es así. Luckhurst (2005: 221ss.) y Clute (2003: 77) señalan que a partir de la década de los noventa no sólo se ha agudizado la idea siempre presente de que la ciencia ficción ha muerto, sino que este género ha vivido un resurgimiento particular de las corrientes cienciafccionales de

la *space opera* —un caso particularmente relevante es la *Mars Trilogy*, de Kim Stanley Robinson— y las narrativas apocalípticas.

Las preocupaciones añejas de la CF —los encuentros con extraterrestres, los robots amigos o enemigos, los viajes espaciales— siguen presentes en las publicaciones de hoy día, pero se mezclan y confunden con los humanos hibridados con máquinas, con las cuestiones de género —que ya van más allá de ser mujer u hombre—, con la preocupación por el dominio del mundo por las grandes corporaciones, con la realidad virtual... Y también se ha visto a la CF extenderse no sólo al cine, sino a la televisión, los juegos de computadoras, los juguetes, la música (cf. Aldiss, 1986: 474). Pareciera, pues, que este género se desarrolla junto con la rápida evolución tecnológica de los tiempos que corren.

Así pues, a partir de este muy breve recuento, se puede decir que estas preocupaciones de la ciencia ficción se han constituido en buena medida en estereotipos, iconos o clichés (el científico loco o desalmado, el alienígena malo o invasor, la máquina asesina o amistosa, por ejemplo) que se han ido combinando, evolucionando, confirmando y en ocasiones depurando, a lo largo del tiempo; pero también se puede afirmar que su origen en una multiplicidad de géneros, modos, formas y motivos le ha permitido acomodarse a los cambios sociales y culturales de la época en que se realiza, en ocasiones adoptando modos de narrar dominantes o en boga en un cierto momento histórico. Pareciera ser, pues, que así como la CF se ha alimentado siempre de su época histórica —durante la revolución industrial, cambió la perspectiva del ser humano frente a un entorno más rápidamente transformable; la bomba atómica confrontó al humano con los avances tecnológicos; la época actual trae inevitablemente a la mente las computadoras, el internet, la clonación...—, también se ha nutrido de géneros aledaños o fronterizos a

ella, reinventándose continuamente. Se podría cuestionar, entonces, que la CF sea un género que realmente posea características propias, pero también se puede aventurar que esta mezcla ha llegado a formar una parte de la naturaleza del género en sí; o incluso que la CF es un género tan poderoso que convierte todo lo que toca en propio. De ahí proviene, pues, el reto que es estudiar a la ciencia ficción desde una perspectiva genérica. A continuación, entonces, presentaré argumentos que contribuyen a la idea de poder examinar a la ciencia ficción como género, a la vez que mostraré diversos puntos de vista sobre lo que son los géneros.

II

LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO

Como se vio en el capítulo anterior, se le pueden atribuir diversos orígenes a la CF, reconocibles como influencias una vez que el género se comienza a consolidar. Este hecho redundante en desarrollos tan variados como los inicios, los cuales, aunque innegablemente literarios, nos impiden dejar de lado la influencia que ha tenido el cine en el desarrollo y la consolidación de este género. Así, un estudio que pretende observar a la ciencia ficción desde una perspectiva genérica pide por necesidad la inclusión del cine en él. Evidentemente, esto requiere la formación de un marco de estudio propio, que sea capaz de conjuntar en una misma perspectiva las variantes literaria y cinematográfica de la ciencia ficción.

El primer problema que surge con la adopción de esta perspectiva es que, así como desde la crítica académica “seria” se ha tendido a ver a la CF como una literatura menor, popular y de género en sus sentidos peyorativos, desde la crítica de la CF literaria se ha visto, con muy contadas excepciones —como *Metropolis* de Lang, *2001* de Kubrick, o *Solaris* de Tarkovsky—, a todas las manifestaciones no literarias de la CF como hermanas bastardas, agrupadas desdeñosamente bajo el nombre de *sci-fi*.¹ Los argumentos suelen ser que el cine de CF no es “verdadera”

¹ Véanse, por ejemplo, los comentarios de Clute y Nicholls, quienes señalan que, aunque durante los últimos años esto ha sido menos acusado, el término *sci-fi* se usa principalmente para designar “... ill-written, lurid adventure stories —from sf of a more intellectually demanding kind” (1995:

CF, no tiene ideas propias, rebaja el género... Sin embargo, estudios dedicados específicamente al cine de CF —como **Screening Space** de Vivian Sobchack y **El cine de ciencia ficción** de J.P. Telotte—, estudios feministas que se concentran en el cine pero hacen referencia también a la literatura y la televisión de CF —como **Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction**, editado por Constance Penley— y estudios monográficos como **Terminal Identity** de Scott Bukatman, que abarca los medios antes mencionados y algunos videojuegos, demuestran ampliamente que los otros medios en que se presenta la CF, además del literario, poseen la misma capacidad exploratoria, de vehículo de nuevas ideas, de crítica social, usualmente asociados sólo a la literatura de CF. Mi acercamiento, entonces, recoge lo recién mencionado y no postula a la literatura como la única manifestación válida o valiosa de la ciencia ficción.

Esto necesita la creación de un marco genérico que tome en cuenta que tratará con dos manifestaciones artísticas y culturales distintas, con lenguaje propio cada una de ellas, así como que estará dedicado al estudio de un cine y una literatura de género —es decir, populares y dependientes en cierta medida de las fórmulas—, y que sea útil para estudiar el funcionamiento de la ciencia ficción como género, más allá de sus manifestaciones particulares.

Podría parecer, por lo antes dicho, que estoy haciendo equivalentes el género literario y el género cinematográfico, lo cual, como señala Rick Altman, es caer en el error de dar por hecho que ambos son uno y lo mismo:

... no se puede dar por sentado que géneros cinematográficos y géneros literarios sean una misma cosa.

1078). Se pueden consultar también las siguientes páginas de la web de la Science Fiction Writers Association of America: <<http://www.sfw.org/misc/skiffy.htm>> y <<http://www.sfw.org/misc/skiffy2.htm>>.

Ni tampoco debemos suponer que la teoría de los géneros cinematográficos y la de los géneros literarios sean limítrofes... (Altman, 1999: 32).

En efecto, así como el cine y la literatura no son lo mismo, tampoco lo son las teorías genéricas alrededor de ellos. Sin embargo, así como las teorías de los géneros literarios y cinematográficos pueden no compartir objetos de estudio particulares, ciertamente comparten objetivos generales: observar el funcionamiento de grupos de textos a partir del reconocimiento de características comunes y de sus relaciones intra y extragenéricas, y, en el caso de los textos **de género**, las fórmulas y patrones de innovación-repetición que utilizan.² Los estudios de los géneros son usualmente transhistóricos, es decir, buscan observar las modificaciones de los géneros a lo largo de un cierto periodo, pero procuran no perder de vista el comportamiento sincrónico de los textos, relacionándose entonces con especial fuerza con las condiciones sociales, políticas y, en general, culturales de la época.

Qué se entiende por “género”

En *Kinds of Literature*, uno de los estudios más importantes sobre el género literario en lengua inglesa, Alastair Fowler propone que:

² Cabe aclarar aquí que, mientras que no me dedicaré en esta tesis a desvelar las diversas fórmulas que utiliza la CF, sí pretendo estudiar el modo en que la CF funciona como fórmula. Es decir, no analizaré patrones específicos definidos —que, por otra parte, han sido ya esquematizados por A.A. Berger en *Popular Culture Genres: Theories and Texts* (1992), donde señala, en un cuadro sinóptico, que los elementos formulaicos de la CF como género son: tiempo en que se sitúa: futuro; lugar: el espacio; héroe: hombre del espacio; heroína: mujer/chica del espacio; personajes secundarios: técnicos; villanos: alienígenas; trama: repeler a los alienígenas; tema: triunfo de la humanidad; trajes: “high-tech”; medio de locomoción: nave espacial; armamento: rayo láser (cf. Berger, 1992: 33). Puedo estar de acuerdo con Berger, muy **grosso modo**, en que la CF más formulaica se puede reducir a los patrones que él señala, sin embargo, según mi modo de ver, la fórmula es sólo una de las maneras de funcionamiento de la CF. Esto se explorará en la Recapitulación.

... a kind is a type of literary work of a definite size, marked by a complex of substantive and formal features that always include a distinctive (though not usually unique) external structure. Some kinds are recognizable by every competent reader. But the means of recognition remain obscure (Fowler, 1982: 74).

La definición genérica literaria se realiza entonces a partir de la observación y el análisis de elementos comunes a un conjunto de textos, relacionados principalmente con características sustantivas (temáticas, por ejemplo) y formales. Aunque señala que la clasificación puede ser —y es— una función del género, Fowler también se ocupa en varios otros momentos de aclarar que no es ésta la única ni la más importante utilidad del género y los estudios dedicados a él. Para Fowler, la mayor y más relevante aplicabilidad del género radica en la comunicación y la interpretación. Altman, por su parte, considera que los géneros cinematográficos son un complejo de características que incluyen:

- el género como **esquema básico** o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como **estructura** o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como **etiqueta** o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como **contrato** o posición espectral que toda película de género exige a su público (Altman, 1999: 35).

Aunque no me ocuparé de manera directa en esta investigación de los esquemas de producción, el otorgamiento de las etiquetas en sí y el contrato espectral, vale la pena comentarlos brevemente, pues a pesar de que son menos evidentes en el caso de los géneros literarios, tienen también un impacto sobre ellos, en distinta medida y en formas ligeramente diferentes.

Producción, etiquetas y contrato espectadorial

Como señala Altman en diversas ocasiones a lo largo de **Los géneros cinematográficos**, la industria cinematográfica —en particular la de Hollywood— se ocupa, de manera previa a la producción de una película, de determinar a qué género ha de pertenecer y, por lo tanto, cómo se ha de producir. Dicho proceder se relaciona estrechamente con el contrato espectadorial en tanto que el filme ha de ser atractivo para el mayor rango posible de públicos. Este contrato, aunque en apariencia unilateral e impuesto por la industria, también es en parte determinado por el propio público, que responde a patrones de innovación-repetición, y que **no** espera ver siempre la misma película, sino esquemas modificados —innovados— en muchos casos con patrones provenientes de otros géneros.³

Aunque como dije antes Fowler señala que la categorización y, por lo tanto, la etiquetación, de los géneros no es el fin último de la teoría alrededor de ellos, su utilidad es innegable, ya que otorga una pertenencia a un grupo de textos no sólo en el cine sino también en la literatura; la agrupación de textos en géneros facilita e impulsa su estudio desde una perspectiva más amplia.⁴ En el cine, desde luego, tiene un peso mucho

³ De hecho, en numerosas ocasiones el fracaso de las películas puede ser atribuible a que este esquema formulaico de innovación-repetición, especialmente importante en los textos de género, no innova lo suficiente o repite demasiado, o innova “tanto” que ya no responde a las expectativas genéricas del público.

⁴ Además, como señala E.D. Hirsch (1967: 73-4), la atribución incorrecta de un texto a un género puede conducir a errores graves de interpretación. De modo similar, Heather Dubrow proporciona, al inicio de **Genre**, un ejemplo muy claro en el que, a partir de la atribución de títulos distintos al mismo párrafo inicial de un texto, éste puede ser interpretado como una **bildungsroman** o como una novela detectivesca (1982: 1-4). Aunque esto puede ser más sutil en el caso de la CF, debido, sobre todo, a la comunicación que mantiene con otros géneros, y que será explorada en un capítulo posterior de este trabajo, se puede dar el caso de que el crítico no tome en cuenta los vínculos de la ciencia ficción con dichos otros géneros, o que no considere los elementos cienciafccionales en un texto y, por lo tanto, se pierda de posibles significaciones de éste. Así, Hirsch dice: “... an interpreter’s preliminary generic conception of a text is constitutive of everything that he subsequently understands, and ... this remains the case unless and until that generic conception is altered. ... An interpreter’s notion of the type of meaning he confronts will

mayor en tanto que los géneros que se le otorguen a una película desde la producción determinarán el tipo y la cantidad de espectadores que se acerquen a ella. Las categorías cinematográficas, como destaca Altman, procurarán siempre incluir varios grupos espectatoriales, distintos en edad, sexo y preferencias fílmicas. De manera que la industria preferirá etiquetar una película como ciencia ficción/aventura/guerra/romance, por ejemplo, y entonces atraerá a adultos, tanto mujeres como hombres, y a niños y adolescentes, que sólo como ciencia ficción, pues esto restringe notablemente los tipos de público que acudirán a verla.

En la literatura este establecimiento de categorías puede no ser tan obvio, pero no por eso es inexistente. No sólo hay casas editoriales especializadas en ciertos géneros, sino que es cada vez más común encontrar las divisiones ficción-no ficción, o la fusión ciencia ficción/thriller, ciencia ficción/aventura, por ejemplo. Como destacan Clute y Nicholls, “... whatever else sf may be, it is certainly a publishing category ... subject to the whims of publishers and editors ...” (Clute y Nicholls, 1995: 314).⁵ La CF es, además, uno de los campos más activos en cuanto a agrupaciones de fanáticos se refiere. Desde su inicio como género ostensiblemente distinguido de otros por su nombre, es decir, a partir de Gernsback, se comenzaron a organizar clubes de fans, convenciones, congresos, etc. La comunicación entre los lectores y espectadores de CF funciona, pues, no sólo verticalmente (autor-editorial/estudio-lector/espectador), sino también horizontalmente (lector/espectador-lector/espectador) (cf. Altman, 1999: 233).

powerfully influence his understanding of details. This phenomenon will recur at every level of sophistication and is the primary reason for disagreements among qualified interpreters. ... All understanding of verbal meaning is necessarily genre-bound” (1967: 74, 75, 76).

⁵ Si recordamos, por ejemplo, a los editores Hugo Gernsback o John W. Campbell, quienes establecieron criterios creativos para la publicación de relatos en sus revistas, bien podemos decir que, por lo menos en esos casos, hubo un criterio anterior a la escritura, determinado por una entidad editorial.

Por otra parte, los escritores y realizadores también se benefician del género. En apariencia constrictivo por sus características formulaicas, el género le sirve de guía al escritor para ajustarse a ciertos patrones y modificar otros. Como señala Heather Dubrow,

When an author chooses to write in a given genre, he is not merely responding to the achievements and the pronouncements of others; he himself is issuing certain statements about his art and often about art in general (Dubrow, 1982: 10).

Así pues, la capacidad comunicativa del género a que hace referencia Fowler se cumple de forma cíclica en tanto que el autor es capaz de explotar ciertos rasgos del género, modificarlos, incluir otros, y el lector/espectador los reconoce, localiza e interpreta, devolviéndolos al sistema en forma de comentarios de índole diversa que la industria fílmica o literaria y los autores reconocerán y utilizarán sucesivamente en un ciclo continuo de innovación y repetición.⁶

De género

Además de las características de los géneros literarios y cinematográficos, así como de la ciencia ficción como susceptible de ser entendida como uno de ellos, es necesario antes aclarar qué se entiende por una literatura y un cine **de género**. Así, Thomas Schatz señala que:

⁶ Esto puede ser de particular relevancia para la CF que, como veremos en un capítulo posterior, constituye un megatexto en el que los autores adoptan convenciones iniciadas por otros, haciendo muchas veces comentarios implícitos sobre la naturaleza de este género.

Simply stated, a genre film ... involves familiar, essentially one-dimensional characters acting out a predictable story pattern within a familiar setting (Schatz, 1981a: 6).

Por su parte, John G. Cawelti equipara el género con la fórmula e indica que:

A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype. It is also in many ways similar to the traditional literary conception of a genre (Cawelti, 1980: 122).⁷

Más aún, Thomas Sobchack apunta que el cine de género está

... bound by a strict set of conventions, tacitly agreed upon by film maker and audience ... provides the experience of an ordered world and is an essentially classical structure predicated upon the principles of the classical world view in general ... in the genre film the plot is fixed, the characters defined, the ending satisfyingly predictable ... A genre film, no matter how baroque it may become ... still differs fundamentally from other films by virtue of its reliance on preordained forms, known plots, recognizable characters, and obvious iconographies (T. Sobchack, 1986: 103, 105).

Como es evidente por las citas anteriores, se considera que la literatura y el cine de género son formas altamente estandarizadas, con personajes planos, tramas predecibles. Cawelti, aunque reconoce que el término “género” se utiliza también para designar otras formas, como la tragedia o la comedia, por ejemplo, sitúa en el mismo nivel al género y la

⁷ Lo mismo hace Schatz, quien indica que “... popular cinematic **story formulas** —or **film genres**— express the social and aesthetic sensibilities not only of Hollywood filmmakers but of the mass audience as well” (1981b: 14; el énfasis es mío). Más adelante aclara, sin embargo: “We should be careful, though, to maintain a distinction between the **film genre** and the **genre film**. Whereas the genre exists as a sort of tacit ‘contract’ between filmmakers and audience, the genre film is an actual event that honors such a contract” (1981b:16). Es interesante aquí notar cómo los comentarios de Schatz se corresponden con los de Clute y Nicholls anotados antes (capítulo I, nota 8), en términos de “cumplir con el contrato”. Se sobreentiende, pues, que la CF de género —a la que, como he dicho, está dedicada mayormente esta tesis, aunque no prescindo de la “otra” ciencia ficción— es aquella que “cumple con el contrato” con el público lector/espectador y con sus convenciones, temáticas y formas narrativas características.

fórmula, entendiendo esta última como la repetición constante de elementos narrativos, tramáticos, caracterológicos, iconográficos o de otro tipo, siempre reconocibles por el lector/espectador. Para estos autores, las obras de género dependen de la familiaridad, de la repetición constante de situaciones, personajes, ambientes, etcétera.

Aunque se puede aceptar, en términos generales, que los relatos “de género”, y en particular la CF, son en efecto altamente estandarizados, así como que responden a reglas relativamente fijas, esto no significa que son incapaces de innovar en términos de, por ejemplo, situaciones o tramas, ni que los personajes de este tipo de relatos sean necesariamente “todos iguales”. A este último respecto, es interesante la postura de Patrick Parrinder en “The Alien Encounter: or, Ms Brown and Mrs Le Guin” (1979), artículo en el que el autor se explaya sobre los tipos de caracterizaciones de la CF. Así pues, a la CF se le ha criticado constantemente porque se juzga que sus personajes son demasiado planos y predecibles, sin embargo, a decir de Parrinder, y concuerdo con él, no es éste el caso de toda la CF. Ursula LeGuin, en “Science Fiction and Mrs Brown” (1975) —título que hace alusión al ensayo de Virginia Woolf “Mr Bennett and Mrs Brown”, en el que ésta habla de las diversas génesis de algunos personajes, entre otras cosas—, retoma también el problema de la caracterización en la CF, y habla de personajes especialmente memorables y redondos, como Nobusuke Tagomi, de **The Man in the High Castle**, de Philip K. Dick. Mientras que LeGuin acepta y hace suyas las críticas contra la superficial caracterización de la CF, al mismo tiempo ejemplifica con algunos personajes, como el mencionado arriba, que éstos “... are people. Characters. Round, solid, knobby. Human beings, with angles and protuberances to them, hard parts and soft parts, depths and heights” (LeGuin, 1975: 92), que, a su juicio, han logrado tener la misma profundidad de los de las novelas realistas. Otros

ejemplos de personajes extremadamente complejos son, por nombrar sólo un par, la Lilith de la serie *Lilith's Brood* (antes *Xenogenesis*), de Octavia Butler, quien, a la par que se ve obligada a hacer una alianza con los extraterrestres oankali con tal de que la especie humana no se extinga, se debate constantemente entre su fidelidad a su propia especie y la necesidad del trato con los oankali. Otro ejemplo de fácil acceso se encuentra en los diversos personajes de la *Mars Trilogy* de Kim Stanley Robinson, todos ellos movidos por pasiones diversas y contradictorias que a menudo culminan en discusiones, peleas e incluso la muerte de algunos de ellos.

Volviendo al artículo de Parrinder citado arriba, en él se plantea que buena parte de los retos de caracterización a los que se enfrentan los autores de CF recaen en la creación de personajes alienígenas verosímiles y complejos. Si extendemos nuestro entendimiento de lo alienígena a todo aquello que no es humano, a todo aquello que es absolutamente otro, e incluimos, por ejemplo, a la máquina, el robot, la inteligencia artificial y sus diversas derivaciones, podemos pensar en el botón de muestra de HAL de **2001**, que, a pesar de estar constituido sólo por un ojo electrónico omnipresente en la nave **Discovery**, y por unas cuantas placas de circuitos, es un personaje mucho más complejo que David Bowman (Keir Dullea), y que es capaz de provocar una empatía mayor en el espectador que los propios personajes humanos. Al respecto se puede ver la discusión que sobre este tema presenta Vivian Sobchack en **Screening Space** (1987: 178-181). En este mismo sentido, podemos pensar en el filme **I, Robot** (Alex Proyas, 2004), en el cual ya se han asimilado muchas de las preocupaciones y postulados de Asimov en todos sus relatos de la serie de los robots, y cuyo robot protagonista es confrontado con la inteligencia artificial que busca “proteger a los humanos” a toda costa. A pesar de que podemos pensar que estos dos

personajes han sido muy simplificados en términos de motivaciones (“proteger a los humanos”; aunque, por otro lado, cumplen con las leyes de la robótica de Asimov, cada uno a su manera), sus actos y respuestas son bastante impredecibles, volviéndose entonces personajes más complejos de lo que parecen a primera vista, lo cual resulta en acciones diametralmente opuestas, pues la inteligencia artificial elige proteger a los humanos por medio de su dominio absoluto y virtual esclavización a los robots, mientras que el robot sensible elige protegerlos al tiempo que les permite ejercer su libre albedrío. Un ejemplo más de este tipo de caracterización se encuentra en **Ciudad** (*City*, de Clifford D. Simak, 1952), serie de relatos en que los perros son los protagonistas y cuentan historias —para ellos míticas e inverosímiles— de los tiempos lejanos en que los humanos existían y ayudaron a los perros a desarrollar su inteligencia.

Con todo lo antes dicho, sin embargo, es innegable que en las primeras épocas de la CF se tendía a construir personajes más planos, mientras que, a partir de los años sesenta, se ha prestado más atención al desarrollo caracterológico. Por otro lado, hay que hacer notar aquí que, como se suele concebir a la CF como un género de ideas —en el que, incluso, según Kingsley Amis, la idea es el héroe (cf. Amis, 1960: 118)—, se ha tendido a un mayor desarrollo de las ideas, conceptos, ambientes, etc., en detrimento del desarrollo de los personajes. A decir de Scott Sanders (1979), esto se debe en buena medida a que la CF es un género “social” antes que “individual”, es decir, por estar más preocupado por los posibles efectos de las ideas científico-tecnológicas en la sociedad, es ésta en su conjunto la protagonista de los relatos de CF, lo cual exige personajes planos y estereotipados. A mi juicio, tanto los personajes planos como los complejos tienen cabida y desarrollo en la CF, y no encuentro que un personaje complejo excluya a un relato de su

pertenencia a la CF o que, por el contrario, lo incluya directamente; es decir, la complejidad de la idea o del personaje no es mutuamente excluyente con el desarrollo del relato. Permítaseme un último ejemplo: “Sólo una madre” (“That Only a Mother”, de Judith Merrill, 1948). En este cuento, encontramos a una mujer embarazada, Margaret, en una sociedad postholocáustica, que se somete a una serie de pruebas que asegurarán que su hija será “normal”, a diferencia de la gran cantidad de niños mutantes que están naciendo. El esposo de esta mujer, Hank, se encuentra en misiones diversas en planetas lejanos y la pareja sólo se comunica por correspondencia. Al nacer la niña, todo va aparentemente bien, excepto que es demasiado inteligente y comienza a hablar y discutir situaciones complejas a muy pocas semanas de vida, así como que se tarda demasiado en aprender a gatear. El cuento combina una narración en tercera persona de las actividades de la mujer y su hija, junto con una narración epistolar entre el marido y la esposa. La resolución del relato ocurre con la anhelada vuelta del esposo al hogar familiar y el descubrimiento de que la mujer no se ha dado cuenta —o, más bien, ha negado inconscientemente—, durante todos esos meses de ausencia, de que su hija no tiene brazos ni piernas y es por eso que no puede gatear ni mucho menos caminar. En una primera instancia, podemos decir que en “Sólo una madre” hay una caracterización débil en tanto que no conocemos las motivaciones internas ni demasiados rasgos sobresalientes de la protagonista. Sin embargo, con el hecho de ocultar la información de la condición de la hija, y de tampoco revelar la negación de la madre a aceptarla, al tiempo que sí se nos proporciona información de otra clase —como su angustia por una posible mutación, o que su madre le pide noticias sobre su embarazo—, se están también mostrando rasgos caracterológicos que iluminan el final del relato y obligan a volver a él una y otra vez para intentar descubrir en dónde fue que, como

lectores, nos perdimos de algo. Al construir al personaje de la madre-esposa a partir de lo que sucede a su alrededor, se están también revelando rasgos de ella como personaje completamente volcado en la atención de su familia y, por lo tanto, olvidado incluso de ocuparse de tener una percepción objetiva de su realidad. Así pues, se puede decir que la estrategia que sigue Merrill en “Sólo una madre” es doble ya que, al no revelar rasgos explícitos de la personalidad de la mujer, proyecta rasgos profundos; y, por otro lado, hace una crítica social implícita en la que evidencia a la madre-esposa como tan absolutamente dedicada a su hija y su marido que se olvida incluso de percibirse a sí misma y a su realidad más inmediata. Como se ve por los ejemplos mencionados, no se puede realizar una reducción de los personajes “de género” al mero estereotipo, ni exaltarlos a una profundidad psicológica extrema; más bien, podemos pensar que en la CF conviven ambas tendencias, en general combinadas en una amalgama funcional que en ocasiones requerirá una inclinación mayor hacia uno u otro lado.

Los textos de género son, pues, una categoría especial: constituyen una especie de género dentro del género que, a pesar de tener sus propias reglas, no escapan de las de los géneros “formales” o “no de género”. Es decir, el hecho de que los textos de género tengan reglas o convenciones más estrictas no los aliena ni los separa del gran universo constituido por todos los géneros posibles, ya que comparten una textualidad susceptible de ser interpretada.

De hecho, justamente porque, como señala Frank Kermode (cit. en Knight, 1994: 1), los textos de género “encourage underreading”⁸ y,

⁸ Textualmente, Kermode dice: “... history has ensured that most readers underread, and the authors in turn tend to encourage underreading because success depends upon it; there is public demand for narrative statements that can be agreed with, for problems rationally soluble” (1981: 84). Deborah Knight toma este comentario de Kermode y lo hace extensivo a todas las narrativas genéricas, a pesar de que Kermode se refirió, y muy brevemente, a las narrativas policíacas. Con todo, la idea de que las narrativas genéricas alientan una “sublectura” es válida y valiosa en tanto que se puede tender a permanecer sólo en un primer nivel de lectura, el que resuelve un misterio o una incógnita planteada al inicio de la narración. Por otro lado, la idea de la “sublectura” puede

por lo tanto, son en apariencia fáciles de interpretar, esto no significa que su lectura e interpretación no valga la pena. Al contrario, precisamente porque son textos altamente codificados requieren un tipo de análisis específico que tome en cuenta tanto su textualidad como su genericidad, los contextos y condiciones culturales en que se producen, así como las modificaciones interpretativas a las que son susceptibles a lo largo del tiempo.

En un tenor similar, Kermode señala, en su artículo antes citado, que los textos de género (él se refiere en particular a las narrativas detectivescas) exhiben una “specialized ‘hermeneutic’ organization” (cit. en Knight, 1994: 6), ya que

... one can always find significant concentrations of interpretable material that has nothing to do with clues and solutions that can, if we choose, be read rather than simply discarded, though propriety recommends the latter course (Kermode, 1981: 83).

La idea de la organización hermenéutica especializada puede ser extrapolable a las narrativas cienciaficcionalas, en las que, más que una organización hermenéutica, encontramos lo que se podría llamar una “expectativa hermenéutica”. Es decir, cuando el lector/espectador reconoce un texto como de ciencia ficción —y tomando en cuenta que reconoce iconografías, personajes, ambientes, etc., usualmente

ser también aplicable a que, como he mencionado antes, ya que las narrativas genéricas suelen ser altamente estandarizadas o formulaicas, se puede creer que sus posibles lecturas son tan estandarizadas o formulaicas como el texto mismo. Como espero demostrar a lo largo de este trabajo —y como señala el mismo Kermode, lo cual se verá por la siguiente cita—, este hecho no significa necesariamente que en la interpretación de los textos genéricos —y en particular en la CF— esta “sublectura” es en todos los casos la primera, “de elección”, “por defecto”, o la única, sino que, más bien, justo por su naturaleza formulaica, el texto cienciaficcional puede invitar a numerosas interpretaciones no superficiales, ni a “sublecturas”. Desde luego, no es mi intención intentar legitimar o poner a la CF por encima de la literatura o el cine **mainstream** —para eso tendría que pensar que es inferior o que necesita ser legitimada—, pero sí colocarla en su justa medida, una medida que permite tanto interpretaciones ciertamente muy básicas como otras que leen registros que superan la fórmula genérica y ven más allá de ella, al tiempo que la reconocen como portadora eficaz de apoyos o contestaciones a la cultura en que surge.

relacionados con este género—, determina entonces que no debe hacer una lectura literal de éste —o sea, el texto en realidad no se trata sólo de la vida en Marte, por ejemplo—, sino que lo debe hacer extensivo a su propia experiencia del mundo como individuo y como integrante de una sociedad. Así, a pesar de que se puede estar de acuerdo con Kermode en que los textos de género invitan a una sublectura, es necesario poner también el énfasis en que dichos textos alientan también —por sus peculiares características— un tipo de lectura que de inmediato conduce a un traslado interpretativo a un nivel extratextual.⁹

De este modo, al mismo tiempo que los textos “de género” dependen de la teoría que se refiere a los géneros del **mainstream**, como la formulada por Fowler, penden también de la idea de una teoría que explore sus especificidades, basada en cierta medida en la idea de que los patrones genéricos y los formulaicos, sólo en apariencia estáticos, constituyen un universo alimentado intra y extratextualmente, intra y extragenéricamente.

El cine frente a la literatura: lo audiovisual en la ciencia ficción

En los capítulos 2 y 3 de **Screening Space**, Vivian Sobchack hace un completo análisis de las particularidades auditivas y visuales de la CF frente a otros géneros cinematográficos. Brevemente, para Sobchack la CF fílmica se distingue en términos visuales por su uso peculiar de la

⁹ Además, en el caso específico de la CF y de otras narrativas no realistas, el lector/espectador suele hacer un esfuerzo imaginativo/interpretativo que no le exigen las narrativas realistas, ya que las primeras requieren un desligamiento de lo real-cotidiano-empírico y, por lo tanto, una construcción mental de un mundo que **no es/no existe** (casi) en absoluto, o que por lo menos no existe del mismo modo que un texto realista, y que necesita la participación completa del receptor para funcionar.

iconografía, que plantea como variable y no estática;¹⁰ se confrontan y mezclan imágenes que remiten a lo extraño y ajeno con otras que remiten a lo familiar, lo cual provoca una tensión visual; y se tiende a alienar lo familiar, tanto en términos de paisajes como de personajes humanos.

En cuanto a las particularidades auditivas, refiriéndose al diálogo, Sobchack señala que éste suele ser innecesario, fático, en exceso explicativo o que tiende a la banalidad.¹¹ Pero, así como los diálogos pueden ser banales o innecesarios, el lenguaje humano mismo, al ser utilizado por los extraterrestres obliga al espectador a oírlo como si fuera un lenguaje nuevo, lo que ocurre también con los lenguajes extraterrestres inventados; ambos casos provocan una sensación de novedad en el espectador.¹² Sobchack señala, asimismo, que en muchas ocasiones el lenguaje se usa de manera ritual en la CF, en especial en los noticiarios —muy comunes en el género— y en las explicaciones científicas, otorgándole un gran peso a la ciencia. Por último, así como la autora indica que la música en la CF suele ser poco relevante, o poco original, es decir, que no tiene rasgos específicos que la diferencien de otras películas de CF e incluso de filmes de otros géneros, y suele funcionar sólo como un apoyo a la atmósfera global de la película, los efectos de sonido sí son muy relevantes y característicos del género, y están asociados a la maquinaria (y, por extensión, a las diversas tecnologías retratadas en el filme), las fuerzas naturales y los extraterrestres (cf. Sobchack, 1987: 64-222).

¹⁰ Abundaré sobre los iconos en la ciencia ficción en el capítulo IV.

¹¹ En “The Imagination of Disaster” (1966: 131), Sontag también señala la banalidad presente en muchos diálogos cienciaficcional.

¹² Para Marc Angenot (1979: 14), los lenguajes inventados han estado presentes a todo lo largo de la historia literaria: proporciona los ejemplos de John Mandeville y Thomas More, y más recientemente, de George Orwell, Anthony Burgess y J.R.R. Tolkien. Para Angenot, pues, la inclusión de los lenguajes fictivos en el texto contribuye a otorgar autenticidad, a la vez que, en el caso de la ciencia ficción, alienta una lectura conjetural.

Por su parte, para Annette Kuhn, la particularidad más relevante y la única verdaderamente distintiva del cine de CF —en comparación con la literatura— es su forma de dirigirse al público, consistente en una narrativa audiovisual altamente dependiente de los efectos especiales, de la espectacularidad, cuya intención es involucrar por completo al espectador en el disfrute sensorial. Para Kuhn, que basa parte de sus comentarios en los postulados de Vivian Sobchack, la espectacularidad del cine de CF “may eclipse narrative, plot and character. The story becomes the display —and the display becomes the story” (Kuhn: 8).

Por su parte, Brooks Landon concuerda con esta visión y señala que la literatura de CF siempre se ha valido de la narrativa como vehículo de exploración de ideas, mientras que el cine de CF ha estado desde su inicio orientado al espectáculo por encima de la narrativa (1992: xvii), por lo que para él estos dos medios de expresión de la CF son distintos en esencia y por lo tanto no son analizables desde una perspectiva conjunta. No puedo negar de ninguna manera la orientación espectacular del cine de CF, pero me parece que ésta no cancela sus filiaciones narrativas aunque aparentemente las eclipse: las películas de CF también cuentan una historia, tanto como los relatos literarios, y también exploran ideas novedosas. En términos narrativos, Kuhn señala que la espectacularidad del cine de CF es tal, que no es importante, por ejemplo, que **2001** no posea una trama.¹³ Sin embargo, si retomamos este mismo ejemplo de Kuhn, podemos observar que, si bien se puede decir que en **2001** se privilegia lo audiovisual sobre lo narrativo, no es realmente exacto decir que hay una ausencia de trama en el filme. Cada

¹³ Kuhn dice, textualmente: “Does it really matter, for example, that a film like **2001: A Space Odyssey** (1968) effectively lacks any plot?” (Kuhn: 8). Por otra parte, es importante aclarar cómo utilizaré el término “trama” a lo largo de este trabajo. Entiendo por trama, pues, la forma en que los sucesos están organizados en el texto, tal cual están presentados; es la forma en que el texto se compone. La trama será entonces diferente de la “historia”, que es ya la abstracción que hacen el lector o el espectador de dichos sucesos; la historia se organiza en la mente del receptor. En general, considero términos sinónimos “historia” y “anécdota”; ambas son abstraídas y están ya ordenadas.

una de las tres partes en que se divide la película (“The Dawn of Man”, “Jupiter Mission” y “Beyond the Infinite”) tiene una trama propia y todas ellas se vinculan por medio del cuestionamiento del origen de la inteligencia en el ser humano. Puede haber una trama difícil de desentrañar, pero sin duda existe una trama abstraible y discernible de los sucesos que se presentan en la pantalla.

De este modo, los elementos que comparten la CF literaria y la CF cinematográfica no se ven alterados por la espectacularidad del medio filmico; al contrario, los críticos y autores de CF se han empeñado en destacarla siempre como provocadora de un **sense of wonder** en el lector, que bien puede ser identificado con el asombro que provoca lo espectacular del cine. Los medios son distintos, y la idea se apoya con lo audiovisual en el cine, pero de no estar ahí, no sería ciencia ficción. Esto no significa que ambas variantes de la CF narren de igual forma, que tengan en todos los casos las mismas preocupaciones, que posean estructuras completamente iguales, o que sus iconografías o temáticas sean exactamente las mismas. Pero sí que los rasgos esenciales que comparten son **identificables** en ambos medios como de CF y que, no obstante las diferencias, la similitud esencial se conserva y reconoce independientemente del medio en que se presente.

Brooks Landon, en su artículo “Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia” (1999) postula que en mucha de la CF fílmica la profusión de efectos especiales —el “display” de que habla Kuhn— es tal, que incluso llega a interrumpir la narración:

At the very least, spectacular special effects function as a spectacle that interrupts or even disrupts the narrative: the special effect may simply be so striking as to constitute a kind of show-stopper ... many of the special effects sequences that have become so important to these films

actually halt rather than advance the narrative. ... special effects events in science-fiction film can be profitably considered as self-reflexive celebrations of film technology itself, as a kind of counter-narrative that often conflicts with the ostensible discursive narrative... (Landon, 1999: 38-9).¹⁴

Y agrega que, de hecho,

... science-fiction film does not necessarily have to present a science-fiction story ... the look of the film and its use and depiction of technology might be enough to evoke a response quite similar to that evoked by science-fiction stories (Landon, 1999: 31).

Y, más aún, opina que "... the digital aspect of these films may prove to be inherently as much or more the stuff of science fiction-film than the diegetic" (Landon, 1999: 37). Landon basa sus postulados en que en la crítica y la teoría del cine de ciencia ficción —y en las del cine en general— se ha tendido a privilegiar la narratividad de las historias y a dejar completa o casi completamente de lado la espectacularidad y el despliegue audiovisual.¹⁵ En efecto, no se puede negar que muchos de

¹⁴ En efecto, mientras que podemos considerar que la exhibición celebratoria de la tecnología en los filmes de CF es autorreflexiva, es decir, se erige en un comentario tecnológico sobre la tecnología misma, me parece que la idea de que establecen una contranarrativa que entra en conflicto con la "narrativa discursiva" va demasiado lejos. En muchas ocasiones —y más adelante expondré un caso de estudio en el que exploro esto—, esta "contranarrativa" de la que habla Landon tiene asimismo una función no sólo narrativa, sino también de aportación de datos esenciales para la narración global. Por otro lado, ya desde sus inicios —como expuse en el capítulo I— la ciencia ficción ha sido un género autoconsciente y autorreflexivo que constantemente se refiere a sí mismo, a su historia, dentro de sus relatos, lo cual me inclina a pensar que, en cierta medida, la CF ha absorbido los avances en la tecnología cinematográfica como uno más de los asuntos que le interesa explorar como representativo de los avances científico-tecnológicos que el ser humano tiene que absorber e integrar cotidianamente.

¹⁵ Otro argumento de Landon es la idea de que las primeras películas de CF (como *Le Voyage dans la Lune*) eran primordialmente espectaculares (1999: 31) y, por lo tanto, la ciencia ficción en el cine y en la literatura han tomado caminos divergentes desde sus inicios. En efecto, si consideramos esos filmes como parte de la historia de la CF —aunque, desde mi perspectiva, como sostuve en el capítulo anterior, son hitos que señalan temas, motivos, iconos, etc., que la CF moderna y contemporánea más tarde retomará pero que no son CF— es innegable que su inclinación es fundamentalmente espectacular. Sin embargo, como expongo aquí, espectáculo y narración no están reñidos ni son mutuamente excluyentes; en todo caso, se podría decir que, por la naturaleza misma de la CF como postuladora de ideas asombrosas, son complementarios. Un

los estudios dedicados al cine de ciencia ficción privilegian la narratividad, pero de esto no se sigue que abandonen la exploración del espectáculo fílmico en sí.

Ahora bien, las hipótesis de Landon y Kuhn son atractivas en tanto que señalan como una característica esencial del cine de CF su espectacularidad, sin embargo, también es necesario entender dicha espectacularidad como propia y específica del medio fílmico. Desde luego, el despliegue de efectos especiales es muy característico, y, de hecho, afín, con la ciencia ficción, y, si bien puedo estar de acuerdo en que en ocasiones los efectos especiales puedan incluso detener la narración, esto no significa que la narratividad y la espectacularidad sean mutuamente excluyentes, ni que el máximo objetivo de los filmes de CF sea presentar efectos especiales cada vez más avasalladores. Como mencioné en el capítulo anterior, algunas películas de ciencia ficción pueden tener narrativas débiles, pero éstas siguen estando presentes. En todo caso, podríamos hablar de una especie de simbiosis en la que, justamente debido al gran desarrollo que han tenido las tecnologías fílmicas durante los últimos años, se ha tendido a depender de manera creciente de los efectos especiales para el desarrollo de la narración fílmica. En muchos casos, como ya he dicho antes, esto ha redundado en historias menos efectivas, atractivas o innovadoras, sí, pero en todas ellas permanecen las ideas cienciaficcionalas.

En cuanto a la idea de Landon de que los efectos especiales “detienen la narración” (“halt rather than advance the narrative”),

problema básico del planteamiento de Landon es que, al atribuir a la ciencia ficción fílmica una naturaleza primordialmente espectacular, la desnuda al mismo tiempo de toda posibilidad de presentar ideas o conceptos innovadores por medio del espectáculo mismo —que vayan más allá del cuestionamiento y la presentación de la tecnología fílmica—, y atribuye implícitamente al medio audiovisual una incapacidad para provocar respuestas ajenas al mero asombro —impidiendo, al mismo tiempo, que el asombro provoque respuestas conceptuales— en el espectador. De nuevo, como expondré más adelante y como he venido sosteniendo hasta ahora, no podemos otorgar un valor estético-ideológico-conceptual superior a la literatura que al cine basándonos sólo en sus modos representacionales.

encuentro que éstos pueden ser comparables a los largos pasajes explicativos presentes en la literatura de CF ya desde sus inicios.¹⁶ Si bien no podemos pensar en que ambos tipos de interrupciones pertenezcan a la misma categoría, el hecho es que tanto las incursiones de explicaciones científico-tecnológicas como las de efectos especiales —y, para el caso, también de secuencias de acción pura que incluyen un despliegue de efectos especiales— pueden tener funciones similares, ambas ligadas con la provocación de asombro en el espectador; en el caso literario, por medio de la profusión de datos de objetos, personajes, teorías, etc. inexistentes, pero no imposibles, y, en el caso cinematográfico, por medio del espectáculo en sí. En ambos casos, estas suspensiones de la acción, aunque no hacen avanzar la narración **de facto**, proporcionan otro tipo de información que sí contribuye a la organización mental de la trama por parte del lector/espectador, de proporcionar datos necesarios que conducen a la correcta abstracción y comprensión de la historia por parte de éste.¹⁷

Por otra parte, Landon, en *The Aesthetics of Ambivalence*, también señala que lo que él llama la “estética de la ambivalencia” del cine de CF es “the unique product of the intersection of literary SF themes and thinking with genre movies motifs and archetypes” (Landon, 1992: 19). La estética de la ambivalencia de Landon radica en que en los filmes de

¹⁶ De hecho, según Luckhurst, los pasajes de explicaciones científicas llegaron a ser tan importantes, que un corresponsal le sugirió a Gernsback que los “... scientific pasajes be italicized to highlight instructional value” (2005: 63).

¹⁷ Por ejemplo, en *Limbo*, de Bernard Wolfe, encontramos el siguiente tipo de explicación: “Wiener. Profesor Norbert Wiener. Un nombre que recordar y que reverenciar. Allá en los días de la Segunda Guerra Mundial, en el Instituto Tecnológico de Massachussets, aquel genio matemático reunió a un grupo de colegas procedentes de diversos campos y con ellos creó una ciencia enteramente nueva que exigían los tiempos: la cibernética. Él mismo inventó el nombre [a partir de] la palabra griega κυβερνητης, que significa ‘timonel’, y forjó la primera definición, ‘la ciencia del control y la comunicación en el animal y en la máquina’. Y lo más notable de todo, tuvo la profética visión de que, una vez los ingenieros supieran lo suficiente de los sistemas c-y-c, sería posible —es más, sería necesario— construir máquinas que duplicaran, y luego mejoraran, incluso las más complejas partes y funciones del animal” (1952: 161). Este tipo de relatorías sobre personajes, hallazgos científicos, desarrollos tecnológicos —interpretables como interruptores de la acción—, son comunes en las narraciones de ciencia ficción.

CF las resoluciones presentadas son ambivalentes y no tienen una dirección o una postura fijas que orienten indefectiblemente la interpretación de la película. Por ejemplo, los filmes “champion individuality in the face of alien control or possession, but fear the intellectual individuality of the loner scientist” (Landon, 1992: 20). Atribuye, pues, la ambivalencia interpretativa al cine.

Sin embargo, no podemos decir que esta ambivalencia no esté presente en la literatura de ciencia ficción. Si pensamos, por ejemplo, en **The Left Hand of Darkness**, de Ursula K. LeGuin, donde se presenta un planeta poblado por seres ambisexuales —sin caracteres sexuales secundarios, sin un género definido más que en los días de apareamiento y reproducción— al que llega un ser humano hombre, no podemos de ninguna forma afirmar que LeGuin pretende que la interpretación del lector se incline obligadamente a resolver que el universo ambisexual, sin género, es mejor. LeGuin presenta un universo **otro**, que el lector confronta con el suyo propio y a partir de ello imagina, formula, decide, opina. La tensión de la ambivalencia, entonces, está presente tanto en el cine como en la literatura de CF, y en ninguna de las dos variantes es posible localizar una univocidad de presentación autorial o de dirección-producción que pueda dar lugar a una univocidad interpretativa.

La CF fílmica y literaria, pues, se distinguen principalmente por el medio en que se expresan y dirigen al público, en el primer caso audiovisual y en el segundo literario. Ambas, sin embargo, comparten la filiación narrativa, que, aunque inclinada a la espectacularidad audiovisual en el cine, en la literatura busca también provocar una sensación de asombro en el lector. El vehículo narrativo, entonces, hermana las formas, los medios literario y fílmico, mediante los elementos compartidos de las estructuras, temáticas e iconografías, e incluso el contrato de lectura/espectatorial.

Esta propuesta desemboca naturalmente en que, como he mencionado antes, el estudio de la CF como género se puede realizar con gran provecho desde una perspectiva conjunta del género cinematográfico y literario que observe los rasgos comunes a ambos tipos de expresión artística y que distinga, cuando sea necesario o pertinente, las aportaciones específicas de cada variante. Desde esta perspectiva, la CF se erige como un género transmediático que abarca las variantes literaria y cinematográfica debido, justamente, a los rasgos comunes y comunicantes entre ambos medios.

De esta manera, al entender a la CF como un género transmediático, procuro hacer el reconocimiento tácito de que la CF como género fílmico tiene en efecto algunos rasgos particulares distintos de la CF como género literario, principalmente, como dije antes, porque son medios distintos de expresión, si bien conserva características reconocibles independientemente del medio en el que se presente. Es decir, en este planteamiento la CF sería un género tan poderoso, con características siempre reconocibles, que es capaz de acomodarse a diversos medios narrativos de expresión; o, más bien, de hacer que los medios se acomoden a ella.

El problema de la circularidad y el corpus genérico

Este razonamiento, no obstante, por depender de los estudios sobre el género, posee también dos problemas principales: la circularidad en el establecimiento de un corpus genérico y la dificultad de definir en qué consiste un género.

En cuanto a la primera dificultad, no es ésta exclusiva de la CF, pues, como señala Heather Dubrow,

... definitions of genres, like those of biological species, tend to be circular: one establishes such a definition on the basis of a few examples, and yet the choice of those examples from the multitude of possible ones implies a prior decision about the characteristics of the genre (Dubrow, 1982: 46).

De manera que el estudioso del género se enfrenta a una paradoja en apariencia infranqueable: le es necesario delimitar un corpus, pero esa delimitación se hace en función de un corpus generado con antelación a la definición. En **The American Film Musical**, Rick Altman adopta la estrategia inicial de incluir en un principio todos los filmes que en algún momento se han considerado musicales para más tarde acotar y delimitar fronteras y subclases según lo que él considera que es un filme musical, y entonces sí conformar un corpus.

Esta estrategia es útil en el caso del musical —que por sus características, su desarrollo temporal y su virtual desaparición, es un género cinematográfico acotable, o que por lo menos no dificulta tanto la tarea del estudioso en términos de extensión del corpus—, y puede serlo en el de la CF, aunque ésta presenta el particular problema de que su origen es difícilmente señalable con precisión,¹⁸ y que a la fecha sigue siendo un género ampliamente cultivado tanto en el cine como en la literatura. Este origen diverso de la ciencia ficción, aunque problemático, también nos permite considerar un corpus más amplio, menos limitado, que apele a los vínculos de orden temático o estructural que conservan los textos posteriores con sus antecedentes. Evidentemente, no podemos considerar todos esos antecedentes posibles como CF, pues estaríamos forzando el género en un afán de darle legitimidad histórica. Sin

¹⁸ En el capítulo I, señalo que, desde mi perspectiva, el origen de la ciencia ficción moderna se localiza en Gernsback, debido, en buena medida, a la autoconciencia que este editor atribuye al género. Al mismo tiempo, sin embargo, no puedo evitar tomar en cuenta a todos los críticos, teóricos e historiadores que se remontan a décadas, e incluso siglos, anteriores a Gernsback; ni a aquellos que lo desdennan absolutamente. A mi juicio, la ciencia ficción tiene orígenes diversos en tanto que es influida por y se abreva de textos y géneros diversos, pero el punto que señala su origen como un género distinto a los demás y que inicia una tradición se localiza en las revistas de Gernsback.

embargo, la diversidad originaria nos permite reconocer la amplia variación temática, de motivos y estructuras que hay en los textos de ciencia ficción a partir de las primeras décadas del siglo XX. No puedo, pues, establecer un corpus genérico fijo, y no es ésta mi intención, pero al no limitar la CF a un solo origen indiscutible, me es posible observar también la variedad que la caracteriza hasta hoy en día. Más aún, al establecer que la ciencia ficción admite orígenes diversos y, por lo tanto, desembocaduras también diversas, se forma un circuito abierto en muchos sitios que permite una amplia variación, pero que se autolimita a partir del establecimiento de ciertos rasgos, de los que me ocuparé más adelante.

Por otra parte, aunque no es mi intención establecer un corpus, al señalar, en el capítulo I de esta tesis que considero que la CF como género independiente surge con Gernsback y sus revistas, estoy también delimitando tácitamente dicho corpus, aunque reconozca que la CF tiene también orígenes anteriores a este editor. Más aún, al incluir en el género textos fílmicos como **Code 46**, que no son considerados por sus creadores como CF, aunque según mis parámetros sí lo sean, estoy incluyendo en este corpus textos que quizá no se correspondan por completo con la idea general que se suele tener de la ciencia ficción como **de género**. Una cosa más, al establecer como objeto de estudio a la CF como género, necesariamente tenía una idea preconcebida de a qué textos me refería, si bien tanto esta idea como los textos en sí se han ido modificando y depurando a lo largo del tiempo. Por otro lado, al existir editoriales especializadas —incluso tanto como el sello SF Masterworks de Gollancz, que forma implícitamente un corpus de las obras imprescindibles, o mejores, de la CF literaria—, revistas académicas especializadas en ciencia ficción —como **Science Fiction Studies** o **Extrapolation**—, textos básicos de consulta sobre la historia de la CF en el

cine y la literatura, e incluso bases de datos de internet, también especializadas, resulta evidente que el corpus de la ciencia ficción es una entidad ya configurada, no de modo inamovible e intocable, pero sí que tiene una existencia previa a este estudio.

De este modo, considero que esta tesis se mueve en dos pistas: por un lado, la aceptación implícita de que ya existe un corpus cienciaficcional, sea éste debatible o modificable, o no; y, por el otro, a partir de la mutabilidad tanto de la idea de lo que es un género, como de la ciencia ficción como género, la posibilidad de incluir en este corpus textos que en principio puedan parecer ajenos pero que se demuestran como integrantes de él. Además, en este último sentido, como señalan Clute y Nicholls, los textos que no son explícita o voluntariamente considerados como **de género** también forman parte del gran conglomerado de la ciencia ficción.¹⁹

Pero este procedimiento no es suficiente para zanjar el problema, pues ni siquiera hay un verdadero acuerdo con respecto a todas las implicaciones del uso del término **género**. En su origen etimológico, el término **género** alude a tipos, clases, grupos, sin embargo, como destaca Altman, es variable y puede llevar a la confusión, ya que

... el término se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipo de presentación (épica/lírica/dramática), relación con la realidad (ficción **versus** no ficción), tipos históricos (comedia/tragedia/tragicomedia), nivel de estilo (novela **versus** romance) o paradigma del contenido (novela sentimental/novela histórica/novela de aventuras) (Altman, 1999: 30).²⁰

¹⁹ Véase la nota 8 en el capítulo I.

²⁰ De manera similar, Prince señala que “Some features [de los utilizados para ordenar clases genéricas] are modal, some are structural, and some contextual or thematic. Some features subsume others and are not subsumed by them (compare ‘anachrony’ with ‘flashback’ and ‘flash-forward’ or ‘internal point of view’ with ‘fixed, or multiple, or variable internal point of view’). Besides, obligatory (or prohibited) features are (presumably!) more determining (they could be weighted differently) than optional ones; and, more generally, some features may be coded as

Y, más aún, como dije antes y como insiste en señalar Fowler, la utilidad esencial del género no es clasificatoria, sino comunicativa e interpretativa:

Genres are often said to provide a means of classification. This is a venerable error ... in reality genre is much less a pigeonhole than a pigeon, and genre theory has a different use altogether, being concerned with communication and interpretation (Fowler, 1982: 37).

Además, para este teórico, los géneros no se comportan como **clases**, sino como **tipos**, aunque en general los estudios sobre el género no hacen esta distinción:²¹

Indeed, genres are best not regarded at all as classes, but types. As E.D. Hirsch brings out the distinction, “A type can be entirely represented in a single instance, while a class is usually thought of as an array of instances”. The literary genre, moreover, is a type of a special sort. When we assign a work to a generic type, we do not suppose that all its characteristic traits need be shared by every other embodiment of the type. In particular, new works in the genre may contribute additional characteristics. In this way a literary genre changes with time, so that its boundaries cannot be defined by any single set of characteristics as would determine a class (Fowler, 1982: 37-8).

E.D. Hirsch, de hecho, va más lejos, y sostiene que el tipo tiene dos características determinantes:

more or less dominant with regard to other features in the same text ... It goes without saying (or should) that whatever characterization of features is ultimately adopted, it should not be evaluative or be taken as such (showing is not, in itself, better than telling; chronological is not better than anachronistic; plausible is not better than implausible, though individual receivers may, of course, value one more than the others)” (Prince, 1990: 276).

²¹ Véanse, por ejemplo, Dubrow (1982) y Altman (1999).

First, it is an entity that has a boundary by virtue of which something belongs to it or it does not ... The second decisive characteristic of a type is that it can always be represented by more than one instance (Hirsch, 1967: 49-50).

La idea de distinguir la clase frente al tipo es, sin embargo, problemática, y es de resaltar el que Fowler no haya citado las frases de Hirsch con respecto a las fronteras establecidas por el tipo, pues él mismo señala que las fronteras genéricas (considerando al género como tipo y no como clase) no se pueden definir por un solo conjunto de características. Desde mi perspectiva, las fronteras genéricas son difícilmente definibles de manera estática, incluso más si consideramos las variaciones históricas de los géneros. Al mismo tiempo, rescato la idea de Hirsch y Fowler de que debe haber una característica sobresaliente en la definición genérica, si bien me parece que esta aseveración requiere un matiz. Este matiz sería que, mientras que el género puede ser reconocido por un solo rasgo sobresaliente, este rasgo debe estar en comunicación y “juego” con otros rasgos que identifican al género. Un ejemplo muy básico, pero útil, es que, mientras que se podría pensar que un filme o un texto literario en el que aparece un platillo volador es CF, esta sola idea no convierte al texto en un texto cienciaficcional. Es necesario que haya un marco de referencia completo, de circunstancias narrativas, temáticas e ideológicas que conviertan al texto en un texto de CF. En este sentido, dicho rasgo debe ser dominante o imprescindible en la narración para que se le pueda considerar como perteneciente al género en cuestión. Así la idea de la clase como “an array of instances”, en la que estos rasgos son comunicantes, es verdaderamente valiosa, pues implica que en un género hay en juego una serie de rasgos. En mi visión, pues, un género —y en especial la ciencia ficción— se constituye por un conjunto de textos que

comparten por lo menos una característica determinante, pero que también poseen otros rasgos que los hermanan e identifican. En este sentido, el género es un tipo a la vez que una clase. Cabe destacar aquí también que no puedo estar de acuerdo con Hirsch en que el género como tipo establece una frontera clara, “by virtue of which something belongs to it or not”.²² Las relaciones de pertenencia a un género son mucho más sutiles y menos definidas o claras. De algún modo, el género, en mi perspectiva, funciona y se define a partir de un centro rector alrededor del cual giran el resto de características atribuibles a él. La dificultad, desde luego, radica en la definición de dicho centro rector.²³

Al respecto, puede ser ilustrativo lo señalado por Gerald Prince, “... [a] narrative class [is] the set of all and only those possible narratives exhibiting one or more specified features...”, que pueden ser obligatorias u opcionales, una combinación de éstas e incluso incluir algunos rasgos prohibidos. Estos rasgos pueden ser modales, estructurales y de contenido o temáticos, y muchas veces se tomarán en cuenta con base en criterios contradictorios (Prince, 1990: 274).

Lo que es de destacar a partir de los comentarios de Prince es que evidencian tanto la variabilidad como la adaptabilidad de los criterios genéricos. El género se torna tan inasible que cada estudioso puede delimitar un género a partir de un rasgo destacado, o de su ausencia. Desde luego, esto no es irresoluble si en la delimitación del objeto de estudio genérico el crítico procura establecer criterios razonados y observables, y si enuncia explícitamente estos criterios, en este sentido realizando su propia interpretación de lo que es un género.²⁴

²² También es necesario tener en consideración, no obstante, que Hirsch se refiere básicamente a tipos lingüísticos, no literarios, aunque sus comentarios son extrapolables a lo literario.

²³ En el capítulo IV expondré con mayor detalle esta problemática.

²⁴ Por otra parte, el texto de Prince apoya mi hipótesis en tanto que aglomera clases **narrativas**, posibilitando la agrupación de textos a partir de su narratividad, una de las características que aquí he destacado como compartida por la CF literaria y cinematográfica. El propio Prince

Aunque no resuelve por completo la dificultad de la definición genérica, Fowler adopta una frase de Wittgenstein para postular a los textos integrantes de un género como poseedores de un “parecido de familia” que permite una amplia variación en el tipo, en cuyos miembros puede haber rasgos y conexiones no obvios (cf. Fowler, 1982: 42-3). Heather Dubrow traduce esto en una metáfora de una paleta de colores, de manera que los textos de un género se tiñen con mayor o menor intensidad de ciertas características atribuidas al género en su totalidad (cf. Dubrow, 1982: 29). La idea del “parecido de familia” se corresponde, además, con lo que mencioné antes sobre entender al género como una clase a la vez que como un tipo, en el sentido de que hay rasgos diversos que corresponden a un mismo tipo/clase, a partir de los cuales es posible detectar el parecido familiar.

La “ley del género”

Esto nos remite, en primer lugar, a la supuesta imposibilidad de la pureza genérica. Jacques Derrida establece como la ley esencial del género que los géneros no se han de mezclar, a riesgo de la impureza, la monstruosidad o la anomalía. Tal afirmación le permite resaltar lo que en realidad le importa: la posibilidad de la existencia de esta ley recae en que

mencionará más adelante en su artículo (1990: 279) que la CF se distingue por lo que narra y no por cómo lo narra, asunto del que me ocuparé en el capítulo IV. Sin embargo, es importante destacar aquí que es justamente en lo narrante —entendido esto no como la forma discursiva que adopta la CF, sino como la forma narrativa— donde podemos detectar los vínculos que tiene la CF con otros géneros, populares o no. Es decir, en la CF, que no es generalmente reconocible por su estructura externa, la idea de lo narrante adopta la vestimenta no de **cómo**, sino de en qué **modo** está narrada la historia. Si entendemos lo narrante no como un asunto puramente discursivo, es decir, si nos apartamos de las categorías narratológicas y nos acogemos a rasgos estructurales, veremos que la CF suele hacer uso de estructuras ajenas a ella, y narra sus historias **con** ellas. A mi juicio, es en estas otras estructuras genéricas donde yace el vínculo de la CF con otros géneros, pues utiliza, digamos, a la ficción detectivesca o al terror, para narrar sus historias. En este sentido, esos otros géneros se convierten, en contacto con la CF como género rector, en otorgadores de rasgos estructurales, y son los elementos narrantes de las historias de CF.

en su centro yace una contraley, un “axioma de imposibilidad” que es una ley de impureza o un principio de contaminación: la ley de la ley del género. Este principio de contaminación o impureza señalaría que un texto puede participar de un género sin pertenecer a él:

It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy ... a sort of participation without belonging —a taking part in without being part of, without having membership in a set (Derrida, 1980: 59).

En un sentido, lo que Derrida estaría planteando es que la posibilidad de la existencia de los géneros como categorías puras se da en virtud de la impureza de sus miembros. De algún modo, esto se liga con el planteamiento de Fowler del parecido de familia, pues no todos los rasgos estarán presentes en todos los textos, y uno o más rasgos pueden atribuirse a, o provenir de otro tipo, otro género, permitiendo una amplia variación. En este sentido, se le resta importancia a la clasificación genérica en sí para otorgarla a la localización del rasgo que determina la existencia de la categoría genérica y que, por lo tanto, permite e incluso alienta no sólo la inclusión dentro del tipo, sino también la posibilidad de tener características atribuidas a otros géneros.²⁵

El riesgo de este planteamiento es que se puede caer en el error de caotizar aún más los estudios sobre el género. Ya nos enfrentamos a la dificultad de elegir y definir parámetros de inclusión de textos en uno u otro género a partir de la observación de características comunes. Si la “participación sin pertenencia” se asume sin considerar que los grados de

²⁵ Así pues, mientras que podemos pensar que existen categorías puras teóricas, esta pureza no cancela la impureza de los miembros: la pureza categorial teórica y la impureza de los miembros no son mutuamente excluyentes. Aquí radica la esencia de la participación sin pertenencia, en que al establecer una categoría genérica —aunque sea bajo criterios objetivos y observables—, lo que se significa es que los miembros pueden participar de ella, pero **no son** la categoría. Es decir, los miembros de un género aportan características a éste, pero no son el género. El género será siempre una construcción teórica y en cierto sentido arbitraria —aunque no por ello inútil o inválida—; siempre será externa a él.

participación o pertenencia de un texto a un género pueden ser observables objetivamente, y que esto es útil no sólo como sistema clasificatorio sino también comunicativo, el axioma de imposibilidad de Derrida pierde toda su utilidad. De hecho, él mismo señala que un texto no puede ser sin un género (Derrida, 1980: 65).

La postura que adoptaré aquí utiliza el axioma pero reconoce a la vez por lo menos un rasgo esencial en la categorización genérica (véase Derrida, 1980: 65), entendiendo, como dije antes, el género como tipo y como clase. El género en cuestión, entonces, poseerá cuando menos una característica insoslayable, exclusiva y determinante que incline la balanza genérica hacia sí. Otros rasgos de otros géneros podrán estar presentes, y seguramente lo estarán si atendemos a la imposibilidad de la absoluta pureza genérica, pero sin desvirtuar la esencia del género, transformándolo y tiñéndolo, pero conservando ese rasgo que lo hace reconocible como tal. La palabra clave aquí sería, en este tenor, “reconocible”. Un texto cualquiera de CF podrá tener una multiplicidad de características de otros géneros, pero será reconociblemente de CF porque posee también un cierto rasgo —o varios— que lo hermanan a la ciencia ficción, que hacen que establezca una relación de pertenencia y participación con su género. Los géneros que “prestan” características a la CF, por su parte, no se convertirán en ciencia ficción por ello; participarán de o con ella en ciertos textos, pueden quizá también utilizarla en otros, pero no pertenecerán a ella.²⁶

De este modo, puede ser útil pensar en el género como una cortina de agua que ofrece una visión distinta del ejemplar según el lado de ella en que se sitúe el espectador. Es decir, la atribución de una categoría genérica u otra a un texto dependerá siempre desde qué perspectiva se le mira, como ya hemos visto que señalan Altman y

²⁶ En el capítulo V. Recapitulación, planteo una manera de entender el funcionamiento de la ciencia ficción en relación con otros géneros.

Prince, y esta perspectiva es modificable según el crítico, el momento histórico, los rasgos a los que decida prestar atención, etc. De manera que el género no sólo orienta la interpretación, como señala Fowler, sino que, al igual que una cortina de agua, se cruza con facilidad y provoca una interpretación distinta según quién lo mire y desde dónde lo mire. Más aún, la pertenencia o no a un género depende de una barrera tan fina como la cortina de agua y no es, por lo tanto, absolutamente fija u objetiva, pues dependerá siempre de una elección finalmente subjetiva, en cierto sentido empañada por las decisiones del crítico, aunque las características sujetas a examen sean observables y evaluables objetivamente.

El sustantivo y el adjetivo: la semántica y la sintaxis genéricas

El género es, pues, una herramienta interpretativa, ordenatoria y relacional, muy útil pero también muy susceptible de ser inclinada hacia donde convenga al crítico. Tomemos, por ejemplo, **Alien** (Ridley Scott, 1979). Algunos críticos opinan que es una película de ciencia ficción; otros, que es un híbrido de CF y terror; algunos la sitúan sólo en el terror, y otros más opinan que a partir de la mitad, más o menos, muta de ser un texto de ciencia ficción a uno de terror. En cada caso, el crítico se ha basado en criterios distintos para clasificar el texto de un lado u otro de la cortina de agua, e incluso en medio. El problema está, de nuevo, en la utilización de criterios distintos, no necesariamente claros o explícitos, pero también en que no se ha tomado en cuenta que la mezcla o hibridación genérica se caracteriza por el equilibrio de elementos de los dos géneros en disputa, en el que ninguno de ellos domina (véase Fowler, 1982: 183). En **Alien**, caso ejemplar, nos enfrentamos no a un

híbrido equilibrado, sino a una narración en la que hay un elemento dominante que rige y ubica al texto objetivamente de un lado de la cortina de agua y, a partir de él, se determinan los grados de filiación a otros géneros.

Vale la pena recordar aquí que Wellek y Warren, en su **Teoría Literaria**, señalan que:

... el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuadas en base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención o, por decirlo claramente, el tema y el público). La base visible puede ser una o la otra (p. ej., “pastoral” y “sátira” por lo que respecta a la forma interna; verso dipódico y oda pindárica por lo que respecta a la externa); el problema crítico, sin embargo, será entonces hallar la otra dimensión, completar el diagrama (cit. en Altman, 1999: 25).

La concepción de Wellek y Warren es útil pues distingue la forma interna de la externa y plantea la posibilidad de que un género sea discernible en primera instancia a partir de una u otra, aunque, por supuesto, sin descartar de ninguna manera que haya que “completar el diagrama”, es decir, encontrar la forma complementaria que ayudará a otorgar la identidad genérica.

En un tenor similar, la teoría de Altman propone un acercamiento semántico-sintáctico al género. Altman establece que las teorías de los géneros cinematográficos usualmente utilizan características semánticas de los textos —como los temas, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos, música y sonidos reconocibles— o sintácticas —estructura de la trama, relaciones entre personajes, montaje de imagen y sonido— para clasificarlos en un género u otro. Su propuesta radica en conjuntar el análisis de las características semánticas

y sintácticas en el acercamiento a los textos y su posterior categorización.

La idea central de Altman es, entonces,

... considerar que la aproximación semántica y la sintáctica están coordinadas ... En su estado de máximo vigor, por lo tanto, el género no radica ni en una semántica común ni en una sintaxis común, sino en la intersección entre una semántica común y una sintaxis común, en el poder combinado de una correspondencia dual (Altman, 1999: 129).

A partir de las dos citas anteriores, podemos pensar en términos generales que la forma interna es equiparable con la semántica, y la forma externa con la sintaxis. Así, encontramos que la CF se presenta como un caso de estudio particularmente desafiante, pues mientras mantiene su identidad genérica a partir de ciertos rasgos siempre reconocibles como de ciencia ficción, muchas veces utiliza características de otros géneros como vehículos narrativos. Lo importante aquí es que a partir de esta utilización la CF no se convierte en un género híbrido equilibrado, sino que los rasgos que determinan su forma interna, su semántica, dominan y gobiernan todo el sistema de la narración sin perder su identidad; es decir, si desnudamos a la narración de sus rasgos cienciaficcional, la perdemos toda, pues son los que la mantienen cohesionada. En cambio, si extraemos la vestimenta de otros géneros que la CF utiliza podemos aún tener una narración de ciencia ficción. De algún modo, es como si el elemento cienciaficcional no otorgara la estructura, pero toda la estructura narrativa dependiera de él. Su forma externa es, entonces, variable y no siempre reconocible como de CF en tanto que adopta características de géneros diversos y las utiliza para narrar **SUS** historias y **SUS** ideas.

Se puede decir, por lo tanto, que la ciencia ficción se presenta como un género que tiene una semántica reconocible, en la que hay por

lo menos un elemento rector otorgado por la CF que muchas veces hace uso de elementos de otros géneros como sintaxis. Si pensamos, de nuevo, en el caso de **Alien**, veremos que toda la historia depende de la premisa de que en un planeta lejano hay una especie que utiliza a los seres humanos como huéspedes para reproducirse. Ésta es una premisa cienciaficcional en tanto que hace uso de la posibilidad imaginaria de los viajes interplanetarios y la existencia de especies distintas a las terrestres, dentro de un marco verosímil. El monstruo, el alien, se introduce en la nave como huésped de un humano, se gesta, los ataca y elimina hasta que sólo queda Ripley (Sigourney Weaver). La trama —la sintaxis— se relaciona no sólo con el terror —un monstruo determinado a matar a todo el que se le interponga—, sino también con la acción —la huida constante, el enfrentamiento, la superación de obstáculos.

Entonces, se puede decir que el género de la ciencia ficción es el sustantivo que necesita de un adjetivo que lo vehicule narrativamente.²⁷ De esta manera, la CF sería un género que utiliza géneros para ser narrada, por lo cual en muchos casos encontraremos, por ejemplo, ciencia ficción de terror, ciencia ficción de aventuras, ciencia ficción detectivesca, ciencia ficción fantástica, etc. En todos estos casos, las historias narradas son primariamente reconocidas como de ciencia ficción, y a ellas se agregan elementos de otros géneros —que para este momento se han convertido en modos y por lo tanto no configuran un híbrido sino un género “modulado”— frecuentemente en términos tramáticos. Es decir, lo que rige al texto es un centro, una idea cienciaficcional que siempre estará relacionada con los temas, motivos,

²⁷ Empleo el símil género-sustantivo, modo-adjetivo, basándome en Altman, quien señala: “... el ascenso de un género desde un estadio adjetivo a uno sustantivo se ve muy favorecido por la capacidad que el material adjetivo demuestre de ser aplicable a múltiples géneros sustantivos”. Y, más específicamente aplicable a la ciencia ficción, “... lo que antes era un mero adjetivo descriptivo [como el romance científico] tuvo que asumir el mando de textos enteros y demostrar su clara capacidad de gobernarlos de forma independiente” (Altman, 1999: 82).

tropos, iconos, etc., usualmente atribuidos a la ciencia ficción, y que utiliza estructuras de otros géneros en el relato en sí.

Esto parecería contradecir las teorías que señalan que el género se determina a partir de la estructura (Fowler, por ejemplo), y que los modos “have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind’s feature, and one from which overall external structure is absent” (Fowler, 1982: 107). Aquí planteo, con Altman, que el género es un sustantivo categórico y el modo un adjetivo o, de hecho, múltiples adjetivos. Aunque mi entendimiento del género no se funda en que lo define una estructura determinada, pienso que el género define la estructura. Es decir, posee un elemento sin el cual no se le puede llamar por ese nombre y que determina la estructura del texto: no es la estructura, la determina. De esta manera, en los textos de CF hay una idea cienciaficcional central de la que depende todo el texto, cualquiera que sea la estructura formal que tome, el modo en que esté narrado.²⁸

La ciencia ficción, pues, es un género capaz de hacer uso de una multiplicidad de otros géneros o modos para vehicular sus propias ideas, temas y preocupaciones, pero no a la manera de un híbrido equilibrado, sino como un tirano tiranizado que fagocita géneros, los dobla, los modifica, y es a su vez modificada estructuralmente por ellos. De nuevo con Altman, los géneros serán siempre interfecundables sincrónica y diacrónicamente (Altman, 1999: 104), y, como en una familia (Fowler), dominarán una u otra característica en cada miembro. Desde luego, esto

²⁸ Aunque exploraré estos asuntos más adelante, en la Recapitulación, vale la pena mencionar brevemente el ejemplo de **The Stars My Destination** (también conocida como **Tiger! Tiger!**) de Alfred Bester (1956). En esta novela, la nave en que viaja el héroe (Gully Foyle) sufre un accidente y él es el único superviviente. A pesar de que una patrulla de rescate se acerca a buscar entre los escombros, lo abandona. Gully Foyle logra escapar de ahí porque posee la habilidad de saltar en el espacio. A partir de su escape y salvación, Foyle dedica su vida entera a buscar al hombre que lo abandonó para matarlo. El motivo cienciaficcional rector es la idea del salto en el espacio —la cual está apoyada, además, en diversos otros elementos cienciafccionales, como la colonización planetaria, el que la gente pueda aprender a dar esos saltos (aunque sólo dentro del mismo planeta y bajo ciertas condiciones, a diferencia de Foyle, que lo puede hacer incluso a otros planetas), etc.—, pero la historia es movida por una trama de búsqueda y venganza, más relacionada con lo detectivesco-criminal y la aventura.

abre la posibilidad de que la CF sea, a su vez, en muchos otros casos, un modo, es decir, que sea utilizada por otros géneros ya sea como vehículo narrativo o como idea, o que aporte personajes o situaciones, pero sin tener el mando de la narración. Las preguntas que permanecen, entonces, son: ¿qué distingue a la ciencia ficción de otros géneros y la hace única y reconocible como tal? Y ¿cómo se comporta la CF en términos narrativos? Sobre estos asuntos hablaré en un capítulo posterior.

Casos de estudio: “The Minority Report” y *Minority Report*

“The Minority Report” (Philip K. Dick, 1956) y **Minority Report** (Steven Spielberg, 2002) ofrecen la posibilidad de funcionar como casos de estudio particularmente desafiantes, ya que a partir de ellos se pueden examinar varias de las premisas que he mencionado hasta ahora, en particular las referentes a la espectacularidad cinematográfica y la ambivalencia interpretativa que representan. Sin un afán de observar a **Minority Report** como una adaptación, es decir, sin hacer uso de las estrategias y herramientas otorgadas por la teoría de la adaptación, y sin la intención de enjuiciar cuál de las dos versiones es mejor, o si la adaptación fílmica “respeto” o “traduce” a la perfección el texto literario, habré de comentar algunas de las modificaciones que se hicieron al texto original al trasladarlo a un lenguaje fílmico. Esto, sin embargo, tiene más la intención de compararlos como narraciones cienciaficcionalas que, a pesar de hacer uso de estrategias comunicativas distintas, son capaces de poseer una espectacularidad y una ambivalencia propias del género, más que de los medios en que éste se presente.

Las premisas principales

Tanto en el cuento como en el filme, este relato funciona a partir de la idea de la existencia de un organismo policiaco llamado Precrime, el cual es capaz de predecir los crímenes antes de que éstos sucedan porque posee a tres seres precogniscentes que trabajan a coro sus predicciones. Precrime ha logrado reducir los índices de delincuencia a cero, ya que los criminales son capturados antes de que cometan el delito. En esencia, estamos hablando de justicia preventiva.

Pero la idea de predecir el futuro conlleva también la idea de que éste puede ser modificado si se conoce a tiempo que una u otra acción tendrá consecuencias indeseables. Esto último hace entrar en juego el libre albedrío y la posibilidad de ejercerlo en uno u otro sentido: para que el futuro permanezca como fue predicho, o para cambiarlo. De igual manera, presenta la idea de los futuros posibles, es decir, de los diversos derroteros que puede tomar el futuro si se realiza o no se realiza una acción.

A partir de la existencia de **tres** seres precogniscentes, surge entonces la idea de que puede haber una minoría y una mayoría; y es importante que sean tres, porque de este modo, o los reportes son unánimes, o siempre habrá una minoría. Esto le da título a la historia y, como se señala en el cuento de Dick: “The existence of a majority logically implies a corresponding minority” (1956: 336). Esta misma idea de la minoría refuerza y apoya la idea de los futuros posibles, ya que implica que hay por lo menos una posibilidad de tres de que los eventos no sucedan como se ha predicho. En términos de justicia, al existir un reporte de la minoría que no concuerda con la línea futura principal en que se cometerá un crimen, la aprehensión del supuesto criminal puede ser un acto injusto, ya que éste **podría** no cometer el delito. Al mismo

tiempo, si por hacer caso del reporte de la minoría se deja libre a un delincuente potencial, se contribuye a la inseguridad de los ciudadanos y no se les protege con todas las herramientas posibles. Más aún, si el sistema policiaco se apoya en los reportes de la mayoría, podría ser por naturaleza injusto y, sobre todo, falible, lo cual sitúa a toda la población en una situación de indefensión e incapacidad de ejercer su libre albedrío y, además, cuestiona la idea fundamental de las democracias, en las que la mayoría gobierna y tiene la razón, pero atiende a las necesidades de las minorías.

El libre albedrío es, pues, otro asunto importante que se trae a colación en estos relatos: al conocer que podría cometer un crimen, el delincuente potencial es capaz de ejercer su libre albedrío y decidir si lo comete o no, modificando de este modo el futuro predicho. En el filme, esto se resume muy certeramente cuando Anderton (Tom Cruise)²⁹ le dice a su antagonista Witwer (Colin Farrell), tras lanzar una pelota de madera en la que se inscriben automáticamente los nombres de las víctimas o los asesinos, cambiando su curso de manera que caiga al piso, y Witwer la detiene: “The fact that you prevented it from happening doesn’t change the fact that it **was** going to happen”. ¿O sí? En este sentido, las preocupaciones teológicas de Witwer aportan en el filme el cuestionamiento de la idea del determinismo, ausente del cuento y ciertamente relacionado con la idea de Precrime.

Así pues, la premisa dominante en estos dos relatos gira alrededor del cuestionamiento de la idea un sistema de justicia preventivo. Cada relato tiene variantes ideológicas y narrativas, desde luego, pero la idea central permanece en ambos.

²⁹ En adelante me referiré a él como Anderton-Cruise, para distinguirlo del Anderton del cuento de Dick, a quien me referiré como Anderton-Dick.

Los personajes

Una primera variación importante entre “The Minority Report” y **Minority Report** es que el personaje de Anderton del filme no se corresponde exactamente con el del cuento. Más allá de sus motivaciones y de lo que provoca con sus actos, el Anderton del filme no es el creador del sistema de Precrime, sino sólo su primer jefe. Así, el Anderton de Dick, inventor y comisionado en jefe de Precrime, es dividido en la película en dos personajes: Anderton-Cruise y Lamar Burgess (Max von Sydow), el auténtico creador del sistema. Esta escisión del personaje de Anderton permite la creación de Lamar como personaje político —y no sólo policiaco—, preocupado por obtener ganancias personales en términos de ascenso social, y no sólo por la correcta impartición de la justicia. En Lamar Burgess, de hecho, se sintetiza la parte del personaje de Anderton-Dick que, en la resolución del relato literario, comete un asesinato con tal de preservar el sistema de Precrime.³⁰ Así como Anderton-Dick asesina a Kaplan para demostrar la viabilidad y la eficacia del sistema, Lamar mata a la madre de la precog Agatha (Samantha Morton) para poder conservarlo, y posteriormente le tiende una trampa a Anderton-Cruise con el mismo fin y mata al supervisor de la fiscalía general, Witwer. De este modo, al despojar a Anderton-Cruise de intereses ulteriores y convertirlo en un personaje cuyas motivaciones no se fincan sólo en el trabajo en y el apoyo a un sistema, sino en buscar demostrar su propia inocencia, se obtiene un personaje más claramente definible como “bueno” o que no tiene doblez —aunque se le puede ver como egoísta, porque busca, en principio, demostrar su propia inocencia

³⁰ Es significativo, e incluso problemático, que en el relato de Dick, a pesar de que Anderton es el creador del sistema, no conoce la existencia de los reportes de la minoría y esta información le es revelada por un mensaje de sus secuestradores una vez que lo liberan.

sin reparar en las posibles consecuencias de sus actos—, con matices de complejidad distintos de los de Anderton-Dick.

Esta “simplificación” del personaje de Anderton-Dick en el de Anderton-Cruise contiene también dos agregados: por un lado, la elección de Tom Cruise como protagonista, en clara disonancia con el Anderton-Dick, mayor de cincuenta años, que no sólo atrae a una taquilla mayor, sino que también permite tener una película vinculada con la acción. Por el otro, que al agregar la pérdida de su hijo (por un descuido suyo) a Anderton-Cruise, se posibilita que sea un hombre sufriente que por esa razón se vuelve drogadicto. Esto lo convierte de algún modo en un personaje no impecable, con vicios y fallas, vinculado al “hombre común”, y lo torna en una especie de “everyman” susceptible de errar, con el que el público se puede identificar fácilmente.³¹

De igual modo, otra modificación relevante en el círculo cercano de Anderton-Cruise es que éste tiene (o, más bien, tenía) una familia (Anderton-Dick sólo estaba casado, pero no tenía hijos). A partir de la inclusión de un hijo pequeño, de su rapto y de la separación de la pareja debido a ese rapto, se incluye en la historia el motivo de la familia nuclear, momentáneamente destruida pero que ha de ser preservada y que, gracias a la intervención de la precog Agatha, se reúne. Y, más aún, al final del filme, tras la reconciliación, la esposa de Anderton-Cruise espera otro hijo.

Los precogs, por su parte, sufren una transformación relevante y de gran repercusión ideológica. Mientras que en Dick son llamados

³¹ Asimismo, el que Anderton-Cruise huya, aunque Lamar lo cuestione, y el primero le diga: “Everybody runs”, lo sitúa también junto con el resto de personas que huyen para buscar o conservar su inocencia, de nuevo convirtiéndolo en un hombre común.

“monkeys” y concebidos como seres semiidiotas,³² sin conciencia, en Spielberg los precogs son hijos de adictos a la neuroína (una hipotética droga de diseño), pero que han conservado la conciencia, aunque se les mantenga en trance todo el tiempo, y que, por lo tanto, pueden ser personas funcionales socialmente, más allá de sus capacidades predictivas. La importancia de esta modificación radica, pues, en que mientras que en Dick los precogs son idiotas sin posibilidad de contacto consciente con el mundo, en la versión de Spielberg no lo son, hecho que contribuye a resaltar la amoralidad subyacente en utilizar y al mismo tiempo inutilizar socialmente a gente viva y pensante en pro de un sistema policiaco cuestionable.

El caso de Agatha es particularmente importante, pues en “The Minority Report” no se le da mayor relevancia a las personalidades particulares de cada precog; conocemos sus nombres, pero sólo porque necesitamos conocer el orden y el contenido de sus respectivas predicciones. A mi juicio, la idea de darle un lugar sobresaliente a Agatha tiene la intención de dar una variabilidad genérica (de sexo/género) al relato fílmico, despoblándolo de un panorama dominado por los personajes masculinos, así como de alimentar la idea de que los precogs son también pensantes y sensibles.³³

El personaje de Witwer, el supervisor, sufre también una modificación que vale la pena anotar. En el filme, Witwer es un ex seminarista que hace constantes alusiones religiosas y lleva consigo

³² El texto de Dick señala: “In the gloomy half-darkness the three idiots sat babbling ... All day long the idiots babbled ... Vegetable-like, they muttered and dozed and existed. Their minds were dull, confused, lost in shadows” (1956: 325).

³³ Por otra parte, en términos puramente visuales, el que Agatha sea una mujer permite que Anderton-Cruise la pueda abrazar muy cercanamente sin meterse en problemas de insinuación de homosexualidad del personaje, a la vez que permite la continuación de un modelo heterosexista en el que el personaje principal masculino puede proteger al personaje femenino, mientras que este último ayuda al hombre a explorar su sensibilidad. Más aún, en la secuencia en que Anderton-Cruise consigue ropa para Agatha, se subraya su supuesta indefensión frente a un universo femenino de compras y, por cierto, de predicciones.

símbolos cristianos, como un rosario. Al inicio de la película, a la llegada de Witwer a Precrime, éste observa a los precogs y se interesa intensamente por ellos, haciendo hincapié en su sufrimiento por las predicciones que hacen. El que Witwer sea un hombre religioso así como sus constantes preguntas sobre la viabilidad y la corrección de Precrime traen a colación el ya para ahora viejo cuestionamiento de las consecuencias que puede tener para los seres humanos “jugar a ser Dios”.³⁴

Un personaje agregado en el filme es el de la científica Iris Hineman, cocreadora, junto con Lamar Burgess, del sistema de Precrime. De hecho, es ella quien condiciona y diseña a los precogs; es ella la descubridora de que algunos de los hijos de los adictos a la neuroína tenían capacidades premonitorias. Parte de su importancia (y necesidad narrativa, a partir de la agregación de Lamar) en términos de las relaciones con el resto de los personajes reside en que ella es la única

³⁴ Las alusiones religiosas de Witwer no son, sin embargo, las únicas. Los detectives son comparados con sacerdotes; se les llama oráculo a los precogs; el recinto donde éstos se encuentran es conocido como “Temple” y, de hecho, se menciona en el filme que hay gente que los venera como si fueran dioses. Esto queda confirmado cuando Anderton-Cruise va con el hombre que le armó su hardware personal para recuperar las predicciones de Agatha y éste, al reconocerla, se hinca frente a ella y le pide perdón por las cosas malas que ha hecho. Las resonancias político-religiosas de la combinación oráculo-dioses-templo-sacerdotes son resaltadas en el filme mismo, cuando Witwer señala que “The oracle isn’t where the power is anyway. The power’s always been with the priests. Even if they had to invent the oracle”. Esto trae a colación que son los mismos sacerdotes los que pueden torcer la ley y cometer errores, como humanos que son, además de que apunta tempranamente a la posibilidad de la existencia de gente corrupta dentro de la policía, lo cual se confirmará más tarde al revelarse la trama de Lamar Burgess. En un tenor similar, el guardián de la sala de contención de presos se llama Gideon (Gedeón), uno de los jueces bíblicos, quien conduce al pueblo de Israel a la victoria sobre los madianitas y a un periodo de paz de 40 años. El Gedeón bíblico le pide pruebas a Dios de sus designios y, tras aceptarlas, conduce por órdenes de éste a su ejército contra los madianitas. Les indica a todos que toquen su trompeta al mismo tiempo y con ello logra desconcertar y ganar al enemigo. De hecho, la personalidad de Gideon como pastor de almas se confirma cuando, una vez que recibe a Anderton-Cruise como preso, le dice: “You are now part of my flock”. Asimismo, el que Gideon toque el órgano para los presos —que evidentemente no lo pueden oír— resalta sus rasgos eclesiales. El Gideon de Spielberg no se corresponde en términos simbólicos con el Gedeón bíblico, desde luego, pero su nombre ciertamente aporta una resonancia religiosa más que se agrega a las otras presentes en el filme. Vistas en conjunto, todas estas resonancias aportan un sentido de la religiosidad y de la corrección/incorrección que puede implicar la modificación del futuro por medio de la prevención precognosciente de crímenes, asunto que, en esta clave, sólo estaría en manos de Dios. De igual modo, el que los precogs residan en un “templo” y que se les veneren como dioses, convierte todo el sistema de Precrime en una especie de falsa religión, cuestionada implícitamente a lo largo del filme.

que comparte el secreto de los reportes de la minoría con Lamar Burgess. Iris Hineman le revela esto a Anderton-Cruise y, con ello, no sólo lo mueve a buscar su propio reporte de la minoría, sino a comenzar a cuestionar el sistema entero. Entre ellos tiene lugar el siguiente diálogo:

Iris: They're [los precogs] never wrong, but occasionally they disagree... Obviously, for Precrime to function there can't be any suggestion of fallibility. After all, who wants a justice system that instils doubt? It may be reasonable doubt, but it's still doubt.

Anderton: Are you saying that I've haloed innocent people?

Iris: I'm saying that every so often those accused of a precrime just might have a different future.

Con sus palabras, Iris Hineman no sólo le da la posibilidad a Anderton-Cruise de ser inocente por la hipotética existencia, en su caso, de un reporte de la minoría,³⁵ sino que también siembra en él la duda sobre todo el sistema de Precrime.

Asimismo, Hineman es un “desdoblamiento” más del personaje original de Anderton-Dick. De hecho, se puede decir que Anderton-Cruise es bastante más ignorante de los retruécanos del sistema que Anderton-Dick. Y esto se debe, justamente, a que los conocimientos prácticamente totales que poseía Anderton-Dick en el cuento (salvo lo señalado antes sobre la existencia de los reportes de la minoría), en el filme son divididos entre tres personajes: Lamar, Iris y el propio Anderton. Así, mientras que en “The Minority Report” Anderton posee casi toda la información desde el principio del relato, y esto le da una posición de ventaja, a la vez que provoca que sea el único al que le

³⁵ Hemos de recordar, sin embargo, que en el caso de Anderton-Cruise no hay un reporte de la minoría, sino que el reporte general es malinterpretado visualmente, ya que Leo Crow (Mike Binder) —la supuesta víctima— se dispara a sí mismo, aunque la imagen es engañosa y, en una primera visión, parece que es Anderton-Cruise quien dispara.

pueden ocurrir estos sucesos,³⁶ en **Minority Report** Anderton-Cruise la va adquiriendo gradualmente. Al mismo tiempo, por el hecho de que Anderton-Cruise no posee toda la información sobre Precrime, sino que, aparentemente, sólo es un hombre preocupado por hacer bien su trabajo y capturar tantos criminales como pueda y que, además, confía en el sistema, esto lo pone en situación de ser objeto de una conspiración planeada por Lamar, distinta de las conspiraciones del cuento de Dick, así como, una vez más, lo sitúa casi al mismo nivel que el resto de los ciudadanos.

Las narraciones

En términos de anécdota, podemos decir que ambas versiones de “The Minority Report” se mueven más o menos en la misma dirección; es decir, ambas transcurren por las aventuras que le suceden a un comisionado de policía que busca huir del sistema de justicia que él mismo encabeza. Sin embargo, en la película la trama se modifica, se simplifica.

En “The Minority Report” nos enfrentamos a una trama más compleja y, en cierto sentido, más paranoica. Por un lado, en el cuento todas las agencias gubernamentales poseen su propio equipo de precogs (Dick, 1956: 325), asunto que se cancela por completo en la versión filmica. En buena medida, esto se relaciona con la propia idea del filme de que Precrime es, por el momento, una agencia sólo local, de Washington, y que, de probar su efectividad, se volverá nacional. Al

³⁶ En el cuento mismo se aclara esto, cuando Anderton le dice a Witwer que esto sólo le puede ocurrir de nuevo a él, como nuevo comisionado de Precrime: “It can happen in only one circumstance ... My case was unique, since I had access to the data. It **could** happen again –but only to the next Police Commissioner ... Better keep your eyes open ... It might happen to you at any time” (Dick, 1956: 353, 354).

omitir el hecho de que todas las agencias gubernamentales tengan sus propios precogs —y, más aún, de que las predicciones emitidas en *Precrime* sean simultáneamente enviadas a una oficina militar (Dick, 1956: 326)—, se elimina también una parte de la paranoia provocada por la idea de la vigilancia interdepartamental. Y digo una buena parte porque el personaje de Witwer representa, en ambas versiones, dicha vigilancia, la cual alimenta la paranoia característica del personaje de Anderton. No obstante, el tipo de paranoia provocada por Witwer en cada Anderton es distinto: Anderton-Dick está perturbado no sólo porque Witwer sea un observador del senado, con una autoridad potencial para tomar su lugar en la dirección de *Precrime*, sino también porque, al ser un hombre mucho más joven que él, le hace pensar que podría estar teniendo una relación con su esposa y estar coludido con ella para derrocarlo. En **Minority Report**, la paranoia de pareja es eliminada.

Al hablar de la simplificación de las paranoias, me refiero también a que, en el cuento de Dick hay organismos de vigilancia —legales o no— que supervisan constantemente las labores de *Precrime*, mientras son a su vez supervisados por otro organismo. Esto provoca una sensación de caja china en la que por momentos parece casi imposible determinar quién trabaja para qué organismo y con qué fines; es como si desapareciera la idea de una autoridad última, porque siempre habrá algo o alguien más arriba para vigilar lo que se hace.

Al mismo tiempo, en “*The Minority Report*” se introduce la idea de un país que se recuperó hace poco de la guerra y que conserva algunos resabios de temores militaristas y totalitarios. Un remanente de esos tiempos es el personaje de Kaplan, general retirado de la AFWA (*Army of the Federated Westbloc Alliance*), quien instrumenta el secuestro de Anderton para poder hacerse con el control de *Precrime*. Ya que Kaplan conoce las predicciones de los precogs, le dice a

Anderton que lo entregará a la policía para protegerse a sí mismo. De camino a la comisaría, el vehículo en el que la gente de Kaplan lleva a Anderton es embestido por otro, y Anderton es secuestrado por segunda vez, por un hombre llamado Fleming. Éste le da a Anderton dinero e identificaciones falsas, arguyendo que lo dejará libre hasta que haya “proved his point” (Dick, 1956: 335), es decir, hasta que haya demostrado que es inocente; le dice que su esposa está detrás de la conspiración contra él, y que él mismo (Fleming) forma parte de una “sociedad protectora”, una especie de policía que vigila a la policía (Dick, 1956: 335). Más adelante en el cuento, sin embargo, se descubre que Fleming trabajaba para Kaplan y, consecuentemente, forma parte de la conspiración contra Anderton.

Lo que quiero resaltar con estos comentarios es cómo en el cuento de Dick la conspiración es una idea que permea todo el relato, así como que parte de la intranquilidad provocada en el lector ocurre porque éste no es capaz de discernir, a partir de los datos que tiene, dónde termina la conspiración, dónde se cierra la última caja china. Al mismo tiempo, me interesa resaltar cómo la construcción tramática de Dick refuerza la idea de la constante vigilancia entre agencias gubernamentales y por parte de organizaciones paragubernamentales. Todo esto resalta el hecho de que en “The Minority Report” siempre hay alguien que quiere hacerse con el poder. Asimismo, el que la esposa de Anderton, Lisa, tenga una buena relación con Witwer, trate de convencer a su marido de que se entregue a la policía y, de hecho, procure entregarlo, alimentan la paranoia del protagonista y contribuyen a la configuración de un ambiente en el que nadie parece poder confiar en nadie más.

En el filme, por el contrario, hay una sola conspiración —la tramada por Lamar Burgess para conseguir que Precrime se aplique en todo el país—, a pesar de que se crea un ambiente de poca confianza

similar al del cuento, el cual es alimentado por Iris Hineman cuando le dice a Anderton-Cruise: “Don’t trust anyone”. Ahora bien, esta simplificación dramática tiene una evidente función: hacerla más sencilla para el espectador, que tiene que comprender no sólo la idea de *Precrime*, sino finalmente formarse un juicio sobre lo que ve en la pantalla. Pero esto no es lo único, y destaca el hecho de que se haya omitido la idea de la “policía que vigila a la policía”. A mi juicio, en el filme se quiere proporcionar la idea de un Estado vigilante pero transparente, sin necesidad de asociaciones secretas parapoliciacas. En el tiempo de escritura del cuento (1956), sin embargo, se vivía en plena Guerra Fría, se estaba apenas saliendo del periodo macarthista más duro, y la CIA se había creado recientemente (1947). La idea de Estado vigilante de sus ciudadanos es obviamente distinta en cada uno de estos textos.

No obstante, a pesar de que en **Minority Report** se ha omitido la idea de un Estado en permanente vigilancia por medio de la vinculación de todas sus agencias y de la existencia de supra y para organismos que vigilan a las policías, se ha desplazado esta vigilancia a la vida cotidiana, de la que la policía forma parte. En el filme, pues, tenemos que en prácticamente todos los lugares en que se mueven los ciudadanos hay lectores del iris, que los identifican de inmediato y a los que todos están acostumbrados. Muestra de ello es la secuencia en que Anderton-Cruise intenta huir, sube al metro y, a partir de la lectura de sus iris, la policía sabe dónde está. En la misma secuencia, mientras se dirige al metro, los anuncios comerciales se dirigen personalmente a él, revelando su nombre y su paradero. Una vez dentro del vagón del metro, un hombre lee un periódico cuyas imágenes cambian en el momento en que se produce la noticia y que, por supuesto, muestran el rostro de Anderton-Cruise en diversos ángulos. De nuevo, una vez que Anderton-Cruise ha cambiado

sus globos oculares (la versión actualizada de las identificaciones falsas) y ya con Agatha como acompañante, todos los anuncios comerciales de las tiendas y pasillos por los que transitan se dirigen a él directamente como “Mr. Yakamoto”. Esto va más allá de la publicidad dirigida y resalta que, si bien el Estado ha renunciado aparentemente a sus labores de vigilancia ya que tiene a los precogs, en realidad esta vigilancia es cada vez más constante y omnipresente. Como señala Kammerer, en **Minority Report** se relata

... the futuristic and dystopian tale of total surveillance in a society, in which it can no longer be decided if the state institutions or private organizations, capitalist enterprises have the greater powers of control (Kammerer, 2004: 468).

Así pues, la conspiración y la vigilancia pueden parecer mayores y más profundas en el relato de Dick, pero en la versión de Spielberg éstas han invadido incluso los espacios íntimos —recordemos la escena inicial, cuando los precogs prevén un crimen de pasión de un marido engañado que descubre a su esposa con otro hombre en la cama— y los cotidianos —como el centro comercial o el metro—. Y, más aún, el ciudadano común está tan acostumbrado a esta vigilancia invasiva que, en la secuencia en que la policía de Precrime busca a Anderton-Cruise en el **sprawl** —el barrio bajo de drogadictos y gente pobre—, las “arañas” que utilizan entran a todas las habitaciones del edificio. En esta secuencia cabe resaltar varias escenas: la de una pareja que está teniendo relaciones sexuales, la de una que está sosteniendo una pelea y la de un hombre que está en el baño: estos personajes suspenden sus actividades —hacer el amor, discutir, defecar— por unos momentos para permitir que las arañas mecánicas les lean el iris. Una vez las arañas han terminado, todos reanudan su actividad como si nada hubiese pasado. Como se ve por lo antes dicho, la incorporación y la asunción de la vigilancia en la vida

ciudadana cotidiana y la consecuente paranoia son de calibre y matiz distintos en las dos versiones del relato, pero en ambas se resalta la posibilidad de alimentar paranoias de complot.

Otra modificación importante en términos dramáticos es la relacionada con la vida familiar y personal de Anderton-Cruise. Aunque el personaje de Dick también está casado —y, de hecho, su mujer, Lisa, trabaja con él—, no tiene hijos, y su preocupación familiar se debe más bien a que sospecha de su esposa. Al final del cuento, sin embargo, el orden se reestablece y se van juntos al exilio a los planetas de Centauri. Anderton-Cruise, por su parte, vive atormentado porque se culpa de que su hijo haya sido secuestrado y nunca haya aparecido, lo cual provoca que su mujer lo abandone. Lara (Kathryn Morris), su esposa, dice que lo dejó porque en él veía a su hijo todo el tiempo. De manera similar a lo que ocurre en “The Minority Report”, en el filme se reconcilia la pareja, se juntan de nuevo y, al final, vemos que ella está embarazada. Esta adición de una subtrama personal-familiar es importante en tanto que refleja preocupaciones propias de la época de su realización: por un lado, los altos índices de niños secuestrados y, por otro, el creciente número de divorcios y separaciones de parejas. La resolución de reconciliación es ciertamente fácil y hollywoodense, pero está justificada en tanto que es necesario para la ideología del filme presentar una muestra de la sociedad que es capaz de superar una pérdida grave y aun así seguir adelante.³⁷

³⁷ A decir de Cooper, en **Minority Report** también se explota la fantasía del padre sustituto: ya que Anderton-Cruise falló al permitir que su propio hijo fuera secuestrado, ahora funge como el padre protector de toda la sociedad, en su personalidad de jefe de la policía: “Burgess exploits Anderton’s guilt about this parental failure and offers PreCrime as a compensatory fantasy, as if he might succeed in looking out for an entire city where he failed to supervise his son. Predictably, the job of **uber-Daddy** nurtures the detective’s guilt even as it assuages it. When not coldly assembling forensic snuff films at the office, Anderton weeps before home-movies of his lost child. Anderton’s exposure of Burgess’s duplicity not only delegitimizes PreCrime but also resolves his own paternal dilemma. It defines Burgess’s paternal standard as an unattainable ideal. All encompassing supervision, transcendent justice, and life’s generative powers lie within no man’s grasp, the film demonstrates. Far from disqualifying Anderton as a parent and policeman, recognition of these limits distinguishes the two jobs and fits him for each” (Cooper, 2003/2004: 34).

Un asunto que vale la pena comentar es cómo varía el propio reporte de la minoría en cada versión. En el relato fílmico, como dije antes, conocemos la existencia de los reportes de la minoría por Iris Hineman, quien incita a Anderton-Cruise a buscar su propio reporte, si es que éste existe, para así comprobar su inocencia. Una vez que se resuelve el crimen que supuestamente cometería Anderton-Cruise, y que resulta ser un suicidio o, en todo caso, un accidente,³⁸ conocemos que con él no hubo en realidad ningún reporte de la minoría. Así, se confirma el que, de conocer que existe la posibilidad de que mate a alguien, el presunto criminal puede ejercer su libre albedrío; no hay determinismo. En la escena aquí mencionada, esto se evidencia, ya que Agatha le grita a Anderton-Cruise varias veces: “You can choose”, y él decide finalmente aprehender a Crow, aunque no lo logra.

Anderton-Cruise retomará este parlamento sobre la idea de la elección cuando, al final, se enfrente a Lamar. En este punto, el antes precriminal Anderton-Cruise se convierte en la víctima y Lamar en el asesino. En la secuencia final, Anderton-Cruise le explica a Lamar lo que él ya sabe: cómo mató a Ann Lively (Jessica Harper), la madre de Agatha, y logró encubrir el asesinato. Desde luego, esto se hace también en beneficio del espectador, que necesita un entendimiento cabal de cómo fue que Lamar logró burlar el sistema precriminal. La explicación es, de hecho, bastante sencilla: Lamar contrató a un adicto a la neuroína para matar a Ann Lively. Unos momentos después de que éste es aprehendido, Lamar la mata, reproduciendo con precisión los movimientos del adicto, y sabiendo que esta segunda predicción será descartada por los técnicos como un eco, una resonancia o remanente de

³⁸ Leo Crow (Mike Binder) había sido contratado por Lamar Burgess para provocar la ira de Anderton-Cruise, a partir de la actuación del primero como el secuestrador de su hijo. Si Crow no muere, su familia no obtiene ningún dinero, por lo cual forcejea con Anderton-Cruise y se dispara a sí mismo. El espectador ve esto, pero la policía no, por lo que siguen persiguiéndolo hasta aprehenderlo.

la última predicción hecha por los precogs. Enfrentado ahora a que ya todo el mundo sabe que él mató a Ann Lively —las imágenes de las predicciones³⁹ son transmitidas desde el cuartel de Precrime a la pantalla gigante del recinto donde se está festejando que Precrime es ahora nacional—, Lamar, en un arranque de pasión, decide matar a Anderton-Cruise. Pero éste le señala y le recuerda que puede elegir, diciéndole:

If you don't kill me, precogs are wrong and Precrime is over. If you do kill me, you go away, but it proves the system works. Precogs were right. Except you know your own future, which means that you can change it. You still have a choice, like I did.

La elección de Lamar es el suicidio, lo cual al mismo tiempo que le permite ejercer su libre albedrío, confirma la falibilidad del sistema. Lo que es interesante y que vale la pena resaltar es que en ninguno de los casos que se nos muestran en el filme existe en efecto un reporte de la minoría. En el caso de Anderton-Cruise, fue una interpretación errónea de la imagen; en el de Ann Lively se confundió un eco con un segundo momento temporal, y, en el de Lamar, sencillamente no se cumple la predicción. El sistema se demuestra, así, falible a todas luces.

En el cuento de Dick, en cambio, encontramos tres reportes de la minoría, uno por cada precog. Aquí, la primera precog, Donna, predice que Kaplan le avisa a Anderton de la conspiración y éste de inmediato lo asesina. En una segunda línea temporal, un poco posterior a la de Donna, Jerry toma el reporte de ella como datos. En este reporte, lo único que le interesa a Anderton es conservar su posición y su vida, no matar a Kaplan. Anderton le explica a Witwer el tercer reporte, el de Mike:

³⁹ Estrictamente (de hecho, esto se menciona en el filme), éstas ya no son predicciones, porque son imágenes de un crimen ocurrido en el pasado, que Agatha revive una y otra vez.

Faced with the knowledge of the first report, I had decided **not** to kill Kaplan. That produced report two. But faced with **that** report, I changed my mind back. Report two, situation two, was the situation Kaplan wanted to create. It was to the advantage of the police to recreate position one. And by that time I was thinking of the police. I had figured out what Kaplan was doing. The third report invalidated the second one in the same way the second one invalidated the first (Dick, 1956: 353).

En este escenario, dos reportes coincidían en que, si permanecía libre, Anderton mataría a Kaplan, lo cual provoca la ilusión de que hay un reporte de la mayoría, aunque en realidad los tres reportes son consecutivos y únicos, y, por lo tanto, los tres son reportes de la minoría. El único que en efecto tiene razón es el último, el de Mike, que toma en cuenta los datos aportados por Donna y Jerry y que, además, no es seguido por ningún otro reporte que lo cancele.

Espectacularidad

Como he dicho antes, la espectacularidad funciona de manera distinta en la literatura y el cine de ciencia ficción. Mi premisa aquí es que en el caso de la CF esta espectacularidad depende en mayor medida de la idea cienciaficcional que se persigue en la narración, que de los efectos especiales audiovisuales que pueda haber en un filme. Con esto no quiero implicar que los efectos especiales no aportan nada —al contrario, me parece que la CF es un género particularmente idóneo para su exploración y desarrollo—, pero sí que no necesariamente interrumpen la narración y que, incluso, aportan información relevante para ésta. Igualmente, me interesa explorar en este apartado cómo la ambivalencia

interpretativa está presente tanto en el cine como en la literatura y cómo en ambos medios es la idea cienciaficcional la que la otorga.

En el filme, la primera escena plena de efectos especiales es cuando se nos presenta el sistema de Precrime, dirigido por Anderton-Cruise. En ella, vemos cómo el protagonista, a la manera de un director de orquesta (el uso de guantes especiales acentúa esta semejanza, a la que sólo le hace falta una batuta, pues se complementa con el fondo musical de la **Sinfonía Inconclusa** de Schubert), ordena, acomoda, deduce, a partir de las porciones de imágenes que posee.⁴⁰ Lejos de interrumpir la narración, esta secuencia inicial nos aporta mucha información tanto sobre el mundo ficcional en que nos encontramos, como sobre el sistema de Precrime en sí. De este modo, conocemos la fecha y el lugar en que se desarrolla la acción (Washington, D.C., 2054); sabemos que es un sistema policiaco con vínculos con el judicial, pues se hace hincapié en la presencia por teleconferencia de dos jueces/testigos que observarán el caso y decidirán si es lícito o no perseguir al precriminal;⁴¹ se nos deja ver que son tres precogs los que prevén el delito y que esta previsión toma la forma audiovisual de la extracción directa de sus imágenes y sonidos mentales, lo cual desemboca en un sofisticado sistema mecánico

⁴⁰ Al igual que el personaje de Anderton-Cruise ordena los sucesos descoyuntados presentados por las imágenes que transmiten los precogs, el espectador también ordena estos sucesos en una historia. Lo que se resalta con esto es la subjetividad última de ambos actos y, una vez más, la posibilidad de que estos actos interpretativos sean erróneos. Como señala Friedan: "... the Pre-Cogs function as authors –or at least transmitters or channellers– of the text, the images as the physical text itself and Anderton as its reader, the one called upon to fashion the disjointed images into a coherent story, identify the scene and prevent the crime. Because the meaning of these narratives inevitably shifts from reader to reader, as Spielberg demonstrates throughout the film, governmental actions based on those constructed patterns rest on a shaky foundation of interpretive selections" (Friedan, 2003: s/d).

⁴¹ Para Cooper, "No one habituated to the Anglo-American legal system could fail to recognize the travesty of justice. Precrime not only dispenses with the jury and mocks judicial supervision; it also denies the accused the opportunity to confront his accuser. That is, those parties who in a proper trial could be recognized as defendant (the jealous husband) and plaintiff ('the people' represented by a prosecutor) here occupy different spaces, which we are also to understand as different temporalities. This situation makes accusation indistinct from evidence and defines the accused as a murderer in advance of a judgment" (Cooper, 2003/2004: 30-1).

que lanza pelotitas de madera —supuestamente infalsificables por el grano de la madera— con el nombre del criminal y de la o las víctimas. A partir de estas pelotitas, que están codificadas por colores (rojo para los crímenes pasionales, café para los premeditados), sabemos que ya prácticamente no hay crímenes premeditados —porque no se puede escapar a las predicciones de los precogs—, sino sólo pasionales.

Una vez que los jueces/testigos aprueban la persecución y captura del criminal, se despliega la fuerza policiaca y se dirige a donde será cometido el delito, en este caso, a la casa de un marido engañado que entra en una crisis de celos y está a punto de matar a su esposa y al amante. Así, mientras la policía intenta detener al delincuente potencial, vemos escenas simultáneas de lo que está ocurriendo en casa de éste. Esta secuencia aporta una buena dosis de acción al relato fílmico que, por otra parte, no está ausente en el relato literario, aunque se presente en otras formas.⁴²

Es innegable, desde luego, que en estas dos secuencias hay un gran despliegue de efectos especiales, pero también es evidente que aportan información básica para la consecución del relato: el funcionamiento de Precrime, el ambiente físico, la eficacia de la policía, la imposibilidad de esconderse de la justicia. Asimismo, es interesante notar que en el filme

⁴² Un ejemplo de ello es la parte en que ocurre el segundo secuestro de Anderton: “The sharp squeal of tires roused him. Frantically, the driver struggled to control the car, tugging at the wheel and slamming on the brakes, as a massive bread truck loomed up from the fog and ran directly across the lane ahead. Had he gunned the motor instead he might have saved himself. But too late he realized his error. The car skidded, lurched, hesitated for a brief instant, and then smashed head on into the bread truck. // Under Anderton the seat lifted up and flung him face-forward against the door. Pain, sudden, intolerable, seemed to burst in his brain as he lay gasping and trying feebly to pull himself to his knees. Somewhere the crackle of fire echoed dismally, a patch of hissing brilliance winking in the swirls of mist making their way into the twisted hulk of the car. // Hands from outside the car reached for him. Slowly he became aware that he was being dragged through the rent that had been the door. A heavy seat cushion was shoved brusquely aside, and all at once he found himself on his feet, leaning heavily against a dark shape and being guided into the shadows of an alley a short distance from the car” (Dick, 1956: 334). Como se ve por esta cita, en el relato de Dick la acción está presente. Quizá en ambos casos estas escenas se pudieron haber resuelto de forma distinta, pero el hecho es que en ambas se “interrumpe” la acción propia del relato mientras que a la vez se proporciona otra clase de información.

se introduzcan estos jueces, resaltando que hay un proceso jurídico que apoya o niega los dichos de la policía.⁴³ Esto hace hincapié en que nos estamos enfrentando a un sistema policiaco-judicial en el que no se toman decisiones arbitrarias. (Aunque, por otro lado, toda la película se ocupe de cuestionar dicho sistema.) Y esto es relevante porque en el cuento de Dick no se hace ninguna mención a la intervención de jueces, por lo cual son las agencias mismas las que vigilan, supervisan y legitiman los procesos y procedimientos seguidos por la policía.

Ahora bien, una vez que se hace la predicción sobre Anderton-Cruise y éste comienza a huir, empieza una concatenación de secuencias (unidas por la misma búsqueda-acción de perseguirlo y capturarlo) de su persecución liderada por Witwer. La primera tiene lugar en la autopista; debido a que su auto lo redirige a la comisaría, Anderton-Cruise sale de él y comienza a saltar de auto en auto, tanto en planos verticales como horizontales. A primera vista, esta secuencia es tan sólo un despliegue de efectos digitales/especiales y de las habilidades gimnásticas del protagonista. Pero también proporciona más información relevante: no sólo nos muestra el deseo de huir y la capacidad de improvisación de Anderton-Cruise, sino que también hace patente la permanente vigilancia de que son objeto los ciudadanos —de la que he hablado antes— en la forma del auto que toma el control por sí mismo y lo conduce sin su anuencia de vuelta con la policía. Asimismo, la huida en medio de la autopista, con los vertiginosos saltos de coche en coche, está retratando una sociedad futura altamente tecnologizada.⁴⁴

⁴³ Aunque, como es obvio y como resaltan los comentarios de Cooper, citados en la nota 41, este sistema está mal fundado.

⁴⁴ Sociedad que, por otra parte, convive con otra que no se diferencia de la actual, de lo cual es muestra la casa del marido engañado y todo lo que la rodea. En el filme, pues, entran en combinación y conflicto la **hi-tech** y la **low-tech**. Según Spielberg y los productores de **Minority Report**, se basaron en una proyección futuroológica “realista” de cómo será la sociedad estadounidense dentro de cincuenta años. En la edición en DVD del filme se dedica un reportaje a la visión del futuro y el diseño de escenarios.

Estos dos motivos de vigilancia permanente y de hipertecnologización están también presentes en las dos escenas siguientes, que ocurren, la primera, en el metro, y la segunda, en una fábrica automatizada de autos. Mencioné antes que en el metro se muestra un periódico que actualiza las noticias instantáneamente, y que en los titulares se muestra el rostro de Anderton-Cruise en varios ángulos. Pero no es sólo esto: en las puertas del metro están colocados unos omnipresentes lectores de iris que, por supuesto, identifican de inmediato la posición del protagonista, lo cual desencadena la segunda persecución, en la fábrica de autos. En esta última secuencia de nuevo se hace patente el “virtuosismo” de acción de la película y del protagonista; primero, en su pelea con Witwer y, poco después, en su habilidad para escapar en el auto recién armado.

Si bien es innegable que en estas escenas se privilegian la acción y los efectos especiales por encima de la narrativa, tampoco se puede negar que, al mismo tiempo que exhiben un altísimo desarrollo de las tecnologías fílmicas, también muestran asuntos ideológicos relevantes para el filme. Lo mismo sucede con la escena de las “arañas” en el **sprawl**, que también comenté antes y que sirve en buena medida para hacer patente el grado de asunción de la vigilancia por parte de la gente.

Recordemos, pues, los cuestionamientos de Landon mencionados anteriormente en este capítulo, donde plantea que las escenas de efectos especiales tienden a ralentizar e incluso detener la acción.⁴⁵ Pero, como hemos visto, incluso en un filme tan lleno de ellos como el aquí analizado, esto no es necesariamente así. Si bien se podría decir que **Minority Report** quizá se hubiese podido resolver sin el despliegue tecnológico del que se hace gala, también es posible, como hemos visto,

⁴⁵ Landon se refiere a la acción narrativa, no a las escenas “de acción”.

encontrar en las escenas cargadas de efectos especiales y de acción otros asuntos igualmente vitales para la interpretación del filme.

Ambivalencia

Hemos visto hasta aquí diversos aspectos de las dos versiones de “The Minority Report”, en los que me he ocupado de resaltar el funcionamiento de las premisas que rigen ambos relatos, los personajes y sus motivaciones, las diversas variantes que se introducen en el filme tanto en términos narrativos como de personajes y, por último, la función de algunas escenas de efectos especiales más allá del mero despliegue tecnológico-audiovisual. Con todo esto como antecedente, podemos ahora examinar cómo la ambivalencia interpretativa es más propia del género que del medio en que éste se presente.

Como he señalado antes, en ambos relatos se cuestiona la viabilidad del sistema de Precrime. En buena medida, la sola idea de una policía precriminal es ya suficiente para provocar interpretaciones ambivalentes por parte del lector/espectador, que lo obligan a recurrir a su propia experiencia para llegar a alguna conclusión. Lo que cabe resaltar aquí es cómo, a partir de la misma idea de una justicia preventiva, cada relato persigue objetivos distintos que, de cualquier modo, pueden tener una interpretación ambivalente.

El relato de Dick presenta a un comisionado de policía que persigue la conservación del sistema precriminal creado por él hasta sus últimas consecuencias. Tanto es así que es capaz de cometer el asesinato de Kaplan —contra su voluntad inicial de no hacerlo— con tal de conservar el sistema. Frente a esto, tenemos al ex militar Kaplan, cuyo interés recae en recuperar el control de la sociedad y, al mismo tiempo,

obtener el dominio de Precrime. Además, como he venido señalando, en “The Minority Report” se alimenta una cultura de la paranoia en la que siempre hay organismos “superiores” vigilando, y se presenta también una sociedad en la que pareciera que todos son culpables y todos ocultan algo. Al mismo tiempo, se muestra un mundo en el que todas las corporaciones dedicadas a preservar el orden son corruptas, o perversas si se quiere. Esto es patente en el hecho de que Anderton cometa un crimen que no desea cometer, con el fin de lograr un objetivo que en apariencia busca el bien social. En el cuento, pues, nos enfrentamos a un relato que pone el bien social por encima del individual. Esto puede parecer correcto y aun deseable a primera vista, y más porque Anderton es condenado al exilio por su crimen, es decir, no queda impune; sin embargo, muestra también una falta de preocupación por los asuntos individuales y por la capacidad que tienen los individuos de ejercer su libre albedrío, así como una obliteración de los ideales de un sistema democrático. En este sentido, el que los reportes referentes al asesinato de Kaplan por Anderton sean posibles —por su consecutividad y por el conocimiento de ellos que tiene el personaje— y que todos sean reportes de la minoría, resalta el hecho de que el sistema de Precrime no es funcional aunque mantenga los índices delictivos bajo control, pues evidencia la posibilidad de que haya mucha gente inocente en la cárcel, asunto que, aunque se menciona en el cuento, no se persigue. La prioridad de este relato, pues, parece ser tanto la idea de mostrar las posibles fallas de un sistema precriminal, como la exaltación del bien común frente al individual.⁴⁶

⁴⁶ Esto se hace obvio no sólo en el hecho de que Anderton actúe en una manera que va contra sus propios intereses, sino también en que el propio Kaplan, momentos antes de que Anderton lo mate, se percata de toda la situación y le dice al protagonista: “... there can be no valid knowledge of the future. As soon as precognitive information is obtained, **it cancels itself out.** ... The very act of possessing this data renders it spurious” (Dick, 1956: 351).

El relato fílmico, en cambio, está mucho más preocupado por los individuos y los “valores democráticos”. Los diferentes momentos en que se resalta la idea del libre albedrío frente al determinismo, así como la decisión final de terminar con *Precrime* e indultar a todos los delincuentes potenciales porque puede haber una presunción de inocencia en cada caso, ponen al individuo por encima de la sociedad a la vez que se constituyen en un manifiesto en contra de la justicia preventiva.

En ambos casos, sin embargo, es problemático para el lector/espectador pronunciarse en términos de qué es lo “correcto” o lo “bueno”. Por un lado, tenemos una resolución de conservación de la paz social, en la que un individuo se “sacrifica” por ella. Por el otro, tenemos la adhesión absoluta a la idea de que es más importante conservar los derechos civiles —como la presunción de inocencia o la duda razonable— antes que un sistema policiaco que mantiene a la sociedad sin índices delictivos. En ambos casos, pues, se presentan relatos que son ambivalentes porque funcionan en términos de absolutos. En ambos casos, también, lo que predomina es la idea de *Precrime*. Y es que el lector/espectador podría preferir un sistema policiaco que le asegure que puede vivir con tranquilidad —aunque sea a costa de unos precogs a los que se ha privado de cualquier posibilidad de vida “normal”—,⁴⁷ pero también elegirá poder conservar sus derechos civiles en todo momento.

Como se ve por lo antes dicho, en ambas versiones de “*The Minority Report*” se mantiene una tensión de ambivalencia que está dada por la idea rectora cienciaficcional, y no por el medio en que ésta se presente, ciertamente espectacular en el filme, pero no menos en el cuento original.

⁴⁷ Es decir, la conservación del statu quo. Esto se resalta en el cuento cuando Anderton le dice a Witwer que será un buen oficial de policía porque “You believe in the status quo” (Dick, 1956: 347).

En este capítulo hemos visto a la CF a la luz de las teorías sobre los géneros literarios y cinematográficos, al tiempo que se ha hecho hincapié en sus características “de género”. Por otro lado, a la vez que he presentado teorías que, basadas en la espectacularidad y la ambivalencia interpretativa, procuran separar a la CF fílmica de la literaria, he intentado mostrar cómo estos criterios, lejos de ser aplicables sólo a la CF en el cine, se pueden utilizar con provecho en su vertiente literaria. Quedan, sin embargo, diversos asuntos por explorar: las relaciones de la CF con otros géneros aledaños a ella, con los que incluso se le puede llegar a identificar o confundir; las diversas definiciones de la CF y las teorías que giran alrededor de ellas, y su funcionamiento narrativo en términos de su utilización de otros géneros como vehículos de las historias. De estas cuestiones me ocuparé en los siguientes capítulos.

III

RELACIONES DE LA CIENCIA FICCIÓN CON OTROS GÉNEROS LIMÍTROFES

En los capítulos anteriores de esta tesis me he ocupado, por una parte, de distinguir los nexos de la CF con otros géneros, así como de precisar cómo y en qué momento se configura la CF moderna. Por otra parte, he dedicado un capítulo a la exploración de los diversos conceptos que se tienen de los géneros literarios y cinematográficos, y de presentar una estrategia útil para poder estudiar a la CF como un género que es reconocible tanto en la literatura como en el cine, debido a las características que de ella prevalecen en ambos medios, más allá de los posibles rasgos que tengan el cine y la literatura como medios de expresión.

Sin embargo, otra de las cuestiones fundamentales en el acercamiento a la CF es su conexión con lo “fantástico”, la “fantasía”, lo “maravilloso” e incluso el “realismo”, entre otros. La tarea de distinguir —que no necesariamente implica separar tajantemente— a estos géneros de la ciencia ficción es, así pues, obligada, ya que los términos antes mencionados tienen diversas interpretaciones y ramificaciones. De este modo, podemos decir que en la determinación de las características que distinguen a un género hay dos estrategias principales a seguir. Por un lado, como señala Todorov, “... a genre is always defined in relation to the genres adjacent to it” (Todorov, 1970: 27). Por el otro, es necesario

examinar los rasgos que le son intrínsecos, quizá exclusivos, al género a partir de la observación de textos diversos. En este capítulo me ocuparé de la primera estrategia, intentando situar a la ciencia ficción en relación con otros géneros limítrofes. Así, mientras algunos estudiosos, como Darko Suvin, intentan separarla por completo de las literaturas “fantásticas”, otros como Clute y Nicholls o David Pringle, asumen de inicio que forma parte de la “fantasía”. Todorov la sitúa en el reino de lo “maravilloso científico”, y Christine Brooke-Rose la define como una forma mixta de lo maravilloso y el realismo.

Los problemas derivados de estas delimitaciones son evidentes. Por un lado, la nomenclatura utilizada por cada autor, aunque similar, se refiere a géneros y conceptos distintos. Por el otro, la inclusión o exclusión de la CF en el enorme y vago conglomerado de la “literatura fantástica” o la “fantasía”, así como sus posibles vínculos con el “realismo”, modifican y otorgan un cariz distinto a los acercamientos críticos a ella. Es por esto necesario aclarar aquí en qué parte de este espectro situaré a la CF y por qué razones.

El género fantástico

Aunque se le han hecho numerosas objeciones y enmiendas a la teoría de lo fantástico de Todorov,¹ se puede decir con bastante seguridad que ha

¹ De las objeciones, la más relevante para el tema que aquí nos ocupa es la de Stanislaw Lem. En su artículo “Todorov’s Fantastic Theory of Literature” (1974), Lem se opone a la mayoría de señalamientos realizados por Todorov en *The Fantastic*, y pone el dedo en la llaga de que el teórico franco-búlgaro considera que, por ejemplo, “even the ‘interplanetary background’ possesses supernatural properties” (1974: s/d), equiparando, de este modo, lo científico con lo imposible, o lo improbable (como la colonización planetaria) con lo mágico; o que, al utilizar la metáfora de los animales para explicar el parentesco genérico, Todorov omite señalar que “representativeness of a sample in the natural sciences and in the arts are two quite different matters. Every normal tiger is representative for that species of cats, but there is no such thing as a ‘normal story’” (1974: s/d). De manera similar, Lem critica que las fuentes bibliográficas primarias —los autores “fantásticos” citados por Todorov— sean muy limitadas y no incluyan a prácticamente ningún

dominado la discusión sobre esta área durante las últimas décadas, así como que sus nomenclaturas se han seguido utilizando de manera consistente, aunque con modificaciones, desde la publicación de *The Fantastic* en su versión original francesa en 1970. Por ello, aunque también haré uso de otras nomenclaturas, la base será proporcionada por los términos utilizados por Todorov.

Para él, en la literatura fantástica se da una duda en el personaje principal, y en el lector con él, con respecto a la naturaleza de los sucesos que lo rodean, duda que ha de resolver y entonces decidir si los considera naturales o sobrenaturales. Así,

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event (Todorov, 1970: 25).

El funcionamiento del género fantástico está entonces marcado por la intrusión de sucesos sobrenaturales en un ambiente natural. Aquí, es muy importante el señalamiento de Andrzej Zgorzelski, quien opina que:

... the fantastic [is] an intratextual literary phenomenon ... [it] consists in the breaching of the internal laws which are initially assumed in the text to govern the fictional world ... When these initially established laws are breached in the course of the story, this is discerned first of all by the characters, the narrator or the addressee of the narration —who from the very beginning are all fully aware of the laws of their world. The breaching of these laws causes

autor del siglo XX, excepto Kafka (a quien Todorov de cualquier manera tiene dificultades para incluir en uno de sus géneros). A pesar de que esta última crítica de Lem es válida, el propio Todorov hace explícito que considera que el fenómeno fantástico es sólo posible en los siglos XVIII y XIX.

their astonishment, surprise, fear, awe, disbelief (Zgorzelski, 1979: 3).

Zgorzelski más tarde establece que los textos fantásticos localizan inicialmente el relato en un modelo mimético de la realidad, sobre el cual se va a superponer el posterior rompimiento de las leyes empíricas (cf. Zgorzelski, 1979: 3). En el texto fantástico, entonces, conviven en tensión el modelo mimético y el sobrenatural, que se opone al primero y lo desestabiliza. En otro artículo, Zgorzelski abunda sobre esto y define a la literatura fantástica como aquella que,

... while taking for granted the implied reader's linguistic competence determining his knowledge of the empirical reality, presupposes the confrontation of its order with a different one, signalling the presupposition by the presentation of both or more orders within the text. It presents all the orders as models, stressing the strangeness of those it confronts with the known order of the empirical reality (Zgorzelski, 1984: 302).

Los elementos que es necesario extraer de estas definiciones para su posterior confrontación con la ciencia ficción son: la vacilación del personaje frente a sucesos que no puede explicar y, muy importante, la inscripción de esos sucesos sobrenaturales en el relato realista o mimético, que se presenta como imprescindible pues el género depende de la confrontación intratextual de dos realidades, la empírica y la sobrenatural.² A partir de esto, Roas apunta que:

² David Roas señala que esta confrontación es también extratextual: "La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos" (Roas, 2001: 20). Aunque la participación del lector es necesaria en todos los géneros cuyo funcionamiento estoy comparando con el de la ciencia ficción (y, de hecho, en todo texto, sea del género que sea), no deja de preocuparme la idea de la confrontación con lo "real extratextual", es decir, qué ocurre en el momento en que cambia el paradigma de conocimiento de la época de creación del texto. Por ejemplo, así como el siglo XVIII marca un cambio notabilísimo en la concepción de la

... para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico.

Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas ... La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato (Roas, 2001: 24, 25).

Entonces, podemos decir que el relato fantástico es mimético y no mimético a la vez, en tanto que necesita de la representación ficcional de

realidad, con el advenimiento del pensamiento ilustrado y la consecuente explicación de la realidad a partir de fenómenos naturales y no sobrenaturales o religiosos, lo cual posibilitó el nacimiento de las literaturas no miméticas (cf. Roas, 2001: 21; Malmgren, 1991a: 2-3), el hecho de que hoy en día estemos viviendo un nuevo cambio en el paradigma social, ¿significa que la condición del texto cienciaficcional se modifica? Es decir, el lector que vivía en el paradigma social de los siglos XVIII y XIX, por estar inmerso en una realidad que concebía o comenzaba a concebir el mundo como explicable naturalmente, se podía sentir desestabilizado por los sucesos sobrenaturales confrontados con los naturales. Pero quizá el lector actual no, porque ya vive en un mundo científico y no da cabida a dudas entre lo sobrenatural y lo natural pues para él lo sobrenatural simplemente no existe. Entonces, en un mundo en el que lo cienciaficcional ya es casi parte de nuestra realidad cotidiana, y en un momento histórico que se concibe a sí mismo como ciencia ficción, ¿cómo reaccionan el lector o el espectador frente a ello? ¿Les parece simple y directamente realista el texto de ciencia ficción? ¿O se sienten tan desestabilizados como un lector de los siglos XVIII y XIX frente a *The Castle of Otranto*, "El hombre de la arena" o *Frankenstein*? De ahí la necesidad de ubicar el fenómeno fantástico y, también, el razonamiento cienciaficcional, en un nivel intratextual antes que en uno extratextual. Desde luego que el lector/espectador finalmente confrontará todo texto con su realidad empírica actual, pero la realidad construida en el texto lleva consigo su propia carga histórica y su propia construcción de realismo. Sólo así nos podemos explicar que lo fantástico del siglo XVIII lo siga siendo hoy en día, que un texto de ciencia ficción de los años cincuenta del siglo XX siga siendo considerado ciencia ficción. Esto no significa que me estoy alienando de los movimientos históricos, simplemente señalo que el modelo, el paradigma de realidad empírica debe estar dado por el propio texto. Evidentemente, en el lector actual entrarán en juego ambos paradigmas, el pasado y el presente, lo cual posibilitará el reconocimiento del texto como fantástico, maravilloso o cienciaficcional.

la realidad empírica para funcionar, pues es ésta la que será desestabilizada por la irrupción de sucesos ajenos a ella.

Lo maravilloso

Retomemos una parte de la definición de Todorov de lo fantástico citada antes:

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous (Todorov, 1970: 25).

De manera que si el personaje opta por una explicación natural a los sucesos aparentemente sobrenaturales y las leyes de la realidad no se ven alteradas por los sucesos, el texto pertenece a lo extraño (uncanny), que, como señala Brooke-Rose, se encuentra cerca del realismo (1981: 84).³ Si el personaje decide que las leyes naturales, del mundo real, han de ser suspendidas o no tomadas en cuenta para poder explicar los eventos, el texto pertenece a lo maravilloso (Todorov, 1970: 41). En lo maravilloso, pues, el mundo ficcional es un mundo distinto del empírico:

³ Lo extraño, por su aparente cercanía con lo realista, no se suele vincular con la CF, pero esto requiere una explicación. Lo extraño se configura cuando la duda sobre un suceso en apariencia sobrenatural se resuelve, usualmente al final del relato, por medios realistas, es decir, cuando, por ejemplo, la levitación de una persona se descubre realizada por poleas ocultas, o cuando los sucesos se explican con el despertar de un soñador. En la CF, sin embargo, como explicaré más adelante, no hay en ningún momento una vacilación con respecto a la naturaleza de los sucesos que, por lo tanto, no se pueden interpretar finalmente como extraños, es decir, como una incursión momentánea de lo sobrenatural en la realidad que de cualquier manera se explica por medios naturales. Lo que acaso podría vincular a la CF con lo extraño es que en este último las leyes empíricas no se ven finalmente alteradas, lo cual ocurre también en la ciencia ficción. Sin embargo, de nuevo, los sucesos de lo extraño son sobrenaturales —aunque sea sólo en apariencia y aunque finalmente se expliquen con las leyes naturales—, mientras que los de la CF siempre son explicables por medio de las leyes de la realidad empírica —aunque éstas sean extendidas y/o extrapoladas, o llevadas hasta sus últimas consecuencias.

El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/ sobrenatural, ordinario/ extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible —encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural. Cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, “real”, dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo). Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso (Roas, 2001: 10).

En lo maravilloso, entonces, todo es posible porque no depende de las leyes del mundo empírico. Lo maravilloso no se asemeja a lo fantástico, aunque podrían compartir motivos o tipos de personajes, ya que no hay una confrontación entre lo natural y lo sobrenatural.

En la teoría de Todorov, la CF pertenece a un subtipo de lo maravilloso: lo maravilloso científico (cerca de lo maravilloso instrumental, que se refiere, por ejemplo, a las lámparas maravillosas o las alfombras voladoras). Desde esta perspectiva, en lo maravilloso científico lo sobrenatural se explica racionalmente, “but according to laws which contemporary science does not acknowledge” (Todorov, 1970: 56). Así, por ejemplo,

... magnetism “scientifically” explains supernatural events, yet magnetism itself belongs to the supernatural ... Contemporary science fiction, when it does not slip into allegory, obeys the same mechanism: these narratives, starting from irrational premises, link the “facts” they contain in a perfectly logical manner (Todorov, 1970: 56-7).

En esta cita, Todorov vincula la CF a lo irracional. No puedo estar menos de acuerdo: la ciencia ficción es todo menos irracional. Puede muy bien ser excesiva en sus asunciones, demasiado aventurada, quizá,

pero ciertamente no irracional. Basten unos cuantos ejemplos para demostrar la no-irracionalidad de este género. De la ciencia ficción de los años cincuenta —que se puede interpretar en algunos círculos como menos “informada” que la CF contemporánea—, podemos pensar en *The Space Merchants* (Mercaderes del espacio, 1954), novela de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth. Mercaderes del espacio parte de la premisa de que la sociedad es regida por un sistema al que, a falta de un término mejor, he de nombrar “mercadocrático”, en el que los grandes consorcios son los que dictan las necesidades del público. Lo que hacen Pohl y Kornbluth en esta novela es llevar los inicios del consumismo voraz de los años cincuenta hasta consecuencias extremas. La premisa podría ser poco realista, e incluso improbable —aunque a mi juicio no lo es—, pero no es irracional. Otro ejemplo es *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula LeGuin. La premisa principal aquí es la existencia de una civilización humana que no posee un género definido más que en los periodos estrales, momento en que adopta el género opuesto al de su pareja de ese momento con fines reproductivos; incluso las parejas que han estado juntas durante mucho tiempo y que están unidas por un vínculo amoroso pasan por esto cada mes. Si bien en los seres humanos no se da esta situación —el hermafroditismo, que podría ser lo más cercano, no conlleva un cambio de sexo cada mes—, existen, por ejemplo, animales hermafroditas que necesitan acoplarse porque no se pueden autofecundar —como los caracoles—, o que ovulan sólo tras la penetración —como los gatos—. Socialmente, sin embargo, en un mundo judeocristiano ultraconservador hipotético, las relaciones sexuales sólo son viables entre hombre y mujer, y sólo con fines de reproducción. Y es esto lo que me parece que de alguna manera se puede relacionar con las premisas de LeGuin y que, desde luego, ella contesta y revisita. Es decir, la posibilidad de la relación sexual entre mujer y

hombre sólo con fines reproductivos está convertida en LeGuin en un mundo asexual en el que finalmente el género no es importante porque todos son mujer u hombre, madre o padre, en algún momento de sus vidas. La racionalidad de la premisa cienciaficcional está asentada tanto en la existencia de otros patrones sexuales en el mundo animal, como en la también racional idea del intercambio de roles genéricos. Un último ejemplo es la Mars Trilogy (1993-1996), de Kim Stanley Robinson. La colonización y terraformación de Marte —y de otros planetas, posteriormente— es la idea que rige el relato. Si bien esto puede parecer improbable, e incluso imposible, en este momento histórico, la trilogía está fuertemente afincada en los hallazgos científico-tecnológicos de las últimas décadas y no traiciona el pensamiento científico: los viajes interplanetarios duran varios meses y provocan problemas de salud por la falta de gravedad, como en efecto ocurre; es necesario en un principio construir habitáculos y bóvedas que simulen las condiciones atmosféricas terrestres —esto no se ha hecho en ningún planeta aún, pero hay estaciones espaciales en las que viven astronautas durante largos periodos, y es teóricamente posible—; con la colonización y adaptación a condiciones planetarias distintas a las de la Tierra, los seres humanos evolucionan —son más altos, o más bajos, según el planeta— y se pueden aplicar implantes que los ayuden a ver mejor en la oscuridad, que les otorguen movimientos corporales más rápidos o que incluso los ayuden a volar —existen hoy en día miembros biónicos y prótesis de tipos variados, así como proyecciones evolutivo-biológicas que plantean cómo podría evolucionar el género humano en condiciones distintas a las actuales—. Es decir, la CF puede ser “excesiva” o “alocada” en sus planteamientos, pero siempre partirá de premisas estrechamente relacionadas con los hallazgos o avances científico-tecnológicos de su época.

Volvamos, pues, a Roas quien, basándose en el trabajo de Irene Bessière, advierte, de manera similar a Todorov, que:

... si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado (por ejemplo, el religioso), éste no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario. Sucede lo mismo con cualquier narración que tenga una explicación científica (Roas, 2001: 11-12).

La inclusión de la ciencia ficción en lo maravilloso es cuando menos problemática, pues presupone un mundo en el que todo es posible y distinto por completo del mundo empírico; a mi entender, ninguna de estas dos premisas es aplicable a la CF. A continuación examinaré la relación de la CF con lo fantástico y lo maravilloso.

Lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción

Christine Brooke-Rose propone ver a la ciencia ficción como una forma mixta del realismo y lo maravilloso (cf. Brooke-Rose, 1981: 72-102). Indica que la CF se acoge a la mayoría de técnicas discursivas del realismo, mientras que, a la vez —y en esto sigue a Todorov—, hace uso de convenciones cuasimágicas o pseudocientíficas, consideradas sobrenaturales según la realidad empírica pero naturales en el mundo del texto. Las técnicas realistas mencionadas por Brooke-Rose (1981: 99-100) a partir del trabajo de Phillipe Hamon y modificadas por ella son: recurso a la memoria (que consiste en la constante circulación de información con respecto al pasado y al futuro del mundo textual, lo cual asegura la coherencia y legibilidad del texto), conocimiento del autor transmitido por medio de sustitutos (los personajes o la voz narrativa

transmiten información), descripción (exhaustividad en las descripciones con el fin de hacer el relato verosímil), redundancia y previsibilidad (se reconocen las actividades de los personajes según la esfera social a la que pertenecen y, por lo tanto, se pueden prever), ritmo ciclótico de bueno/malo (variaciones rítmicas de, por ejemplo, éxito y fracaso, o aventura y descanso), defocalización del héroe (puede haber varios héroes, o se describe a otros personajes con el fin de desviar la atención), compensación semiológica (“extra codes”, como “illustrations, genealogical trees, etc.”), motivación psicológica de los personajes (que otorga la justificación para el relato), demodalización (narración neutral, sin un tono específico, poco subjetiva), desambiguación (eliminación de la oposición entre lo que es y lo que parece), historia paralela (referencia a la historia, la cultura, la geografía, etc. reales).⁴

Mientras que la propuesta de Brooke-Rose parece atractiva, presenta varios problemas que me impiden pensar en la CF como una forma mixta del realismo y lo maravilloso. Aunque aceptemos que la ciencia ficción en efecto hace uso de técnicas realistas para la creación de sus mundos, característica que también comparte con lo fantástico, lo maravilloso no tiene cabida en ella. En lo maravilloso se establece otro mundo completamente distinto al empírico, que funciona con leyes propias y en el que, por lo tanto, todo es posible; es otro mundo en el que lo sobrenatural y lo natural no entran en conflicto, porque todo es natural. En esta visión, además, se podría asemejar a la CF con el realismo maravilloso o realismo mágico, donde se

plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro ... El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito,

⁴ Volveré sobre la compensación semiológica y la historia paralela en el siguiente capítulo, ya que Brooke-Rose considera que la CF no comparte estos rasgos con el realismo.

es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo (Roas, 2001: 12).

Si pensamos en los sucesos del mundo cienciaficcional como insólitos o sobrenaturales naturalizados, en efecto estos dos géneros serían similares, y esto concordaría con la visión de Brooke-Rose. No obstante, los sucesos, convenciones, motivos, de la CF no son sobrenaturales ni insólitos en el sentido que lo son los sucesos del realismo maravilloso. Lo que ocurre o aparece en un mundo cienciaficcional tiene una base en el mundo empírico y no descansa en la sobrenaturalidad; es decir, lo que allí sucede y existe está afincado en una lógica que en todo momento permanece acorde con la realidad empírica. Desde luego, en la CF hay numerosos sucesos, objetos, lugares y personajes que no existen en la realidad empírica, pero su justificación proviene de un vínculo con un razonamiento lógico conjetural llevado a cabo desde la extrapolación y la especulación científicas, en los que a partir de una ley natural existente se postulan resultados, o bien se conjetura una ley a partir de la observación de condiciones actuales.

Más allá de las técnicas del realismo, en la CF se construye un mundo con vínculos estrechos con la realidad empírica porque está fundamentado en ella; en su mundo lo sobrenatural no tiene cabida porque no se están rompiendo leyes empíricas, ni tampoco se les hace convivir con otras sobrenaturales, sino que se les está llevando hasta sus últimas consecuencias. Éste no es un proceso de naturalización de lo insólito o lo sobrenatural, y, por lo tanto, no conviven en el mismo texto lo sobrenatural y lo natural, como en lo maravilloso o como en el realismo maravilloso. Según Umberto Eco, en la ciencia ficción se lleva a cabo un proceso análogo a la inducción y la deducción, que él llama abducción:

... en l'abducció imagino una Llei tal que, si per casualitat el Resultat que em cal explicar fos un cas d'aquesta Llei, el Resultat ja no apareixeria com a inexplicable ... en l'origen de tota operació científica (i no penso només en les ciències físiques, sinó també en la hipòtesi del psicoanalista, del detectiu, del filòleg, de l'historiador) hi ha un grau elevat de joc de ciència ficció. Inversament, tot joc de ciència ficció representa una forma particularment arriscada de conjectura científica ... En altres mots, la ciència ficció, més aviat que partir d'un Resultat de fet, el que fa és imaginar un Resultat contrafactual. Inversament, no està obligada a imaginar una Llei inèdita que l'expliqui: pot tractar d'explicar el resultat possible amb una Llei real, mentre la ciència explica el Resultat real amb una Llei possible ... la ciència, un cop conjeturada la llei, de seguida prova de crear les condicions per verificar-la i/o falsificar-la. En canvi, la ciència ficció remet a l'infinit tant la verificació com la falsificació (Eco, 1985a: 236, 237).⁵

Esta característica conjetural de la CF se ha tratado de explicar a partir de definirla como un género que se pregunta what if, y tras ello construye sus mundos. Evidentemente, la conjetura no implica la imposibilidad, por lo cual no podemos vincular a la CF con lo maravilloso. Esto no significa que no haya textos de CF que sí se relacionen con lo maravilloso; pero hemos de recordar siempre que las fronteras genéricas son móviles, y la agregación o ausencia de características vincula con otros géneros pero no desvincula del género de origen.

Por otra parte, la diferencia crucial entre la literatura fantástica y la CF radica en que mientras que la literatura fantástica depende de una

⁵ De manera similar a lo señalado por Eco, aunque decantándose por los términos especulación y especulativo, Robert Heinlein se pregunta por las supuestas características predictivas de la CF: "Are the speculations of science fiction prophecy? No. ... The fact is that most so-called 'successful prophecies' are made by writers who follow the current scientific reports and indulge in rather obvious extrapolation of already known fact. ... Most so-called science fiction prophecies require very little use of a crystal ball; they are much more like the observations of a man who is looking out a train window rather than down at his lap –he sees the other train coming, and the ensuing 'prophecy' is somewhat less remarkable than a lunar eclipse prediction (1959: 24, 28).

confrontación textual con la realidad empírica, la ciencia ficción construye otro mundo a partir de ésta, que no se confronta textualmente con ella. Es decir, la CF no confronta intratextualmente ambos mundos; no le es necesaria la confrontación porque no hay una decisión que tomar con respecto a la naturaleza de los sucesos. Lo que ocurre en los mundos de la ciencia ficción no confronta la realidad empírica a la manera de lo fantástico, no desestabiliza al personaje ni al lector; en ella no hay una intrusión de sucesos sobrenaturales en el mundo natural y, por lo tanto, no se cuestionan las leyes de la realidad empírica. La CF no provoca el efecto fantástico de desestabilización; interroga y cuestiona la realidad empírica pero construyendo otra realidad a partir de la primera —superpuesta a ella si se quiere, o proyectada como una sombra provocada por una luz emplazada detrás de un objeto—, pero que no confronta a partir de sucesos sobrenaturales que se inmiscuyen en un texto realista, mimético de inicio. En la ciencia ficción no hay un rompimiento con las leyes empíricas.

Pero la ciencia ficción también comparte características con los géneros antes mencionados: al igual que lo fantástico, necesita del mundo empírico como base inicial para la creación de sus mundos, pero no para confrontarlos textualmente; como lo maravilloso, puede hacer uso de elementos de una realidad ajena a la empírica. Todos estos géneros hacen uso en una cierta medida de técnicas realistas y, por lo tanto, de la representación mimética de la realidad empírica. La diferencia de la CF recae en su naturaleza conjetural y extrapolativa: su tipo de actividad mimética se podría llamar conjetural en tanto que es una copia, una imitación que parte de una realidad empírica (el original a copiar) y la extrapola hacia el futuro o especula sobre ella en sus condiciones actuales. Imita la realidad pero la extiende y dilata, de manera que es siempre reconocible como tal pero nunca es igual a su modelo.

Así, podemos decir que el texto fantástico rompe las reglas que él mismo determina; el maravilloso establece sus propias reglas, distintas de las del mundo empírico; el realismo maravilloso hace convivir en el mismo texto lo sobrenatural y lo natural, es decir, funciona con reglas de ambos mundos relacionadas en armonía; el texto de ciencia ficción se acoge a las reglas del mundo empírico pero las extiende y dilata.

Mímesis y fantasía

Todas las propuestas examinadas aquí utilizan la representación del mundo empírico y el seguimiento o no de sus leyes naturales para basar su entendimiento de estos géneros. Esto se debe seguramente a que la historia literaria occidental ha estado basada desde Aristóteles en consideraciones relacionadas con la mímesis; consecuentemente, nuestro pensamiento está fundamentado en la elucidación de las relaciones de los textos con la realidad empíricamente verificable. Sin embargo, como es obvio por lo señalado a lo largo de este capítulo, existen literaturas que se alejan en una manera u otra de la realidad empírica, mientras que al mismo tiempo no pueden evitar tener algún vínculo con ella. En este sentido son importantes las reflexiones avanzadas por los autores que comentaré a continuación.

Kathryn Hume señala que los dos impulsos narrativos principales son la mímesis y la fantasía, entendiendo la primera como la imitación de la realidad, y la segunda como el alejamiento deliberado de la realidad consensual (Hume, 1984: 12). De esta premisa se desprende, en primer lugar, la identificación de la construcción mimética con el realismo, y, a partir de ello, la objeción de Robert Scholes sobre la “falacia realista”:

It is because reality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording. Only constructing (Scholes, 1975: 7).

El comentario de Scholes es importante en tanto que nos recuerda la naturaleza fictiva de todo texto y la imposibilidad de una mimesis, de un realismo absolutos. Pero, ya tomando esto en cuenta, es también innegable que existen numerosos textos —no sólo de las corrientes realista y naturalista— que pretenden representar la realidad. Es decir, toman el mundo empírico como base para la creación de sus mundos narrados. Al respecto, son útiles los señalamientos de Paul Ricoeur:

... for Aristotle mimesis takes place only within the area of human action, or production, or poesis. It is an operation, as is indicated by the -sis ending that it shares with poesis ... Accordingly, for Aristotle, there is mimesis only where there is poesis. On the other hand, far from producing a weakened image of pre-existing things, mimesis brings about an augmentation of meaning in the field of action, which is its privileged field. It does not equate itself with something already given. Rather it produces what it imitates, if we continue to translate mimesis by “imitation” (Ricoeur, 1980: 138).

De este modo, mientras aceptamos que no puede haber un realismo absoluto porque no hay un traslado del mundo empírico al mundo narrado, agregamos el entendimiento, a partir de Ricoeur, de que la mimesis es posible sólo a partir de la poesis. Así, y en el entendido de que toda mimesis implica necesariamente una poesis, podemos hablar libremente de la primera sin caer en el error de pensar que un texto

realista (mimético) es la realidad, pues siempre lo veremos como una construcción, relacionada en mayor o menor medida con ella.⁶

Por otro lado, estos comentarios ayudan a aclarar los términos “realismo-realista” y “fantasía-fantástico” utilizados en este capítulo. Mientras que no se puede hablar de un verdadero acuerdo con respecto al uso de “fantástico” y “fantasía”, en general los autores comentados a lo largo de este trabajo utilizan los términos “realista” y “mimético” para designar a los textos que tienen una intención o voluntad imitativa de la realidad. A este respecto, diversos autores han presentado modelos de entendimiento del realismo frente a la fantasía, o de gradaciones de la fantasía en los textos. A continuación presentaré tres de ellos, cada uno de los cuales aporta una visión distinta.

⁶ Por otra parte, de los comentarios de Ricoeur se desprende que la mimesis es en sí una operación productiva, es decir, la operación mimética produce una realidad, no la reproduce. A partir de esto, se puede decir que la capacidad de los textos de influir en la realidad empírica o consensual —por ejemplo, en la subversión o apoyo de estereotipos, modelos, etc.— proviene justamente de que producen otras realidades y las insertan en un marco que sólo en apariencia representa y reproduce, mientras que efectivamente está presentando y produciendo. En este sentido, los mundos de la CF que, como hemos visto y seguiremos comentando, presentan escenarios, situaciones y personajes relacionados con el mundo empírico, mientras que, al mismo tiempo, lo dislocan, provocando la producción de una nueva realidad, adquieren la capacidad de hacer agudos comentarios sobre la realidad consensual en la que se afinan. Es decir, al producir otra realidad, pero no perder el vínculo con su mundo real de origen, presentan situaciones potencialmente posibles en esta última. Al mismo tiempo, justamente porque no pierden sus vínculos con la realidad empírica, pueden también copiar patrones, reproducirlos, y en la operación de reproducción —que es también de producción—, darles más fuerza, sancionando en muchas ocasiones estereotipos o modelos añejos y poco progresistas —aunque la CF se caracterice en parte por su interés en el progreso humano—. Con esto, se infiere que no toda la CF será necesariamente “progresista”, sino que, también, en muchas ocasiones, y quizá incluso inadvertidamente, estará solapando los patrones conservadores que en esencia rechaza. El riesgo de esto es evidente por sí mismo, y se agudiza en especial en el cine, donde se tiende con más frecuencia a recurrir a estereotipos que son subvertidos sólo en apariencia. En términos de estudios de género, un ejemplo de esto se puede encontrar en la serie Terminator, pues a pesar de que en ella se pretende construir un nuevo modelo femenino, en la práctica se están sencillamente ornamentando los mismos estereotipos de mujer frágil y de amazona rebelde y enloquecida a las que es necesario, por un lado, proteger, y por el otro, castigar. (Remito a este respecto a mi artículo “De Terminator a Terminatrix: representaciones y estereotipos de género” (2005), donde examino los modelos femeninos representados por las mujeres de esta serie, en especial Sarah Connor (Linda Hamilton) y la Terminatrix (Kristanna Loken). En buena medida, esto se relaciona con los postulados de Rosemary Jackson, quien señala en *Fantasy. The Literature of Subversion* que la fantasía es por naturaleza subversiva, aunque puntualiza que “it would be naive to equate fantasy with either anarchic or revolutionary politics. It does, however, disturb ‘rules’ of artistic representation and literature’s reproduction of the ‘real’” (1981: 14) y “[m]erely on a thematic level, then, fantastic literature [se refiere a la fantasía, no a la literatura fantástica todoroviana]; is not necessarily subversive. To attempt to defend fantasy as inherently transgressive would be a vast, over-simplifying and mistaken gesture” (1981: 175).

Eric S. Rabkin, refiriéndose de manera específica a la CF, ofrece un sistema categorial para las literaturas relacionadas con la fantasía, que consiste en un “continuum of the fantastic”, el cual “arranges all works within the genre of science fiction according to their degree of use of the fantastic” (Rabkin, 1976: 133), es decir, *grosso modo*, de imaginaria no relacionada con la ciencia ni con el método o el pensamiento científicos. Así, por ejemplo, Rabkin estaría situando en el extremo más cienciaficcional a un texto como *I, Robot* (1950), colección de cuentos de Isaac Asimov, que se rige por premisas de una lógica contundente, y, en el extremo más cercano a la fantasía, a *A Voyage to Arcturus* (1920), de David Lindsay, pues las premisas de este texto “... so often reverse even themselves that this work is not only science fiction within our wider definition but a true Fantasy” (Rabkin, 1976: 135).

Básicamente, lo que Rabkin pretende plantear es que el uso de la fantasía en la ciencia ficción (y en otros géneros, ya que también ejemplifica a partir de la novela detectivesca) se desplaza a lo largo de una escala, de una línea en la que, según un mayor o menor uso de asuntos, temas, situaciones, etc., de fantasía, es posible situar a un texto en un extremo u otro, o en diversas gradaciones en medio de estos extremos. Para Rabkin, pues, la CF, al igual que la narrativa detectivesca, “... occupies not a point but a range along the continuum of the fantastic” (Rabkin, 1976: 136).

Dieter Petzold, por su parte, postula cuatro categorías de textos “fantasmáticos” (de fantasía), según la forma en que éstos se relacionan con el mundo empírico.⁷ En todos los casos, estas relaciones son rastreables de manera intratextual. De este modo:

⁷ En la nomenclatura de Petzold, el mundo empírico es el “mundo primario”, y el mundo construido en el texto es el “mundo secundario”. Aquí he decidido conservar la nomenclatura que he venido utilizando a lo largo de este trabajo. En un afán de esclarecer los términos “fantasía” y “realismo”, Petzold propone el uso de “noemático”, en lugar de realista, y “fantasmático”, en lugar de fantástico (1986: 14). Si bien puede parecer atractivo un cambio de nomenclatura y aunque la teoría de Petzold ciertamente no se limita a proponer esta

a) Un texto guarda una relación subversiva con el mundo real, cuando el mundo textual va en contra del concepto de realidad del receptor. Todo es realista y normal en el texto hasta que un suceso inexplicable irrumpe en él. Los textos subversivos, pues, se identifican con el género fantástico y con lo extraño tolorovianos; entre los ejemplos proporcionados por Petzold se encuentran los relatos góticos y de terror, y autores como Poe, Hoffmann, y Kafka.⁸

b) Un texto se relaciona de manera alternativa con el mundo empírico cuando sus mundos construidos

... are conceived as possible alternatives to existing realities; they are predominantly arrived at by rational mental activities such as analysis and extrapolation, ideally without violating accepted laws of nature (Petzold, 1986: 17).

En general, en estos textos no hay elementos sobrenaturales y son potencialmente viables. Los tipos de textos que se acomodarían a esta

modificación, los términos “fantasía”, “fantástico”, “realismo” y “realista” son los más ampliamente utilizados, a pesar de que en muchas ocasiones esto se haga con criterios poco claros o definidos. Así pues, en este trabajo tomaré siempre a la fantasía como modo, impulso, voluntad o tentación, y me referiré al género estudiado por Todorov y otros como literatura fantástica, lo fantástico, o género fantástico. De cualquier manera, un comentario muy relevante de Petzold es que en la fantasía “fantasmatic discourse is merely more conspicuous than in ‘realistic’ kinds of fiction, and it is structurally important, determining the character of the whole text” (1986: 14). Si bien puede parecer obvio, es importante destacar la idea de Petzold en cuanto a los textos realistas (noemáticos, en su nomenclatura) en el sentido de que en éstos la utilización de la fantasía es menos conspicua, menos evidente, porque no representa un alejamiento deliberado de la realidad consensual. Al mismo tiempo, los comentarios de Petzold evidencian que incluso en los textos de intenciones más miméticas hay necesariamente una operación de construcción relacionada con la fantasía en su sentido más amplio de imaginación; es decir que esto nos devuelve a las premisas planteadas por Scholes y Ricoeur, en tanto que el realismo como operación mimética es siempre una construcción y, por lo tanto, necesariamente hay en él un cierto grado de invención, aunque esta invención, esta fantasía, se apegue por completo a las leyes empíricas o a la realidad consensual.

⁸ Hemos de recordar aquí, sin embargo, que para Todorov, Kafka no es un escritor del género fantástico y, de hecho, no encuentra cabida en el esquema toloroviano.

relación con el mundo empírico son las utopías y la ciencia ficción “pura”.⁹

c) Para Petzold, el modo alternativo¹⁰ del punto anterior se combina con el desiderativo. Un texto desiderativo será aquel que da por hecho que el mundo empírico será siempre imperfecto y nunca permitirá que los deseos humanos se cumplan, por lo cual ofrece formas fictivas de gratificar o cumplir esos deseos. En general, estos textos serán “noemáticos” (realistas), aunque de manera ciertamente exagerada, y serán mayormente escapistas.¹¹ Petzold anota entre sus ejemplos la pornografía, las historias de amor y romance, y las de aventuras.

d) La última categoría de este autor es el modo aplicativo, en el cual los textos no sólo ofrecen la gratificación de los deseos del receptor, sino que los mundos que crean se rigen por reglas que pueden ser aplicadas al mundo empírico, aunque en apariencia sean completamente distintos a éste, como en los cuentos de hadas. Esta categoría puede ser entonces identificada con lo maravilloso todoroviano.

Andrzej Zgorzelski, por su parte, señala que, aunque “mimético” y “fantástico” es la organización de partida que se utiliza generalmente, es necesario precisar la aplicación de estos términos a partir de distinciones supragenéricas.¹² Los tipos propuestos por este teórico son:

⁹ Petzold, no obstante, no proporciona ningún ejemplo de lo que considera ciencia ficción “pura”. Por su definición, sin embargo, me inclino a interpretar esto como una referencia a textos como los de Asimov, en los que domina la lógica, o en general a los que pertenecen a la llamada ciencia ficción “dura”.

¹⁰ De nuevo nos encontramos con el uso del término modo de una manera distinta; en este caso, está funcionando en buena medida para hacer distinciones de naturaleza supragenérica.

¹¹ El término “escapista” es generalmente peyorativo, y se ha utilizado en numerosas ocasiones para referirse a la ciencia ficción. Sin embargo, como pretendo que demuestre esta tesis —y como demuestran los trabajos de Linda Williams sobre la pornografía, el terror y el melodrama—, y aunque Petzold no considera a la CF como escapista, tales géneros tienen también una función y son susceptibles de ser analizados desde múltiples perspectivas.

¹² Este autor toma también en cuenta que cada tipo de texto requiere un contrato de lectura distinto. De hecho, indica que sus cinco tipos supragenéricos responden a cinco posibles presuposiciones de decodificación (Zgorzelski, 1984: 302). Esto es importante en tanto que se podría vincular a la teoría de Todorov sobre lo fantástico, cuya determinación depende en buena

a) literatura mimética: “... pretends that the fictional universe is a copy of the empirical one”, como en la picaresca, la novela de aventuras, realista, sentimental y psicológica.

b) literatura paramimética: “... the fictional universe is created as an allegorical or metaphorical model of some empirical relationships”, como en las fábulas, los romances alegóricos, las pastorales y la prosa metafórica.

c) literatura antimimética, que otorga al “... fictional world with magical or supernatural dimensions [,] creating a different model of reality...”, como en los cuentos de hadas y las novelas de lo oculto; se puede identificar con lo maravilloso.

d) literatura fantástica, que “... presents all the orders as models, stressing the strangeness of those it confronts with the known order of the empirical reality”, como en las novelas utópicas, góticas y fantásticas de aventuras; corresponde en general a lo fantástico de Todorov.

e) literatura no mimética, la cual “... presupposes the speculation about other possible models of reality, either by way of a dreamlike design or by means of rational extrapolation and analogy, presenting these models without any direct textual confrontation between them and the empirical model of the universe”, como en el caso de la fantasía heroica, las distopías y la ciencia ficción (Zgorzelski, 1984: 302, 304).¹³

A partir de estas teorías, podemos decir que la de Rabkin es útil en tanto que utiliza la idea de una escala en la que es posible situar los

medida de la respuesta del protagonista y el lector. Aquí, no obstante, me inclino por limitar mi utilización del trabajo de Zgorzelski a la gradación de la mimesis en términos intratextuales y no a la respuesta del lector, ya que considero que, aunque la ciencia ficción depende para su formación y desarrollo de una cierta respuesta histórica del lector/espectador que a partir de cierto momento comienza a reconocer a la CF como CF, lo cienciaficcional del texto no depende directamente de los receptores como en lo fantástico de Todorov.

¹³ Este autor, desde luego, hace la precisión de que esta tipología no pretende abarcar todos los géneros existentes y es altamente selectiva en su elección de ejemplos (Zgorzelski, 1984: 303).

textos. Sin embargo, me parece problemático que la escala esté graduada en función del uso de la fantasía, pues, como hemos visto, hay poco acuerdo con respecto al uso del término y a lo que implica entender un texto como “parte de” o como que utiliza la fantasía en mayor o medida, lo cual es, a mi juicio, un criterio en exceso subjetivo. Vista de otro modo, no obstante, la teoría de Rabkin puede ser acorde con lo que planteé en el capítulo anterior, apoyándome en diversos teóricos, con respecto a que se puede entender el género como una entidad no fija; es decir, que un mismo texto puede presentar rasgos de otros géneros.

A diferencia de Rabkin, quien, como hemos visto, nos presenta el problema de que su escala puede ser demasiado subjetiva, Petzold es más concreto y ve los textos que utilizan la fantasía en función de su relación con el mundo empírico. En cuanto al género que nos ocupa, la CF, al incluirla entre los textos que se relacionan con el mundo empírico en términos alternativos, es decir, que presentan una realidad distinta que sin embargo es posible por el tipo de razonamiento en que se basan, la visión de Petzold aporta no sólo un énfasis en el pensamiento científico —imprescindible para la ciencia ficción—, sino que, al vincularla con la escala de Rabkin, observamos que el uso de la fantasía se puede categorizar con mayor claridad a partir del tipo de relación que establece un texto con el mundo empírico.

Con todo, mientras que los modelos presentados por Rabkin y Petzold me parecen muy ilustrativos, además de que evidencian el interés teórico por aclarar nomenclaturas y pertenencias genéricas, encuentro el de Zgorzelski más eficaz, pues determina de inicio categorías supragenéricas que además contemplan también los textos realistas o miméticos y, de hecho, categoriza a partir de lo mimético. Desde luego, una vez más, se hace necesario reiterar que, así como la mimesis como copia sin construcción no es posible, tampoco lo son la antimimesis ni lo

no mimético como construcción sin modelo, pues siempre hay un parámetro de realidad empírica al cual referirse, ya sea por equivalencia, por oposición o por extrapolación, por ejemplo.

Por otro lado, la teoría de Zgorzelski es funcional en tanto que la podemos relacionar con el postulado de Hume de la mimesis frente a la fantasía. De hecho, si confrontamos ambos modelos, observamos que el impulso narrativo mimético explícito se reduce a una sola categoría, mientras que el impulso de la fantasía de Hume podría englobar las categorías b, c, d y e de Zgorzelski, lo cual, finalmente, también habla de la cantidad de variaciones posibles en los textos que presentan una inclinación al uso de la fantasía.

Aunque en muchas ocasiones he de volver a la clasificación binaria mimético-no mimético, realismo-fantasía, la categorización de Zgorzelski es extremadamente útil no sólo para aclarar términos que, como se ve, se pueden relacionar con mucha facilidad con los usados por Todorov, sino también porque permite detectar un cierto tipo de construcción ficcional y, a partir de ello, el movimiento de un tipo de imitación a otra, o la ausencia de ella.

De manera que, mientras que me acojo a la teoría de Zgorzelski como distinción de tipos diversos de textos alejados de la realidad empírica, también acepto el postulado de Hume de que en principio tenemos dos impulsos: la mimesis y la fantasía. De algún modo, la visión de este tipo de textos a partir de una perspectiva que conjunte los postulados de Zgorzelski y Hume, reconcilia y distingue a un tiempo los géneros discutidos en este capítulo. La fantasía como impulso comprende no sólo la literatura fantástica, el género, sino también lo paramimético y lo no mimético de Zgorzelski.

De esta manera, podemos pensar en los impulsos de la mimesis y la fantasía como modos, según los entiende Brian Attebery, es decir, como

“... a way of doing something, in this case, of telling stories ... A mode is thus a stance, a position on the world as well as a means of portraying it” (Attebery, 1992: 2). Los modos son capaces de tener una presencia en diversas manifestaciones artísticas y distintos periodos históricos (Attebery, 1992: 6).¹⁴ De manera similar, Rosemary Jackson plantea también a la fantasía como un modo

from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations. Borrowing linguistic terms, the basic model of fantasy could be seen as a language, or *langue*, from which its various forms, or *paroles*, derive. Out of this mode develops romance literature or “the marvellous” (including fairy tales and science fiction), “fantastic” literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc. (Jackson, 1981: 7).¹⁵

Esta postura es consistente con lo señalado por Fredric Jameson en “Magical Narratives: Romance as Genre”:

¹⁴ El concepto de modo que manejo en este capítulo es distinto del avanzado en el capítulo II. Lo relevante aquí es tanto el uso de los términos como el alcance que éstos tienen. Por un lado, tenemos la idea del modo como impulso (Hume) o tentación (como lo califica Jameson; véase la página siguiente) que puede aparecer en cualquier momento histórico o texto, y que, según el mismo Jameson, puede ser una “formal possibility” en la construcción del texto, es decir, otorgar una estructura. Por el otro lado, se encuentra la postura de Fowler, quien a la vez que indica que los modos no tienen una estructura propia, en efecto pueden aparecer en cualquier momento histórico. Aquí me inclino por una combinación de ambas posturas, en la que postulo al modo como no estructural pero sí poseedor de la naturaleza de impulso o tentación, e incluso, si se quiere, de voluntad. En el caso específico de la mimesis y la fantasía como modos, los entiendo entonces como poseedores de una voluntad de apego a la realidad consensual, el primero, y de alejamiento de ésta, la segunda.

¹⁵ En términos generales, estoy de acuerdo con los planteamientos de Jackson, pero, de nuevo, como ya he explicado antes, la colocación de la ciencia ficción en lo maravilloso —compartiendo la categoría con los cuentos de hadas— es, cuando menos, problemática y, de hecho, poco acertada. De cualquier manera, lo importante aquí es observar a la fantasía como un impulso, un modo capaz de estar presente a lo largo de periodos históricos diversos y en formas y estructuras textuales distintas.

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed? (Jameson, 1975: 142).

El entendimiento de la mimesis y la fantasía como modos nos permite ver a la CF desde una perspectiva más amplia, que no sólo posibilita sus vínculos con otros géneros al enmarcarlos a todos en dos modos o impulsos básicos, de los que se desprenderían las categorías genéricas, sino que nos ayuda a entenderla como una forma mixta de mimesis y fantasía.

En la visión de Attebery, la ciencia ficción sacrifica la libertad imaginativa por la comprensibilidad del texto, por lo cual sus narraciones tienden a ser naturalistas en el sentido de que enfatizan

... external action, plausibility, and orderly chains of cause and effect ... Science fiction is able to make us perceive a fantastic idea as something reasonable and even likely, given enough time to work out the mechanics, while fantasy can take something that already exists and make it seem miraculous. In both cases, the operation is a matter of rhetoric: the way an idea is introduced, the vocabulary used to describe it, the manner in which it is made into an element of the story (Attebery, 1992: 109, 111).

Así pues, la CF es un género mimético en tanto que toma las leyes de la realidad empírica, pero las extiende para conformar mundos distintos a ella, lo cual la convierte al mismo tiempo en un género no mimético, afín a la fantasía. Es un género afincado en la posibilidad paradójica de la coexistencia en un mismo texto de la mimesis y la no mimesis. Al contrario del género fantástico, la ciencia ficción no

subvierte las leyes de la realidad empírica, sino que, como señala Eco, las conduce al infinito. En el texto de ciencia ficción, las leyes empíricas no se ven subvertidas sino normalizadas, no en el sentido de posibilitar todo, como en lo maravilloso, sino en el de hacer una operación de desplazamiento en la que las leyes naturales extrapoladas tienen un funcionamiento normal en un mundo que es semejante al de la realidad empírica —de ahí lo mimético—, pero en el que sus leyes propias han sido modificadas —de ahí la fantasía.

Es obvio, pues, que la ciencia ficción es un género paradójico. Evidentemente, y como ha sido señalado por diversos autores, esta paradoja proviene ya desde su nombre. La paradoja está en su naturaleza no sólo en términos de funcionamiento genérico, sino también en la interpretación crítica de los propios textos de ciencia ficción. Es un género que incluso en sus variantes más formulaicas o comerciales es incapaz de proporcionar o inclinarse hacia una respuesta o interpretación precisas o unívocas. En los siguientes dos capítulos exploraré las características de la ciencia ficción como género.

Caso de estudio: *Brazil*, texto de fantasía y texto de mimesis

A lo largo de este capítulo he explorado las diferencias y las similitudes entre los textos fantásticos, maravillosos y cienciaficcional. Al mismo tiempo, he postulado, junto con diversos teóricos, la posibilidad de la coexistencia en un mismo texto de los impulsos opuestos de la mimesis y la fantasía, entendidos éstos como una tendencia que permea los textos, en consonancia con lo planteado con Mark Bould, quien “views genre as a tendency within a text which will almost certainly also contain other generic tendencies” (Bould, 2002: 52). El caso de estudio que expongo a

continuación, *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), se presenta, entonces, como un desafío especial, ya que parecería ajustarse, en un primer acercamiento, a características genéricas relacionadas con varios de los géneros antes mencionados.

La anécdota

La historia de Sam Lowry (Jonathan Pryce) es en buena medida la historia de *Brazil*; se inicia, según indicación del propio filme, a las 8:49 pm “somewhere in the 20th century”. Lowry es un empleado gubernamental —en un gobierno que aparece como extremadamente extenso y controlador— en el Ministerio de Información, específicamente en el Departamento de Registros. A pesar de ser un excelente burócrata —excelente en el sentido de que cumple todas sus obligaciones, realiza su trabajo eficientemente, ayuda a su jefe e incluso rechaza los ascensos, principalmente porque éstos provienen de las influencias políticas de su madre, pues él mismo dice “I’m happy where I am”—, Sam Lowry lleva una vida paralela: en sus sueños —que son muchos y se presentan a todo lo largo de la narración— es un héroe, una especie de ángel justiciero que puede volar, lleva una espada y se enfrenta a monstruos diversos con el fin de rescatar a su amada.¹⁶ El rescate de la amada, sin embargo, trasciende el sueño, pues conoce a Jill Layton (Kim Greist), quien es literalmente la mujer de sus sueños. Jill está vinculada a una organización terrorista, además de que está intentando ayudar a la Sra. Buttle (Sheila Reid) a recuperar a su marido, quien fue detenido por

¹⁶ Alejandro Riera Guignet (2007) lo relaciona con Ícaro, cuyas alas se desarmaron al derretirse la cera que las une, cuando él se acerca demasiado al sol. Si bien la comparación es acertada en tanto que Sam Lowry acaba por morir —figuradamente, pues pierde la razón—, la imaginería de su vestuario lo relaciona mucho más con la iconografía cristiana de los arcángeles: cabello largo, peto y armadura, espada, alas..., por lo cual me inclino más a verlo como un ángel caído en desgracia que como Ícaro, quien sucumbe por su soberbia excesiva.

la policía debido a un error, ya que lo confundieron con Archibald “Harry” Tuttle (Robert de Niro), ingeniero de calefacciones free-lance y opositor del régimen.¹⁷ Tras diversas peripecias, Sam es finalmente aprehendido por las autoridades, acusado de numerosos delitos y torturado.

El mundo

Como señalé en el apartado anterior, la anécdota de Brazil está situada “somewhere in the 20th century”, y se inicia a las 8:49 pm. De esta forma, al otorgar al filme un lugar definido —no físico, pues no se nos da una localización precisa— se establece un vínculo de realismo con el mundo empírico.¹⁸ Este vínculo, sin embargo, se verá pronto difuminado —aunque, paradójicamente, también resaltado—, una vez que se comienza a revelar el ambiente físico en que se desarrolla el filme; de hecho, esto sucede ya desde la primera escena, en que un anunciante de televisión promociona ductos de colores más modernos y atractivos para sustituir a las viejas tuberías de siempre, negras o plateadas, pasadas de moda y aburridas. Estos ductos atraviesan el interior de todas las casas y

¹⁷ El hecho de que los propios funcionarios de gobierno se refieran a Tuttle como ingeniero free-lance y como saboteador resalta que las labores de mantenimiento de los ductos han sido absorbidas por el sistema y sólo sus trabajadores pueden realizarlas, lo cual, a su vez, destaca que en el mundo de Brazil parece que toda la gente trabaja para el gobierno y los que no lo hacen están fuera de la ley.

¹⁸ Resalta, por supuesto, que al decir “en algún lugar del siglo XX” se están atribuyendo características espaciales a algo que es temporal, un siglo, lo cual, a pesar de que transmite eficazmente el mensaje de que esto podría estar sucediendo en cualquier sitio durante la amplia franja temporal del siglo XX, no deja de provocar extrañeza en el espectador. Como señala Keith James Hamel, “The film gives us a simultaneous past and present; its gadgets of the future (the computer consoles ...) simply echo the gadgets of the past (... look like old-fashioned typewriters). Gilliam does this to show the uncontrollable nature of optimistic fantasy in the face of pessimistic modernity (with its principal objective to achieve a total and rational organization of modern life). In the end, because of the indistinguishable past/future combination, ‘Somewhere in the 20th century’ becomes ‘Everywhere’, and ‘Someday soon...’ [se refiere a la letra de la canción que cierra el filme] becomes ‘never’” (Hamel, 1998: 349).

edificios de Brazil: donde debería haber sólo cables (o ni eso, pues las instalaciones de electricidad, agua, teléfono, etc. suelen estar ocultas desde hace varias décadas), hay larguísimos tubos que contienen dichos cables; donde no debería haber cables (como en la parte frontal de un teléfono), hay por lo menos seis u ocho colgando, que además deben ser manipulados a la manera de un conmutador antiguo para lograr una conexión. En buena medida, los cables, ductos y tuberías de Brazil representan metafóricamente no sólo el complicado, expansivo y todopoderoso sistema burocrático, sino también la complejidad de las relaciones que se establecen entre éste y la gente común: en Brazil todo depende de que el ducto, el cable o la máquina adecuados conduzcan la información adecuada sobre la persona adecuada al lugar adecuado. Y esto, como se hace evidente al inicio del filme, no siempre sucede así.¹⁹

Pero el ambiente físico de Brazil no se limita a la profusión literal y metafórica de ductos y cables enredados: en las casas y oficinas cuyo interior podemos ver —la de Jill y la de los Buttle; la oficina de Sam, donde las pantallas de computadora cumplen la doble función de ser TV y ordenador— la televisión está siempre encendida; los edificios son increíblemente altos, abrumadores e inhóspitos, tanto los gubernamentales como los residenciales; la topografía urbana es laberíntica; las clases sociales están claramente divididas entre aquellos que viven en Shangri-La —irónicamente, un barrio bajo—, como Jill y los Buttle, y los que viven en partes más amables de la ciudad, rodeados de lujos, y que pueden permitirse el pago de onerosas cirugías plásticas, como la madre de Sam, o cenar en restaurantes exclusivos en los que, de cualquier manera, el menú consiste en unas papillas coloreadas y amorfas

¹⁹ Durante los primeros minutos de Brazil vemos cómo un insecto (“a bug”, lo cual juega con los “bugs” virtuales que se entrometen en los sistemas computacionales), tras ser aplastado por un empleado del Ministerio de Información, cae sobre la computadora que está imprimiendo el orden de captura de Archibald “Harry” Tuttle, provocando que se sustituya Tuttle por Buttle, iniciando de este modo el giro del engranaje que provocará la aprehensión errónea del señor Buttle, su muerte y, finalmente, que Sam y Jill se conozcan.

con un letrero que indica de qué platillo se trata. En buena medida, el mundo de Brazil está básicamente poblado por dos clases de personas: los que están de acuerdo con y apoyan el régimen burocrático y totalitario en el que viven, y aquellos que lo rechazan y luchan contra él, en ocasiones por medio de actos terroristas. A estas dos categorías podríamos agregar una tercera, representada sólo por Sam Lowry, quien, al mismo tiempo que vive tranquilo dentro del régimen e incluso trabaja para él —aunque de hecho, parece imposible no trabajar para el régimen en Brazil—, lleva una vida onírica paralela, en la que se opone y lucha constantemente contra adversarios representativos del régimen.

En Brazil, tanto los vicios como las virtudes son llevados a un extremo —a veces fársico— que los resalta y destaca. De este modo, por ejemplo, la tendencia a la utilización de la cirugía plástica se convierte en necesidad; las mujeres compiten por tener al mejor cirujano y los cirujanos compiten en la utilización de técnicas cada vez más “novedosas”; los regalos a los funcionarios con el fin de obtener prebendas, facilitar trámites o simplemente halagar son todos idénticos, lo cual nos habla de una uniformación social; el afán de burlar al jefe es una actividad plenamente organizada, y en las oficinas los empleados pueden pasar del movimiento vertiginoso —cuando el jefe está observando— a la calma chicha, mientras ven películas clásicas en sus minúsculas pantallas de computadora.

El género

Brazil consiste, como hemos visto, de una anécdota relativamente sencilla, que podemos reducir —a riesgo, por supuesto, de simplificar en exceso— a una historia de cuento de hadas con un final infeliz, en la que

un príncipe-ángel justiciero lucha contra numerosos obstáculos con tal de rescatar a su amada. Si vemos el filme de este modo, podríamos pensar en él como un texto maravilloso. Sin embargo, en *Brazil* no se violan las reglas de la realidad empírica, lo cual de inmediato lo descalifica para pertenecer a este género. Y no se traicionan las reglas de la realidad empírica —ni las de la realidad construida en el texto— porque prácticamente en todo momento hay una clara diferenciación entre lo que sucede en el mundo real textual de *Brazil* y el mundo onírico de Sam Lowry, y todo lo que ocurre en el mundo real textual es compatible con la realidad empírica.²⁰

Tampoco podemos ver a *Brazil* como un texto fantástico, pues en él no se subvierten las leyes de la realidad construida en su mundo. En todo momento los sucesos representados en *Brazil* —en las partes no oníricas de Sam— se ajustan a sus propios dictados; no hay una subversión que provoque la desestabilización o la duda en el espectador. En el mundo de *Brazil*, pues, es perfectamente consistente y lógico que en el momento en que Harry Tuttle abre un plafón de la pared para reparar el aire acondicionado del apartamento de Sam, salgan cientos de ductos y cables, pues ya hemos visto desde el inicio del filme que en este mundo las tuberías son parte de la normalidad. Tampoco sobresale, entonces, que los dos empleados de mantenimiento conviertan la casa de Sam en un infierno de ductos y cables: ya sabemos que detrás de las paredes y techos de todas las construcciones se esconden numerosos ductos; no nos sorprende, así, que suceda esto. Sin embargo, es importante destacar que todo esto no nos sorprende si lo consideramos dentro de su propia lógica. El mundo de *Brazil* es extremadamente sorprendente y asombroso cuando lo comparamos con nuestro propio

²⁰ Con mundo “real” ficcional o mundo “real” textual, pretendo referirme al mundo en el que habitan todos los personajes de *Brazil*, incluido Sam Lowry, y que es diferente del mundo onírico propio y exclusivo de este último.

mundo empírico, pero esto no es sólo porque lo veamos alejado de éste, sino también porque en él reconocemos rasgos de nuestro propio mundo llevados a un punto de exageración, absurdo y, si se quiere, de farsa.

Por otro lado, se podría considerar parcialmente que *Brazil* es un texto extraño, pues cerca del final, cuando Jack Lint (Michael Palin) comienza a torturar a Sam, nos vemos insertados en el mundo de fantasía de Sam sin solución de continuidad y con pocos indicios de que estamos en el mundo propio onírico de él y no en el mundo textual real de *Brazil*. Así, al inicio de esta larga escena onírica, se ve a Harry Tuttle descolgarse del techo de la construcción cilíndrica en que se encuentran y, aunque de hecho aquí comienzan las últimas alucinaciones —o sueños— de Sam, debido a que antes hemos visto a Tuttle deslizarse por un cable de un edificio a otro, esto no nos parece extraño. Es decir, estamos en un mundo de por sí insólito, aunque no maravilloso, y por eso este suceso es compatible con él. Incluso, tras escapar Sam con Tuttle al centro comercial, en el momento en que éste es cubierto y prácticamente devorado por cientos de papeles y periódicos que parecen perseguirlo, y desaparece, podemos interpretar la escena como natural dentro del mundo de *Brazil*.²¹ Esto se debe, por una parte, a que ya hemos visto antes, cuando Sam hace reventar los ductos del Ministerio de Información, miles de papeles caer de ellos y volar por los aires; y, por la otra, a que también hemos visto a Harry Tuttle desaparecer sin dejar huella.

Sin embargo, cuando debemos encender las alertas como espectadores es en el momento en que Sam llega al entierro de la amiga de su madre, la señora Terrain (Barbara Hicks). Aquí, lo recibe el maître d'

²¹ Es irónico y terrible, desde luego, que Tuttle termine por desaparecer entre papeles, pues él odia los papeles y dejó su trabajo como ingeniero dentro del gobierno porque “[he] couldn’t stand paperwork”.

a la entrada —el mismo que antes los atendió en el restaurante—; posteriormente, Sam ve a su madre de espaldas y, al girarse ésta, tiene el rostro de Jill. Sam tira el féretro, del que sale una masa informe de carne sanguinolenta —lo cual, por otra parte, puede ser natural, pues hemos visto la gradual degradación física de la señora Terrain a partir de su última cirugía plástica—, cae dentro y llega a la ciudad, donde lo comienzan a perseguir los monstruos con rostro de muñecos que han estado presentes en todas sus pesadillas. Logra escapar y se encuentra con Jill conduciendo su camión. Juntos huyen hacia un campo verde, que sabemos que no existe, pues antes hemos visto el mismo lugar, desértico y fabril. Después de esto, somos devueltos al mundo real del filme, donde vemos a Helpmann (Peter Vaughn) y a Jack aseverando que Sam se ha vuelto loco: “He’s got away from us, Jack”, dice Helpmann, implicando también que se les ha escapado.

Pero así como podemos interpretar las escenas recién mencionadas como indicios de la locura de Sam, no deja de provocar asombro y tristeza la resolución final del filme, en que vemos al protagonista con la mirada perdida, viviendo ya solamente en su mundo onírico. En este sentido, *Brazil* podría interpretarse como un texto extraño, pues sus últimos sucesos son explicados a partir de la vuelta a la realidad. Sin embargo, es importante notar que el texto no está construido ni a partir de la desestabilización de la realidad —que se resuelve con la vuelta a ésta por medio de una explicación natural a un suceso sobrenatural y, por lo tanto, se aclara también la duda con respecto a los sucesos presenciados, por lo cual no puede haber una inclinación final hacia el espectro de lo extraño ni hacia el de lo maravilloso—, ni, como ya hemos visto, puede permanecer en lo fantástico.

Brazil como texto cienciaficcional

En vista de lo anterior, podríamos pensar en *Brazil* como un texto directamente perteneciente a la ciencia ficción. Pero esto tampoco es tan sencillo. En *Brazil*, y específicamente en la vida de Sam Lowry, conviven y se entremezclan dos mundos claramente diferenciados —excepto en las últimas escenas del filme—: un mundo construido como realista, en el que Sam se desenvuelve, conoce a Jill, tiene problemas con el sistema y es finalmente aprehendido y torturado; en este mundo Sam no parece tener salida ni escape posibles. Por otro lado, está su mundo onírico, en el que se enfrenta a numerosos peligros y los supera la mayoría de las veces. Estos dos mundos, como ya dije, conviven, y no interfieren el uno con el otro, excepto cuando Sam al final necesita literalmente escapar de lo que le sucede en el mundo real y se refugia irremisiblemente y permanentemente en su mundo de ensueño. Y este mundo de ensueño es justamente eso: se afinca, desde luego, en imágenes que podemos relacionar con lo maravilloso, pero por estar en todo momento delimitado como un mundo onírico no puede en toda regla pertenecer a él. Es, más bien, un mundo particular y paralelo que el protagonista se construye con el fin de tener una vía de escape que lo aparte de una vida monótona, aburrida y burocrática.

Por otra parte, tenemos el mundo “real” ficcional, y es justamente este mundo el que se puede relacionar con la ciencia ficción. Hemos visto ya en el capítulo I de esta tesis que las utopías y distopías son parte de los antecedentes histórico-genealógicos de la CF, así como uno de los recursos más utilizados en este género. Y el mundo de *Brazil* es claramente un mundo distópico,²² lo cual lo vincula a la ciencia ficción.

²² No es pertinente abundar aquí en el uso de los términos utopía y distopía, y en las diversas concepciones que se tienen de ellos. Lo que me interesa resaltar es que la frontera utopía-distopía es poco clara en *Brazil*, pues mientras que algunos de los personajes —como la madre de Sam, Jack Lint o la secretaria de éste, por ejemplo— perciben su mundo como amable y normal, otros

Pero, desde luego, no es sólo la construcción de un mundo distópico lo que provoca que *Brazil* tenga un fuerte nexo con la ciencia ficción: será necesario que en la construcción de este mundo no se violen las leyes de la realidad empírica y que haya un cierto pensamiento científico en su desarrollo.

El mundo cienciaficcional de *Brazil*

Más allá de la distopía latente en *Brazil*, es necesario observar cómo se construye su mundo ficcional propiamente dicho. En primer lugar, las conexiones de éste con 1984 de Orwell, en términos de pesadilla burocrática en la que siempre hay un Gran Hermano que busca preservar una supuesta paz social, en buena medida por medio de la obliteración de la individualidad, son evidentes.²³ Esto, desde luego, no basta para decidir que *Brazil* es un texto cienciaficcional. No, la ciencia ficción de *Brazil* radica en que, por medio de un proceso de observación de circunstancias actuales, se les extrapola y extiende hasta convertirlas en situaciones ajenas al mundo empírico real actual, pero que de cualquier manera siguen conservando un vínculo con éste.

—como Sam, Jill o Tuttle— lo conciben como adverso, burocrático e incluso totalitario. Es decir, intratextualmente se juega continuamente con la idea de que utopía y distopía pueden ser lo mismo, y que la inclinación hacia un lado u otro dependerá de la perspectiva desde donde se mire. La visión privilegiada para el espectador, sin embargo, será la de Sam Lowry, lo cual evidentemente contribuirá a construir e interpretar *Brazil* como un mundo distópico.

²³ Jordi Balló y Xavier Pérez ya han notado esto, cuando señalan que: "... la película más próxima visualmente al posible universo totalitario anunciado por Orwell en la novela 1984 es *Brazil* (realizada precisamente en 1984), de Terry Gilliam, relato claustrofóbico sobre una sociedad amurallada y absurda que prohíbe el sueño y en la que dominan los burócratas. Un auténtico castillo de enloquecida arquitectura, de la cual el aterrorizado protagonista, perseguido por las altas instancias del poder por el mero delito de tener imaginación, sabe que no puede escapar" (Balló y Pérez, 1995: 271). Alejandro Riera Guignet, igualmente, en su artículo "La influencia de Kafka en la película *Brazil* de Terry Gilliam" (2007), compara el filme con los textos de Kafka, sobre todo en lo relacionado con la burocracia y el hombre que busca permanentemente, que no acaba de encajar en el sistema y que es finalmente derrotado por éste.

Así, por ejemplo, las construcciones arquitectónicas de Brazil parecen estar inspiradas no sólo en los complejos habitacionales de los países del este de Europa erigidos tras la Segunda Guerra Mundial, sino también en los multifamiliares, muy comunes en el norte de Inglaterra, que suelen atravesar por procesos de degradación física que finalmente se traducen también en una degradación social. En términos visuales, estas edificaciones también parecen estar emparentadas con la escenografía de Metropolis, de una verticalidad y altura que pueden llegar a provocar vértigo. Las construcciones de Brazil, no obstante, están estilizadas de manera que se les lleva a un extremo de hacinamiento y uniformidad que evidencian sus tintes distópicos y cienciaficcional. En general, lo que vemos de los edificios residenciales son tomas que agudizan la homogeneidad de las construcciones, que consisten en cuadrados y rectángulos —ventanas y puertas— que parecen multiplicarse hasta el infinito. Esta operación de utilización de modelos existentes y de conducirlos hasta un extremo no por excesivo, imposible, está claramente relacionada con un pensamiento cienciaficcional que, como hemos visto, es conjetural y proyectivo.

Los interiores de los espacios habitacionales son menos uniformes que los exteriores, y parecerían diferenciar con mayor claridad las clases sociales de Brazil que, como he dicho antes, se distinguen en parte por su adherencia o su rechazo al sistema. De este modo, los apartamentos de Jill Layton y de los Buttle son radicalmente distintos del de la madre de Sam, la señora Lowry (Katherine Helmond), pues mientras los primeros son pequeños, oscuros y amueblados con enseres y utensilios poco “ornamentales”, la casa de la señora Lowry tiene por lo menos dos plantas (para una sola persona), objetos de arte y muebles finos. Así pues, lo que parece unir a estos dos sectores sociales son los ductos: las omnipresentes tuberías que atraviesan los espacios de habitación y

convivencia, y las vidas enteras de los personajes de Brazil, y que, como he dicho antes, representan en buena medida los retorcimientos del sistema gubernamental en que todos los personajes están insertos.

Esta uniformidad es evidente también en la apariencia física de los personajes. Así pues, todos los empleados gubernamentales —incluido Sam, desde luego— visten del mismo modo: traje gris, corbata, sombrero, abrigo, portafolios, a la moda de los años cuarenta, provocando que sean indistinguibles unos de otros.²⁴ Las mujeres visten también al estilo de los años cuarenta y cincuenta y, si bien pareciera en principio que hay diferencias físicas entre ellas, éstas son borradas por el sistema: el señor Helpmann modifica el nombre de la esposa de Jack Lint —ella se llama Alis, pero Helpmann se dirige a ella como Barbara, y a partir de ese momento Jack siempre la llamará Barbara, pues según él “Barbara’s a perfectly good name, isn’t it?”—. De este modo, el sistema en que se insertan los personajes de Brazil permea por completo sus vidas, las domina y borra todo rastro de individualidad, incluso el nombre propio. Esto ocurre a tal extremo que Jack, padre de trillizas, es incapaz de reconocerlas e intercambia sus nombres una y otra vez sin importarle las diferencias entre ellas: para él todas son iguales. Y, también, en la confusión de Archibald Tuttle por Archibald Buttle, donde el individuo —uno, ingeniero rebelde, y el otro, zapatero— dejan de ser importantes, pues lo relevante es el delito cometido y “alguien” tiene que pagar por él.

Por otra parte, un enorme contribuyente a la construcción de Brazil como un mundo cienciaficcional es la inclusión de la tecnología y

²⁴ Hamel (1998) habla del ambiente de Brazil, acentuando que los elementos que remiten al pasado —como los vestuarios—, así como la utilería futurista —como las computadoras— contribuyen a la construcción de un ambiente que sitúa al filme en una especie de no-tiempo que puede, por lo tanto, estar ocurriendo en cualquier momento y ser posible en cualquier lugar, y que está estrechamente vinculado con la ciencia ficción.

el cuestionamiento que se hace de ésta a lo largo del filme, pues, como señala Keith James Hamel,

Gilliam shows the negative effect of modernity unleashed upon the world ... even the realm of the imagination is not free from the stifling power of modernity ... All these modern items of convenience turn out to be quite an inconvenience to those who depend on them (Hamel, 1998: 344, 346, 347).

De este modo, durante toda la película vemos cómo la utilidad de la tecnología en la facilitación de la vida de las personas es contestada e incluso percibida como algo adverso. Así, en una de las primeras escenas de Sam Lowry, su cafetera vierte el café en el pan tostado, "... the shower doesn't work properly, and even the alarm clock malfunctions and causes Sam to be late" (Hamel, 1998: 347).

Otro ejemplo del mal funcionamiento de la tecnología y de su adversa influencia en la vida humana es, por supuesto, la gran profusión de cables y ductos. En especial, en casa de Sam no sólo presenciamos la cantidad que hay de ellos, y cómo se muestran como el andamiaje que rige desde un segundo plano el mundo de Brazil, sino que también vemos cómo este andamiaje es manipulado por los integrantes mismos del gobierno, lo cual, una vez más, pone de manifiesto que en Brazil, el sistema, lejos de procurar a sus ciudadanos, se ocupa de perturbar sus vidas. De este modo, es Harry Tuttle —un rebelde prófugo— quien se encarga de verdaderamente componer las tuberías de calefacción de Sam, mientras que Spoor (Bob Hoskins) y su compañero, empleados de mantenimiento del gobierno, se ocupan de descomponer los arreglos de Tuttle, poblando de ductos y cables el apartamento de Sam, convirtiéndolo posteriormente en un sitio que está a temperaturas bajo

cero, e incluso desahuciando a Sam de su propia casa, so pretexto de que deben componerlo todo. Como señala Ben Wheeler:

Modern life —as witnessed by Sam and countless others— proves throughout the film to be a messy and painful experience filled with complicated contraptions and suspect devices (Wheeler, 2005: 98).

De esta manera, la tecnología es utilizada por el sistema en contra de los individuos y se pone en todo momento al servicio del régimen, demostrándose de este modo como fiel aliada de éste en el control de los ciudadanos. Así, mientras que por momentos podría parecer que las tecnologías mostradas en Brazil son verdaderamente útiles a la gente, en realidad son útiles sólo al gobierno, que siempre las retorcerá para usarlas a su favor y para sus propios fines.

Sin embargo, parece también que ni siquiera el sistema mismo tiene un verdadero control de la tecnología, o que, por lo menos, los omnipresentes ductos —que también sirven para trasladar papeles con datos de un lado a otro— no siempre informan sobre los cambios hechos en los sistemas, o no siempre se pueden superar las trabas impuestas por el gobierno mismo. En este sentido, al inicio de la película, cuando la policía entra al apartamento de los Buttle por el techo, desde el piso de Jill, cuando el personal de reparaciones intenta tapar el agujero hecho por la policía, el círculo aserrado no encaja en la cavidad, porque “they’ve gone back to metrical [al sistema métrico decimal] without telling us”. Además de que esto va finalmente en contra de los ciudadanos —el agujero permanecerá allí para siempre—, sirve para evidenciar que los ductos no siempre conducen la información adecuadamente.

Pero más allá de que Brazil esté insertada en un marco espacio-temporal cienciaficcional, que podemos llamar dominante en el

funcionamiento de la narración, pues mientras que no viola las leyes del mundo empírico, las lleva a un extremo, es importante también observar que esta atribución genérica no puede ser absoluta, no por lo menos en el caso de *Brazil*, que es, en buena medida, representativo de muchos textos cienciaficcional. De este modo, no es sólo la construcción de un espacio y un tiempo relacionados con la CF, o de una puesta en escena que retome y modifique motivos tradicionalmente cienciaficcional lo que está en juego en el filme. Pues a pesar de que el marco narrativo en el que conviven todos los personajes de *Brazil* es en efecto determinante para la atribución genérica, los segmentos oníricos no pueden ser enmarcados claramente en ningún género, a pesar de que mantengan vínculos con varios. Y los segmentos oníricos son también determinantes en la narración, pues expresan las preocupaciones y deseos de Sam, quien es, finalmente, el protagonista del filme, a la vez que aportan un hilo temático de gran relevancia, pues muestran que ni siquiera por medio de los sueños —o las pesadillas, para el caso— es posible escapar del mundo opresivo, burocrático y totalitario de *Brazil*.

Así pues, el ejemplo explorado de *Brazil* ha servido para mostrar cómo se puede diferenciar a la ciencia ficción de otros géneros que limitan cercanamente con ella, si bien al mismo tiempo se ha evidenciado que esta frontera no es necesariamente rígida o inamovible. En buena medida, esto se debe a que los textos no realistas, como hemos visto a lo largo de este capítulo, transitan en una fina frontera que une la mimesis con la fantasía. De este modo, a pesar de que la ciencia ficción posea características que en efecto la distinguen y distancian de otros géneros limítrofes, el estudio de los géneros, desde mi perspectiva, debe también tomar en cuenta la naturaleza “impura” de todos sus integrantes. Esto da

pie a dos asuntos que es imprescindible tratar en esta tesis. Por un lado, las características propias y prácticamente exclusivas de la ciencia ficción, tanto desde una perspectiva “empírica” —es decir, desde la práctica de su escritura o realización filmica— como desde un punto de vista teórico; por el otro, el funcionamiento de la ciencia ficción como género, en particular en términos de su presencia en otros géneros, cuando no es ella quien domina la narración. A ello me dedicaré en los siguientes capítulos.

IV DEFINICIONES

Hasta aquí, hemos examinado los parentescos de la ciencia ficción tanto en términos de genealogía y desarrollos históricos, como de semejanzas con géneros limítrofes que se suelen relacionar con ella. La labor de explorar a la CF como género literario y cinematográfico no puede llevarse a cabo por completo, sin embargo, si no se discuten las diversas definiciones que de ella se han hecho a lo largo de los años. En este sentido, hay que considerar dos tipos de definiciones: por un lado, estarán aquellas a las que llamo “empíricas”, entendiéndolas como producto del trabajo creativo o ensayístico alrededor de la CF. En la mayoría de los casos, estas definiciones provendrán de autores, editores o críticos de la CF que, no obstante, en general no tienen una intención teórica de largo aliento de definir al género.¹ Por el otro lado, nos enfrentamos a la exploración teórica de la CF, en la que especialistas en esta área se dedican a analizar, con fines explícitamente teórico-críticos, las especificidades y particularidades del género que aquí nos ocupa. La mayor parte de las veces, estos acercamientos serán posteriores a la década de los cincuenta, pues fue en estos años que la Academia comenzaría a prestar atención a la CF, y hasta los setenta que se empezarían a publicar de manera consistente los primeros textos teóricos

¹ Éste es el caso, en efecto, de la mayoría de los autores y críticos que cito en esta sección. La excepción, sin embargo, es Brian Attebery, académico que sí se ha ocupado de hacer una labor más profunda de exploración de la ciencia ficción. Me ha parecido pertinente, no obstante, incluir algunos de sus comentarios en este apartado.

académicos dedicados a la CF y a impartir cursos especializados en este género en los bachilleratos y universidades de Estados Unidos. Pero el hecho de que las definiciones empíricas no se enmarquen necesariamente en un corpus teórico no hace decrecer su valía: al contrario, justamente porque provienen de la práctica aportan elementos muy relevantes para el entendimiento de la CF como género en su totalidad. Así pues, exploraré, en una primera instancia, las definiciones empíricas que encuentro más relevantes para el estudio de la CF, para luego pasar a discutir las definiciones teóricas. Lo que será notorio en todo momento será que, desde que se comienza a intentar definir a la ciencia ficción, se ha buscado insistentemente llegar a un acuerdo con respecto a su naturaleza, lo cual se ha traducido en una numerosa producción de comentarios de autores, críticos y teóricos que definen, prescriben, incluyen, y en ocasiones excluyen elementos que a su juicio forman o deben formar parte de lo que es un “verdadero” texto de CF. En la proliferación de definiciones, sin duda han influido la variabilidad de los temas de que se ocupa la CF, su origen múltiple —ya sea reconocido, evitado, condescendido, exaltado o borrado por completo—, su mutación en el tiempo desde Gernsback hasta sus últimos desarrollos, la fuerte incursión del cine en la década de los cincuenta y los intereses que cada autor o crítico consideran dominantes en los textos, así como los suyos propios.

PARTE 1. DEFINICIONES EMPÍRICAS

Primeras definiciones

Como hemos visto antes, no se puede afirmar tajantemente que H.G. Wells escribiera CF, pero sí es posible hablar de una intención específica y deliberada de cambio, de innovación con respecto a la literatura de su época por medio de la inclusión de la imaginería científica en sus textos. Este impulso se traduce en un comentario que Wells hace en su prefacio a los *Scientific Romances* con respecto a su práctica escritural, el cual se puede interpretar como un acercamiento a una definición de lo que más tarde sería ciencia ficción:

It occurred to me that instead of the usual interview with the devil or a magician, an ingenious use of scientific patter might with advantage be substituted ... I simply brought the fetish up to date, and made it as near actual theory as possible (cit. en Aldiss, 1986: 5).²

² Podríamos también remontarnos al Prefacio de Mary Shelley a *Frankenstein*, atribuido a Percy B. Shelley, citado en la nota 9 del capítulo I de este trabajo. El acercamiento de Shelley estaría confiriendo a los escritos ficcionales con elementos científicos un aspecto de verosimilitud otorgado por la ciencia. Al respecto, Patrick Parrinder dice: "Whatever we make of *Frankenstein* itself, the preface unmistakably claims for it the status of science fiction. The whole story is said to depend on a single 'event', the creation of human life in the laboratory, which certain scientists have alleged to be possible. (Mary Shelley had in mind the recent discoveries in the field of atmospheric electricity and galvanism, and Erasmus Darwin's observations of the activity of bacteria in dead vegetable matter.) But the possibility of reanimating a corpse is viewed hypothetically, in a mood of wary scepticism rather than credulity. *Frankenstein* is thus a piece of speculative fiction which does not fully rely on mythmaking or supernatural terrors to get its effects. The author has preserved 'the truth of the elementary principle of human nature', even though she does not scruple to 'innovate upon their combinations'. The result is a tale which looks at human life from a distanced and (to use the modern term) estranged point of view, one not available to realistic fiction with its 'ordinary relations of existing events'. While this interpretation of *Frankenstein* unquestionably plays down the more lurid and romantic aspects of the story, the preface may be allowed to stand in its own right as an aesthetic statement closely anticipating modern theories of the science fiction genre. It is with this brief manifesto that the self-consciousness of science fiction might be said to begin" (Parrinder, 1980: 6).

Lo relevante en este comentario es la sustitución de lo sobrenatural por lo científico, lo cual distinguiría los escritos de Wells de otros inclinados a la fantasía, pero tampoco representa un rompimiento absoluto con su tradición literaria. Aunque por la definición de este autor parecería que lo que predomina es la actualización, casi la sola sustitución de unos motivos por otros, el hecho es que en realidad hace mucho más que únicamente sustituir; y, de hecho, él mismo señala que intenta apegarse a la teoría tanto como le es posible. Así, por ejemplo, como mencioné en el capítulo I de esta tesis, en *The Time Machine*, Wells está haciendo un uso especulativo de las teorías evolutivas de su época, lo cual demuestra que no sólo sustituye una forma por otra, sino que aplica teorías científicas en la consecución de sus textos.

Estas ideas de actualización y sustitución cobrarían más forma con el editor Hugo Gernsback. Retomemos aquí su definición del género que él bautizaría, en primera instancia, como “scientifiction”:

By “scientifiction” I mean the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story —a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision ... Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading —they are always instructive. They supply knowledge ... in a very palatable form ... New adventures pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow ... Many great science stories destined to be of historical interest are still to be written ... Posterity will point to them as having blazed a new trail, not only in literature and fiction, but progress as well (cit. en Clute y Nicholls, 1995: 311).³

³ Aunque el término utilizado aquí es “scientifiction”, y no aún “science fiction”, se considera en general que ésta es ya una definición de la CF propiamente dicha. Por otra parte, aunque el primer uso ampliamente reconocido del término ciencia ficción ocurre en 1929 con Gernsback mismo, y su uso común a partir de la revista *Astounding Science Fiction* de Campbell en 1938, existe un escrito de William Wilson, de 1851, que aparentemente es el primero en utilizar el término, de manera que su cuño no se debería en estricto sentido a Gernsback, sino a Wilson (citado en la nota 4 del capítulo I de este trabajo).

En esta definición predominan, por un lado, el tipo de narración relacionada con ciertos autores y, por el otro, la idea de la narrativa del romance, que se ha de mezclar con la ciencia y con lo profético, para dar como resultado un texto que sea también educativo. En primer lugar, es necesario tratar de desentrañar lo que Gernsback quiso decir con “... the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story”. A mi juicio, los elementos cienciaficcional que este editor estaba resaltando con la mención de estos autores son: con respecto a Verne, la aventura, los numerosos obstáculos a los que el científico, el pensador o el inventor se deben enfrentar en la obtención de sus objetivos, así como la noción de una ciencia dura, muy apegada a la de su época y, paradójicamente, poco especulativa, ya que el mismo Verne, como hemos visto, se quejaba del exceso de imaginación y especulación de Wells.⁴ Lo relevante, pues, son los datos duros, comprobables. En casi completa oposición a esto, Gernsback se refiere a Poe, más caracterizado por sus relatos de misterio y terror con inclinaciones filosóficas, que por el pensamiento científico estricto. Al mencionar a Wells, por otra parte, Gernsback hacía caso a la ciencia especulativa y extrapolada característica de sus relatos, así como a las profundas preocupaciones sociales y humanas que permean sus escritos. Así pues, la idea de escribir relatos que fueran “a charming romance, intermingled with scientific fact and prophetic vision” no sólo pretende resumir las aportaciones de Poe, Verne y Wells a la CF, sino que también proporciona una guía tanto para los autores —que sabrán qué tipo de relatos deben escribir— como para los lectores —quienes sabrán qué clase de textos encontrarán en las revistas de Gernsback—, estableciendo con ello pautas genéricas. Aunque en efecto ésta no sea la primera definición de un género por entonces no consolidado —de hecho Clute y Nicholls señalan que antes de ella hay otros intentos por

⁴ Me refiero aquí al apartado “Verne y Wells”, en el capítulo I de esta tesis.

definir una especie de escritura que se perfilaba novedosa y distinta de lo corriente en sus días (1995: 311)—, sí es la que marcaría el género durante varios años y la que señala el inicio de la CF como un género independiente del llamado “mainstream”⁵ y de otras formas de literatura inclinada a la fantasía.

Así pues, se puede ver con la definición de Gernsback un énfasis tanto en el legado histórico de escritores como Verne, Poe y Wells, como en el romance, opuesto a la novela como forma no realista de narración. Una parte que cabe resaltar de esta definición es la “visión profética”, pues durante mucho tiempo ha viciado la perspectiva de la CF, considerándosele casi absurdamente ligada a la adivinación del futuro, o dando por hecho que todo lo que escriben los autores de CF se ha de convertir en realidad algún día, o evaluando el valor literario de los textos con base en las “predicciones” exactas o inexactas que hacen. A pesar de los numerosos ataques que ha sufrido Gernsback a lo largo de las décadas,⁶ su definición fue funcional y útil en tanto que estableció la política editorial de sus revistas y guió a los escritores durante años, además de que sin duda contribuyó a la configuración del género como lo conocemos hoy.

⁵ Desde la ciencia ficción, el “mainstream” suele ser entendido como la literatura o el cine realistas, opuestos a los experimentales, populares o de fantasía, y de este modo uso el término aquí.

⁶ Notable entre éstos es el de Brian Aldiss, quien señala que: “... Hugo Gernsback ... was one of the worst disasters ever to hit the science fiction field. Gernsback’s segregation of what he liked to call ‘scientifiction’ into magazines designed to contain nothing else, ghetto-fashion, guaranteed the setting up of various narrow orthodoxies inimical to any thriving literature. A cultural chauvinism prevailed, with unfortunate consequences of which the field has yet to rid itself. Gernsback, as editor, showed himself to be without literary understanding. The dangerous precedents he set were to be followed by many later editors in the field” (Aldiss, 1986: 217).

El interés por las ciencias humanas

Pocos años después de que Gernsback definiera a la ciencia ficción, John W. Campbell Jr. señalaba que:

Scientific methodology involves the proposition that a well-constructed theory will not only explain away known phenomena, but will also predict new and still undiscovered phenomena. Science fiction tries to do much the same—and write up, in story form, what the results look like when applied not only to machines, but to human society as well (cit. en Clute y Nicholls, 1995: 311).

El énfasis de la definición de Campbell está puesto, por un lado, en la asunción de una metodología científica que explique fenómenos y que sea capaz de “predecirlos”. Sin embargo, como hemos visto —sobre todo por el comentario de Robert Heinlein anotado en la nota 5 del capítulo anterior de esta tesis—, la CF no es una ciencia (ni exacta, ni inexacta), y me parece que, en buena medida, las supuestas capacidades predictivas de la CF se han resaltado en un afán velado de darle legitimidad y de tratar de otorgarle un lugar entre los géneros “altos” o, por lo menos, de atribuirle la capacidad de guiar a los científicos en sus búsquedas. Además, si extendemos el comentario de Lem citado en el capítulo anterior con respecto a la diferencia entre las especies biológicas y los géneros literarios (citado en la nota 1 del capítulo anterior), así como el de Eco con respecto a la naturaleza del pensamiento cienciaficcional, a la diferencia entre la ciencia y la ficción, se torna obvio que estas dos últimas no se comportan de igual manera. Es decir, es distinto que la ciencia, por medio de teorías e hipótesis sea capaz de predecir fenómenos, a que la ciencia ficción sea capaz de predecir sucesos. El ámbito de la ciencia ficción, a pesar de estar afinado fuertemente en los conocimientos científicos, no es científico; la ciencia

ficción, por ser un género literario y cinematográfico, es una disciplina creativa y humanística, no científica. Y, si bien puede tener una carga de realismo muy importante —y, por lo tanto, aparecer como predictiva en tanto científica—, o de en ocasiones hacer especulaciones que resultan de algún modo relacionadas con hechos reales, así como estar apegada a la ciencia y sus métodos, no es capaz de predecir nada, sino tan sólo de hacer uso de teorías y llevarlas hasta sus consecuencias últimas.⁷

Por otro lado, la aportación más relevante de Campbell a la configuración de la CF radica en la liberación de las ciencias duras y la inclusión de la sociedad humana como objeto de exploración y experimentación literarias,⁸ lo cual se vuelve aún más obvio cuando en otro momento opina que:

To be science fiction, not fantasy, an honest effort at prophetic extrapolation of the known must be made. Ghosts can enter science fiction, if they're logically explained, but not if they are simply the ghosts of fantasy. Prophetic extrapolation can derive from a number of different sources, and apply in a number of fields. Sociology, psychology, and para-psychology are, today, not true sciences; therefore, instead of forecasting future results of application of sociological science today, we must forecast the development of a science of sociology. From there the story can take off (en *Of Worlds Beyond*, cit. en

⁷ Retomo aquí los comentarios de Eco que mencioné en el capítulo III, y los amplío. Eco menciona (en sus artículos “L’abducció a Uqbar” y “Els mons de la ciència ficció”) un ejemplo: una persona se encuentra una mesa, en la mesa hay un saquito y unas cuantas alubias. La deducción es, entonces, que las alubias salieron del saquito, por lo que si la persona mete la mano al saquito, obtendrá alubias. Se está realizando una operación de deducción. En la ciencia, se realiza este tipo de operación. En la ciencia ficción, de manera distinta, en lugar de imaginar y sacar conclusiones y, por lo tanto, deducir, se llevan las posibles conclusiones al infinito, en un proceso llamado “abducción” por Eco. Pero estas conclusiones no son verificables: la ciencia ficción en general no puede ser verificada científicamente. Y esto se debe, en buena medida, a que con la ciencia ficción no se hace ciencia, se hace ficción. Y no importa qué tan apegado a la realidad empírica pueda estar el texto en sus bases científicas —o qué tan apegado pueda estar a la realidad en una supuesta “predicción”— siempre será ficción.

⁸ Desde luego, esto es también un legado de Wells, en cuya obra es obvia la preocupación por la influencia de la ciencia sobre el ser humano y de éste sobre su entorno. La aportación de Campbell, en tal caso, es hacer esto obvio y claro y, sobre todo, no limitar la ciencia ficción a las ciencias duras y los hechos comprobables al cien por ciento.

<[http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/05OnlineSF Definitions](http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/05OnlineSFDefinitions)>).

A pesar de que en Campbell se hace también hincapié en las posibles predicciones que puede hacer la ciencia ficción a nivel de los desarrollos de las ciencias humanas y sociales, se comienza a configurar la aplicación de estos estudios como modelos para explorar los avances de las sociedades y la influencia de los avances científicos y tecnológicos a un nivel social y cultural.⁹ De cualquier manera, en Campbell se vislumbra ya un cambio en términos de definición hacia el entendimiento de los modos y doctrinas científicas como potenciales vehículos de exploración de asuntos de índole humana, y por sus repercusiones directas o indirectas sobre el ser humano y sus sociedades. La implicación principal de este cambio radica, entonces, en que deja de entenderse a la CF como una literatura sobre la ciencia, como en Gernsback, para verla como una literatura que hace uso de la ciencia como vehículo y como disciplina susceptible de significar.

⁹ Más tarde, sobre todo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el supuesto potencial predictivo se traducirá también en un afán precautorio por parte de los escritores de ciencia ficción, por medio del cual intentan, por ejemplo, advertir a la sociedad de ciertos peligros del desarrollo científico y tecnológico mal llevado o aplicado. Sobre ello, son ilustrativos los comentarios de J.G. Ballard en su introducción a su novela *Crash* (1973): "The marriage of reason and nightmare that has dominated the 20th century has given birth to an ever more ambiguous world. Across the communications landscape move the spectres of sinister technologies and the dreams that money can buy. Thermo-nuclear weapons systems and soft-drink commercials coexist in an overlit realm ruled by advertising and pseudo-events, science and pornography. Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century –sex and paranoia. ... Throughout *Crash* I have used the car not only as a sexual image, but as a total metaphor for man's life in today's society. As such the novel has a political role quite apart from its sexual content, but I would still like to think that *Crash* is the first pornographic novel based on technology. In a sense, pornography is the most political form of fiction, dealing with how we use and exploit each other, in the most urgent and ruthless way. // Needless to say, the ultimate role of *Crash* is cautionary, a warning against that brutal, erotic and overlit realm that beckons more and more persuasively to us from the margins of the technological landscape" (Ballard, 1995: 4, 6).

La especulación y la extrapolación

Al mismo tiempo que desde la edición y la escritura de la CF se comienza a hacer énfasis en las posibles repercusiones de los avances científico-tecnológicos sobre los seres humanos y sus sociedades, se empieza también a cuestionar la etiqueta misma “science fiction”, así como a relacionar más estrechamente el género con las actividades racionales de especular sobre condiciones futuras, o de extrapolar sucesos y consecuencias a partir de leyes y descubrimientos científicos. En este tenor, el escritor Robert Heinlein es el primero en proponer un cambio de nombre de la ciencia ficción por “ficción especulativa” (“speculative fiction”).¹⁰ Así, Heinlein opina que:

A handy short definition of almost all science fiction might read: realistic speculation about possible future events, based solidly on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the nature and significance of the scientific method.

To make this definition cover all science fiction (instead of “almost all”) it is necessary only to strike out the word “future” (Heinlein, 1959: 22-3).

Si bien en esta definición Heinlein aún no bautiza a la CF como ficción especulativa, en ella se comienzan a vislumbrar asuntos que serán más

¹⁰ De hecho, en diversos círculos críticos, teóricos, de escritores y fanáticos de la CF, este nombre se ha conservado. A mi juicio, sin embargo, el término ficción especulativa no refleja la naturaleza vinculada a la ciencia de este género, además de que entiendo que toda ficción es por naturaleza especulativa, pues, válgase la redundancia, especula sobre sucesos, personajes, lugares, de naturaleza diversa, mientras que la CF tiene conexiones específicas con el pensamiento científico, que hacen uso de éste y que no se limitan a una actividad de especulación. Con esto tampoco quiero decir que las literaturas o filmes realistas se limiten a especular; en absoluto. Intento, más bien, distinguir la naturaleza de sus actividades y actitudes creativas, de las de la ciencia ficción. Además, como señalan Clute y Nicholls, “Because the term ‘speculative fiction’, as now most often used, does not clearly define any generic boundary, it has come to include not only soft and hard sf but also fantasy as a whole. Many critics do not find it a consistently helpful term but, as Gary K. Wolfe points out in *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* (1986), critics tend to worry more about the demarcation of genres that writers do, and, as a propaganda weapon, the term has been useful precisely because it allows the blurring of boundaries, which in turn permits a greater auctorial freedom from genre constraints and ‘rules’” (Clute y Nicholls, 1995: 1145).

adelante importantes en la configuración de su identidad genérica y que serán retomados por diversos autores y críticos: la actividad especulativa, el seguimiento del método científico¹¹ y el futuro. Así, otra definición proporcionada por Heinlein es la siguiente:

Science fiction is speculative fiction in which the author takes as his first postulate the real world as we know it, including all established facts and natural laws. The result can be extremely fantastic in content, but it is not fantasy; it is legitimate —and often very tightly reasoned— speculation about the possibilities of the real world. This category excludes rocket ships that make U-turns, serpent men of Neptune that lust after human maidens, and stories by authors who flunked their Boy Scout merit badge in descriptive astronomy (Heinlein, *Ray Guns and Spaceships*, 1981, cit. en <http://www.panix.com/~gokce/sf_defn.html>).

En esta definición, además de nombrar ya específicamente a la CF como ficción especulativa y de resaltar que siempre está afincada en el mundo real —asunto que exploré en el capítulo anterior—, a la vez que destaca el vínculo que este género tiene con la fantasía, Heinlein excluye explícitamente los textos más relacionados con la llamada “space opera” —sobre los cuales hablé en el capítulo I de esta tesis—, quizá menos “científicos” en su pensamiento y más inclinados a la aventura y al desarrollo de una historia.¹² Si bien no me parece del todo justo dejar de lado este tipo de textos, entiendo que Heinlein se refería más a los textos

¹¹ El mismo Heinlein habla de esto: “... science fiction being that sort in which the author shows awareness of the nature and importance of the human activity known as the scientific method, shows equal awareness of the great body of human knowledge already collected through that activity, and takes into account in his stories the effects and possible future effects on human beings of scientific method and scientific fact” (Heinlein, 1959: 16).

¹² Las definiciones de Heinlein, sin embargo, no dejan de ser problemáticas en cuanto a su uso de los términos “fantástico” y “fantasía”. En un afán de aclarar esto, él mismo declara: “When I say ‘fantasy fiction’ I shall mean ‘imaginary-and-not-possible’ in the world as we know it; conversely all fiction which I regard as ‘imaginary-but-possible’ I shall refer to as ‘realistic fiction’, i.e., imaginary but could be real so far as we know the real universe. Science fiction is in the latter class” (Heinlein, 1959: 18).

de los pulps y a la “space opera” de los años veinte a cuarenta, que a la “space opera” renovada más característica de los años noventa y el fin de siglo, que ya he mencionado antes y que, por supuesto, él ya no conoció. De cualquier manera, es de resaltar que Heinlein postula a la CF como un género que especula y extrapola a partir de leyes científicas dadas y que necesita el pensamiento científico para funcionar, por lo cual hace la broma de que aquellos que no obtuvieron su medalla al mérito boy scout en astronomía no pueden ser incluidos como autores de ciencia ficción, pues muy probablemente sus textos no tendrán un verdadero soporte científico.

La ciencia en la ciencia ficción

El vínculo de la ciencia ficción con la ciencia es en ocasiones difícil de asir y, en buena medida por el legado de Gernsback, se ha llegado a pensar que este género es una especie de difusor del conocimiento científico. Esto, desde luego, no es así: la ciencia ficción no trata de la ciencia, hace uso de ella. El nombre combinado de ciencia ficción requiere, pues, una mayor clarificación, y al respecto Brian Attebery señala que:

Science fiction is defined in many ways, but as long as we retain the name it seems logical to insist on some relation to science: that is, to man’s ways of coming to know himself and his environment through observation, hypothesis, and experiment (cit. en Malmgren 1991a: 2).

De manera similar, para Judith Merrill,

Science fiction is not fiction about science, but fiction which endeavours to find the meaning in science and in the

scientific technology we are constructing (cit. en *Science Fiction: The Future*, en <<http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions>>).

Como se ve por estas dos citas, la visión que se tiene de las relaciones de la ciencia con la ciencia ficción se ha modificado —lo cual también significa implícitamente que la propia CF ha cambiado, y se sigue transformando con el transcurso del tiempo (Merril fue una importante antologadora y escritora en los años sesenta y setenta, y Attebery es un crítico y teórico de los años noventa en adelante), y que intentar llegar a una definición estática del género es una tarea virtualmente imposible, pues siempre habrá nuevos textos que necesariamente alterarán la concepción que se tiene de la CF—, y ya no tiene el mismo carácter que con Gernsback o Campbell. Desde luego, no puedo dejar de advertir que tanto la naturaleza de las definiciones como la de los textos cienciafccionales mismos son asimismo modificadas por los textos críticos, teóricos y creativos que van saliendo a luz con el tiempo, lo cual también pone en evidencia la condición megatextual de la CF, sobre la cual abundaré más adelante.¹³

Otro cambio evidente en estas definiciones es que en ellas ya no se contempla a la CF como poseedora de características predictivas o anticipativas, y se tiende a apreciar a la ciencia, en todo caso, como un vehículo, un marco de referencia o incluso un método de exploración del ser humano, su entorno y su sociedad. Sin embargo, aunque la ciencia en sí no sea el foco principal de la CF, sigue siendo un elemento sin el cual se considera que el género se desnaturaliza. Como señala claramente Theodore Sturgeon, “The term can be applied only to a story in which

¹³ Un ejemplo muy claro de retroalimentación crítica-texto es *Aliens* (James Cameron, 1986), donde los diálogos del filme retoman los centros de atención señalados por la crítica sobre *Alien* (Ridley Scott, 1979), especialmente en cuanto a la construcción del género masculino-femenino, la monstruosidad y la reproducción, y responde a ellos. Remito a mi artículo “Alien, o con el monstruo dentro” (2006), donde exploro esto con mayor profundidad.

wherein removal of its scientific content would invalidate the narrative” (parafraseado en *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, cit. en <<http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions>>).

La ciencia en la CF sería, entonces, de utilización obligatoria, ya que la ficción usaría premisas, métodos, marcos, etc., científicos para hacer funcional la narración y, de hecho, para ser ciencia ficción. Así, de nuevo según Merril:

Speculative fiction: stories whose objective is to explore, to discover, to learn, by means of projection, extrapolation, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, of “reality” ... I use the term “speculative fiction” here specifically to describe the mode which makes use of the traditional “scientific method” (observation, hypothesis, experiment) to examine some postulated approximation of reality, by introducing a given set of changes —imaginary or inventive— into the common background of “known facts”, creating an environment in which the responses and perceptions of the characters will reveal something about the inventions, the characters, or both (Merril, 1971: 60).

Como se ve, Judith Merril en primer lugar abandona el término ciencia ficción y adopta ya de lleno el utilizado con anterioridad por Robert Heinlein: ficción especulativa. Por otra parte, resalta algunos de los métodos utilizados por los escritores de CF —extrapolación, proyección, analogía, especulación...— con el fin de construir una narración que revele algo sobre la naturaleza humana, la realidad o el universo. Merril ve la ciencia en la CF más como una metodología capaz de proporcionar herramientas que permitan modificar la realidad empírica en los textos ficcionales, de manera que las nuevas condiciones creadas en el texto revelen algo sobre el humano, sus creaciones y su entorno. Para Merril, estas modificaciones realizadas por medio de la extrapolación, la analogía, etc., se llevan a cabo y tienen una coherencia implícita otorgada

por la utilización del método científico como método de construcción ficcional. Así, de nuevo según Attebery,

What SF is contingent upon is change that does not violate the reader's understanding of scientifically defined reality, which is not to say that we necessarily accept any statement in the text as scientifically valid. Rather, we accept reference within SF as allusions to science, broadly conceived as a field of endeavour, a way of mapping the universe, and a way of speaking about the universe and the attempt to comprehend it (en la guía para maestros de *The Norton Book of Science Fiction*, cit. en <<http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions>>).

Importante en este comentario de Attebery es la noción de que el lector o espectador de CF no necesariamente acepta “any statement in the text as scientifically valid”, pues implica que la ciencia en la ciencia ficción no es forzosamente real, es decir, puede no existir más que hipotéticamente, lo cual nos conduce de vuelta a los comentarios de Eco mencionados antes. Esto se aclara notablemente con la siguiente declaración de Brian Stableford:

What is authentic about genuine science fiction is that the science fiction writer should not stop with just saying: Well, the plot needs this to happen, therefore I'll just do it and I'll invent an excuse for it being able to be done. Proper science fiction ought to require people to begin to explore the consequences of what they've invented. And thus, I think that science fiction is, in a real sense, capable of being scientific. Not in the sense that it can foresee the future of science, but it can adopt a kind of variation of the scientific method itself, it does feel compelled to explore the consequences of hypotheses and the way things fit together (en una entrevista en *ConFuse 91*, cit. en <http://www.panix.com/~gokce/sf_defn.html>).

Así pues, la ciencia y el método científico en la CF, a la vez que son imprescindibles en tanto que, como menciona Sturgeon, el relato cienciaficcional deja de serlo en el momento en que desaparece de él la ciencia, éstos no deben tomarse de manera literal, pensando, por ejemplo, que en el texto de CF habrá una hipótesis científica como tal, reproducible o comprobable en un laboratorio, sino que son adoptados como una forma de ver el mundo y de crear mundos ficcionales.

El futuro

Hasta ahora, sin embargo, ninguna de las definiciones aquí presentadas ha señalado el futuro como una parte vital de las narraciones de CF, aunque sí de su supuesta naturaleza profética. Aun así, cuando se piensa en CF, muchas veces se piensa también en relatos situados en el futuro. Al contrario de una de las opiniones de Isaac Asimov: “[Science fiction] is fiction about the future of science and scientists” (parafraseado en *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, cit. en <http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions>), para Ursula K. LeGuin, ni el futuro ni otros elementos usualmente asociados a este género son necesarios o imprescindibles, y los ve más bien como metáforas:

Science fiction is not predictive; it is descriptive ... All fiction is metaphor. Science fiction is metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life —science, all the sciences, and technology, and the relativistic outlook and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor (LeGuin, 1976: 131, 133).

En buena medida, la definición de LeGuin abarca no sólo características que hemos visto hasta ahora —lo no profético, la ciencia en diversas variantes, la sociedad e incluso el futuro—, sino que agrega el elemento de las dominantes en la vida contemporánea, entre ellas la ciencia y la tecnología. Esto es de destacar ya que se considera que la CF sólo pudo haber nacido —aunque fuera en un estado primigenio— después de la Revolución Industrial y el surgimiento del pensamiento ilustrado.¹⁴ Sería, entonces, una literatura propia de las sociedades industrializadas, o por lo menos más floreciente en ellas, donde las metáforas científicas o tecnológicas de las que habla LeGuin, o las relacionadas con ellas, puedan cobrar sentido. LeGuin intenta, además, distinguir a la CF de otras formas literarias en función del uso novedoso que se hace de dichas dominantes en las narraciones de CF, de algún modo haciéndose eco de lo que en su momento Wells consideró como una sustitución de los elementos mágicos por los científicos.

Ahora bien, a pesar de que, como he dicho, se suele relacionar a la ciencia ficción con marcos temporales situados en futuros hipotéticos, y aunque en muchas ocasiones en efecto los textos cienciaficcionalizados están localizados en el futuro, esto no es una condición sine qua non para que un texto pertenezca a este género. De hecho, muchas veces los textos están situados en el pasado (pienso aquí, por ejemplo, en *El libro del día del juicio final* [Doomsday Book], de Connie Willis, que, a partir de la idea rectora del viaje en el tiempo, sitúa parte de la narración en el año en que la peste negra llegó a Inglaterra; o incluso en la saga de *Star Wars*, que está situada en un pasado remoto), o en un presente alternativo (como en *The Man in the High Castle*, de Philip K. Dick; o en *Brazil*, ejemplo explorado en el capítulo anterior de esta tesis). De este modo, para James Gunn,

¹⁴ Véase el capítulo I de este trabajo.

Science fiction is the branch of literature that deals with the effects of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or to distant places. It often concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community; often the civilization or the race itself is in danger (en *The Road to Science Fiction*, cit. en <[http:// mtsu32.mtsu.edu:11090/ Accessories/ 305OnlineSFDefinitions](http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions)>).

A partir de estas dos definiciones, queda claro que no es necesario que el relato cienciaficcional esté situado en el futuro, y que el énfasis está puesto más bien en los cambios científicos y tecnológicos, y los efectos potenciales de éstos en los seres humanos. En buena medida, Gunn y LeGuin hablan de lo mismo: ella de “dominantes” de la vida contemporánea, él de asuntos de una importancia que supera al individuo o la comunidad y que a menudo adquiere dimensiones casi cósmicas. En un sentido, estas dominantes pueden ser interpretadas como las preocupaciones centrales de la ciencia ficción, que, a mi entender, se enfoca principalmente en el ser humano y su relación con el mundo. De este modo, para J.G. Ballard,

One can almost make the case that science fiction, far from being a disreputable minor genre, in fact constitutes the strongest literary tradition of the twentieth century, and may well be its authentic literature. Within its pages, as in our lives, archaic myth and scientific apocalypse collide and fuse. However naively, it had tried to respond to the most significant events of our time —the threat of nuclear war, over-population, the computer revolution, the possibilities and abuses of physical science, the ecological dangers to our planet, the consumer society as benign tyranny— topics that haunt our minds but are scarcely considered by the mainstream novel. If few great names stand out in science fiction, this reflects its collaborative nature, just as no great names stand out in the design of the Boeing 747 or, for that matter, Chartres Cathedral (Ballard, en *A User's Guide to the*

Millenium, cit. en <[http:// mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/ 305OnlineSFDefinitions](http://mtsu32.mtsu.edu:11090/Accessories/305OnlineSFDefinitions)>).

Aunque puede parecer que Ballard va demasiado lejos al afirmar que el “mainstream” no se ha ocupado de explorar los sucesos de sus tiempos, o que la ciencia ficción es el género más importante del siglo XX, la relevancia del comentario de este escritor reside en que destaca que la CF es un género que responde a los sucesos y situaciones del momento en que surge, que es capaz de explorarlos o criticarlos, e incluso de advertir sobre ellos, mientras que no se ocupa de resaltar las conexiones de este género con la ciencia, o de situarla en un tiempo y un espacio definidos. A mi juicio, ésta es otra forma de ver a la CF: como una literatura y un cine que están en permanente contacto con el mundo real y que procuran responder a él.

La idea innovadora

Las metáforas del futuro de LeGuin, los modos de explorar la ciencia y sus repercusiones en la sociedad o el ser humano, las diversas maneras de responder al entorno, generalmente por medio de la extrapolación o la especulación, las propias nociones científicas exploradas en los textos cienciaficcional, entre otras cosas, tienen en la CF un carácter absolutamente innovador. Philip K. Dick llama a esto “the distinct new idea”. Para este autor, la ciencia ficción

... cannot be defined as “a story (or novel or play) set in the future” ... Also, there can be science fiction set in the present: the alternate-world story or novel. So if we separate SF from the future and also from ultra-advanced technology, what then do we have that can be called SF? We have a fictitious world; that is the first step: It is a society

that does not in fact exist, but is predicated on our known society —that is, our known society acts as a jumping-off point for it; the society advances out of our own in some way, perhaps orthogonally, as with the alternate-world story or novel. It is our world transformed into that which it is not or not yet. This world must differ from the given in at least one way, and this one way must be sufficient to give rise to events that could not occur in our society —or in any known society present or past. There must be a coherent idea involved in this dislocation; that is, the dislocation must be a conceptual one, not merely a trivial or bizarre one —this is the essence of science fiction, the conceptual dislocation within the society so that as a result a new society is generated in the author's mind, transferred to paper and from paper it occurs as a convulsive shock in the reader's mind, the shock of dysrecognition [sic]. He knows that it is not his actual world that he is reading about (Dick, 1981, en Sutin, 1995: 99).

La definición de Dick es muy importante, pues señala elementos básicos, a la vez que destaca lo que, a mi juicio, es uno de los rasgos más importantes de la CF: una dislocación conceptual del mundo empírico realizada a partir de una idea coherente y absolutamente innovadora:

The conceptual dislocation —the new idea, in other words—, must be truly new (or a new variation on an old one) and it must invade his mind and wake it up to the possibility of something he had not up to then thought of (Dick, 1981, en Sutin, 1995: 100),

lo cual provocará en el lector una cadena de pensamiento que lo hará ver su propio mundo de una forma distinta. Así, al mismo tiempo que el lector/espectador de CF reconoce que el mundo ficcional no es el suyo, reconoce también que ese otro mundo ficcional dislocado está basado en el mundo empírico y puede, por lo tanto, ver las conexiones entre ambos. Aunque de manera empírica, Dick es capaz de hacer salir a la luz

lo que en la teoría de la ciencia ficción se conocerá como un *novum*, y que exploraré más adelante.

PARTE 2. ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

Con pocas excepciones, en la parte 1 de este capítulo ofrecí una variedad de definiciones del género formuladas por editores y escritores. La búsqueda de una diferenciación, y también, desde luego, de una legitimación de la CF como género con una valía intrínseca más allá del mero entretenimiento, ronda todos estos comentarios. Como dije antes, fue a partir de los setenta que la Academia comenzó a prestar al género de la CF una atención consistente y metódica; en esta década se publicaron asimismo los primeros estudios de largo aliento sobre ella. El vocabulario, la jerga dedicada a la crítica y la teorización de la CF se comenzó a modificar y extender. En este apartado se podrá observar cómo los comentarios “empíricos” explorados antes tienen un eco en los estudios académicos. Los rasgos genéricos apuntados allí se recuperan ahora a partir de las teorías generadas en torno a la CF, pero ya de una manera sistemática que busca desgranar el funcionamiento del género.

El extrañamiento cognoscitivo

De los estudios pioneros, el más influyente, aún vigente hoy en día, y del que se abrevan las teorías posteriores más relevantes, es *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979) de Darko Suvin. En este libro, Suvin postula una poética de la CF y la plantea como la “literatura del extrañamiento

cognoscitivo”, que en resumen se diferencia de otros géneros “por el dominio o la hegemonía narrativa de un ‘novum’ (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” (Suvin, 1979: 94). Suvin extiende estos comentarios; primero, indica que la CF consiste en:

una narración imaginaria, determinada por el recurso hegemónico de un lugar y/o unos dramatis personae que 1) son radical o al menos significativamente distintos de las épocas, lugares y personajes empíricos de la literatura “mimética” o “naturalista”, pero 2), a la vez —en la medida en que la ciencia ficción se diferencia de otros géneros “fantásticos”; es decir, conjuntos de cuentos imaginarios sin validación empírica—, simultáneamente aceptados como no imposibles de acuerdo con las normas cognoscitivas (cosmológicas y antropológicas) de la época del autor (Suvin, 1979: 10).¹⁵

Y sostiene que la CF es:

... un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginario distinto del ambiente empírico del autor (Suvin, 1979: 30).

La definición de Suvin comprende tres conceptos principales, que examinaré a continuación: el extrañamiento, la cognición y el novum, que redundan, finalmente, en la diferenciación de la CF de las literaturas realistas y de otras no realistas.

¹⁵ Aunque prefiere los términos “naturalista” y “mimética”, Suvin también utiliza “realista” en otras ocasiones. Aclara, en todo caso, que no se refiere al movimiento literario del siglo XIX, sino a “un principio estilístico metahistórico” (1979: 27, nota 1). Usaré aquí estos términos en el mismo sentido que Suvin y según lo explorado en el capítulo III de este trabajo. Por otra parte, no entraré aquí en una discusión de qué es la realidad o qué es el mundo empírico. Tomaré como mundo empírico, realidad empírica, realidad consensual o realidad empíricamente verificable, el mundo visible, tangible y perceptible por el común de la gente en condiciones “normales”, es decir, lo que en una conversación sin afán académico se reduciría a “el mundo real”. Doy por sentado, entonces, que en este mundo empírico no existen de hecho entidades ajenas a la percepción común.

El extrañamiento

Suvin basa su utilización del concepto de extrañamiento en el trabajo de los formalistas rusos, particularmente Schlovsky, y de Bertolt Brecht (Suvin, 1979: 27) en el sentido de que la CF posee la capacidad de distanciar al receptor del texto, volviendo extraño lo familiar.¹⁶ Evidentemente, como señala Renault (1980: 116), ésta no es una función exclusiva de la CF, y toda la ficción es, en un sentido amplio, extrañada, sea cual sea la clase a la que pertenezca o los recursos narrativos que utilice, sea de intenciones miméticas o no.

En el caso de la CF, no obstante, el extrañamiento se ve aumentado porque sus mundos no son empíricamente verificables, es decir, no tienen una relación directa con el mundo empírico, no lo representan miméticamente como un texto de intenciones realistas.¹⁷ En

¹⁶ Cf. Renault (1980: 117, 119). Renault le critica a Suvin que convierte el extrañamiento en el marco formal de la CF (Suvin, 1979: 29) y según él se olvida del potencial crítico de este recurso. No me parece adecuada la crítica de Renault. El propio Suvin retoma el Pequeño organón para el teatro, de Brecht, donde éste apunta que “... no se puede afirmar simplemente que tal actitud [la de captar “todos los sucesos normales con una perspectiva dudosa”] pertenece a la ciencia, pero no al arte. ¿Por qué no deberá el arte, a su modo, tratar de servir a esa gran tarea social que consiste en dominar a la vida?” (cit. en Suvin, 1979: 29). Como señala Eugenio Bolongaro, “estrangement is not a denial/rejection of the empirical world, but rather provides a vantage point from which our culturally determined notion of the real can be reassessed and critically (re)examined. This is what Suvin terms the cognitive potential of estrangement” (Bolongaro, 1992: 297). De manera que, en la definición de Suvin, está implícito el potencial crítico del extrañamiento. Este potencial crítico, no obstante, “... can be wielded very effectively to present in a direct manner the contradictions of the current hegemony, but it can also be wielded effectively to mystify the contradictions and simply present and legitimate as ‘natural’ the dominant ideology” (Bolongaro, 1992: 294). Esto se relaciona con lo apuntado en el capítulo II, en cuanto a que Brooks Landon opina que en un mismo texto de CF pueden convivir en tensión dos ideologías opuestas —una desmitificadora y una legitimadora—, provocando que esta tensión se resuelva durante la recepción del texto. Asimismo, guarda relación también con los comentarios de Rosemary Jackson, apuntados en el capítulo III, quien señala a la fantasía como intrínsecamente subversiva pero que tampoco podemos pensar que todos sus textos son verdaderamente subversivos. Visto así, el siguiente comentario de Renault sobre la CF resume certeramente estas posturas: “the genre’s political legacy is ambiguous at best” (Renault, 1980: 122).

¹⁷ Hemos visto en capítulos previos que la CF, sin embargo, hace uso de diversas estrategias del realismo para construir sus mundos, por lo cual he postulado a este género como una mezcla de mimesis y fantasía, entendidas éstas como impulsos. Esto, no obstante, no se contradice con lo que planteo en este capítulo, pues, a pesar de que el texto cienciaficcional sea también parcialmente mimético, en tanto que necesita un ancla en el mundo empírico para ser comprensible, su intención no es reflejar al mundo del modo en que lo hacen los textos realistas.

esto consiste que Suvin considere el extrañamiento como el marco formal de la CF, su “actitud sustentadora y recurso formal dominante” (Suvin, 1979: 29). Este extrañamiento, sin embargo, como advierte Patrick Parrinder, no puede ser tan radical o extremo que conforme un mundo “utterly alien” (Parrinder, 1979: 150), ya que esto volvería el texto incomprensible y por lo tanto perdería toda capacidad de significar. Desde luego, como recién reconocimos, toda literatura realista es también una literatura extrañada, en el sentido de que es una interpretación del mundo y no lo puede representar nunca exactamente. Como apunta Robert Scholes,

... fiction offers us not transcriptions of actuality but systematic models which are distinct from reality, though they may be related to it in various ways (Scholes, 1975: 6).¹⁸

En su *Structural Fabulation*,¹⁹ Scholes utiliza “discontinuidad” como término equivalente al “extrañamiento” de Suvin, en tanto que los elementos que conforman los mundos de la CF están extrañados, o son discontinuos, del mundo empírico, es decir, no guardan una correspondencia con él. Aunque pareciera que la definición de Scholes es una paráfrasis de la de Suvin, como destaca McHale (1987: 59), este teórico hace explícito el factor de la representación mencionado en el párrafo anterior:

Fabulation ... is fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns

¹⁸ En el capítulo III me referí, a partir de Ricoeur y Scholes, a lo poiético de todo texto mimético.

¹⁹ La “fabulación estructural” de Scholes es la ciencia ficción, aunque el término de este autor no ha sido adoptado por la generalidad de la teoría y la crítica sobre la CF. Por otra parte, hay que hacer notar que, a pesar de que la fecha de publicación de este libro es de 1975, mientras que la *Metamorfosis* de Suvin es de 1979, este último publicó en forma de artículos los capítulos iniciales de su estudio entre 1972 y 1973.

to confront that world in some cognitive way ... Speculative fabulation [i.e. science fiction] ... is defined by the presence of at least one clear representational discontinuity with the life as we know it (Scholes, 1975: 29, 61-2).²⁰

Así, siguiendo a McHale, quien retoma las teorías de Suvin y Scholes, vemos que cualquier texto ficcional de cualquier género puede tener por lo menos un elemento extrañado —y muchas veces más de uno—, discontinuo, un novum, como parte de su construcción narrativa, lo cual establece una discontinuidad en la narración con respecto al mundo empírico (1987: 59). Es decir, este novum — “a character who did not exist in the empirical world, an event that did not really occur” (McHale, 1987: 59)— sucede al nivel de la historia y los personajes, pero sigue representando el mundo empírico. No estoy de acuerdo con el uso que hace McHale del novum con respecto a la literatura realista y que éste sea el elemento extrañado de ella. El novum de la CF es discontinuo, extraño en sí mismo, ajeno a la realidad empírica aunque pueda estar basado en ella. No puede ser, entonces, un personaje que no existió o un evento que no sucedió, pues esto nos estaría conduciendo a pensar, por ejemplo, en novelas históricas, en las que se supone hay un apego a los eventos que sí sucedieron, pero por necesidad narrativa o por simple deseo del autor se incluye un elemento de los mencionados por McHale. La discontinuidad del realismo radica, a mi entender, en su imposibilidad de representar la realidad aunque esté directamente basado en ella.²¹

²⁰ Retomo la forma en que McHale (1987: 59) cita a Scholes, pues me parece que resume muy adecuadamente la diferencia entre la fabulación y la fabulación estructural planteada por este teórico.

²¹ Véanse los comentarios de Scholes sobre la falacia del realismo, citados aquí en el capítulo III. Me parece que McHale no está tomando en cuenta los señalamientos de Scholes con respecto a esto, así como que podría estar simplificando la concepción del novum de Suvin. Como vimos en el capítulo III, el realismo, la mimesis como una copia sin un proceso de construcción es imposible. Pero en la literatura mimética, la construcción —la poesis— no radica solamente en incluir un personaje o un lugar que no existen. El acto mimético es, como señala Ricoeur (aquí citado en el capítulo III), de por sí constructivo. El estatuto del realismo frente al no realismo

Como he venido diciendo, en lo mimético no se da una discontinuidad representacional en el sentido de Scholes, porque tiene un referente en la realidad empírica. Por el contrario, en la CF la discontinuidad ocurre al nivel de la representación: el mundo narrado, representado, no se corresponde con el del mundo empírico. No, por lo menos, directamente. Se puede decir, entonces, que la CF presenta, no representa. Sin embargo, a pesar de que en efecto hay una importante discontinuidad con respecto al mundo empírico, insisto en que ésta no puede ser total. De hecho, es una discontinuidad en cierta medida paradójica y parcialmente continua con el mundo empírico. Los mundos representados en la CF necesitan del mundo empírico para poder ser extraños: son extraños porque no son familiares. Su extrañeza está construida desde su no familiaridad. Así pues, la CF funciona a partir de una paradoja narrativa y representacional: los mundos narrados en la CF se apoyan en elementos del mundo empírico pero no lo representan, o no serían ciencia ficción; el discurso utilizado en la CF sigue el mismo patrón: representa otros mundos a partir de la utilización parcial de un lenguaje común.

La CF, pues, no presenta un mundo empíricamente verificable, sino posible por estar organizado de manera lógica. Pero, más que nada, porque no rompe las leyes naturales del mundo empírico y justifica su mundo nuevo por medio de una jerga y una lógica científicas que crean una ilusión de verificabilidad y de plausibilidad. Los lugares, objetos y en general los mundos de la CF no son entonces verificables por su empirismo, sino por la ilusión de realismo —otorgada por la ilusión de verificabilidad y plausibilidad— que crean.²² El extrañamiento de Suvin,

estaría dado, a mi entender, por la voluntad, la intención de mimesis en el relato, no por la inclusión de alguien o algo que no existe en la realidad empírica.

²² Renault (1980: 115) opina que la CF utiliza ambientes no naturalistas con temas naturalistas y los presenta en un estilo realista.

pues, está afincado en la paradoja de que el mundo de la CF será cognoscible —comprensible— a pesar de estar alejado de la realidad empírica justamente por estar organizado a partir de la creación de una ilusión de verificabilidad.²³

En el caso de las literaturas realistas, el extrañamiento se da a pesar de que hay una referencia inmediata al mundo empírico: los mundos narrados en ella se refieren a un mundo que tiene toda posibilidad de ser empíricamente verificable. Por otra parte, en la CF la referencia al mundo empírico se realiza de manera mediada, es decir, aunque finalmente el texto pretenda hacer alguna referencia a dicho mundo, hace un uso intermediario de mundos ajenos a él para tal efecto.

²³ Es muy importante aclarar aquí lo que entiendo por “ilusión de verificabilidad y de plausibilidad”, pues se puede prestar a equívoco e incluso parecer contradictorio con lo que he venido postulando. Al estar afincados en una lógica científica, los mundos de la ciencia ficción aparecen como plausibles y verificables porque en efecto podrían existir, dadas las condiciones suficientes y necesarias. Pero, al mismo tiempo, es una ilusión porque no existen de facto y no pueden existir en las condiciones actuales del mundo empírico, a diferencia de los textos miméticos, cuyos mundos sí podrían existir en el mundo como lo conocemos. Un ejemplo claro de esto es *Remake* (1995), de Connie Willis. Muy grosso modo, en este texto la autora plantea un mundo en el que ya no se producen nuevas películas (si acaso, una o dos al año, en la India y China), porque la tecnología computacional está tan avanzada que se puede sustituir a unos actores por otros —de manera que en *Casablanca*, por ejemplo, actúen Fred Astaire y Bette Davis, o Tom Cruise y Kate Beckinsale, o que en *Gone with the Wind*, Scarlett O’Hara sea Julia Roberts—, o se pueden modificar los filmes —de modo que al final de *Casablanca* Humphrey Bogart e Ingrid Bergman permanezcan juntos, o que en las películas, en un afán de limpiarlas de vicios, no aparezcan referencias a bebidas alcohólicas, cigarros o drogas, sustituyendo tanto los diálogos como las imágenes mismas por, digamos, un helado de limón, tarea casi tan imposible en *Casablanca* como en la escena del bar de *Star Wars*—, o insertar a actrices y actores del presente, pero muy parecidos a los originales, en los filmes —lo cual provoca que los figurantes sean todos copias casi exactas de Marilyn Monroe o James Dean, por ejemplo—, e incluso se puede insertar al público mismo en el filme, de manera que una persona cualquiera puede elegir ocupar el lugar de Yul Brynner o Charles Bronson en *The Magnificent Seven*, o de cualquier otro actor o actriz en cualquier otra película. Como se ve, no es exactamente que con la tecnología actual no se puedan realizar este tipo de operaciones, sino el extremo al que se lleva la idea, que se convierte de este modo en perfectamente plausible y aun verificable. Independientemente de la crítica explícita e implícita que Connie Willis está haciendo a la industria cinematográfica con este texto, tanto como a la voracidad del público, el hecho es que construye un mundo cienciaficcional plausible y verosímil, y esto es así porque ha llevado su investigación y conocimiento de las técnicas cinematográficas del momento de escritura del libro hasta sus últimas consecuencias, y ha extrañado lo familiar, es decir, ha alejado de la circunstancia actual los sucesos, provocando así lo que aquí llamo una “ilusión de verificabilidad y plausibilidad”.

La cognición

Los mundos y en general los elementos extrañados de la CF, pero, sobre todo, el mecanismo por el cual están extrañados, contribuyen a configurar su naturaleza cognoscitiva. Para Suvin, lo cognitivo de la CF está dado en la medida en que tiene un sustento en la lógica y la razón (cf. Suvin, 1979: 33, 39; McHale, 1987: 59). Es, pues, la lógica del método científico, el proceso de abducción como lo llama Eco, lo que conforma la naturaleza cognoscitiva de la CF. Este sustento en la lógica científica es lo que distingue a la CF de la literatura fantástica, la cual según Suvin hace uso de leyes anticognoscitivas en ambientes empíricos (Suvin, 1979: 31);²⁴ o, según Gerald Prince, a diferencia de en lo fantástico, en la CF los mundos narrados “must not be given as a result of supernatural laws, entities or practices” (Prince, 1990: 280).

De manera que Suvin de algún modo apareja el concepto de “cognoscitivo” a la lógica científica. Se puede ver, entonces, que este uso de Suvin es, cuando menos, controversial, pues, como señala Robert Scholes, “All fiction contributes to cognition ... by providing us with models that reveal the nature of reality by their very failure to coincide with it” (Scholes, 1975: 7). Entonces, lo que separaría a la CF de otras literaturas miméticas y de la fantástica es el uso deliberado de una cierta lógica científica frente a, por un lado, una lógica “común”, como en el caso de la literatura realista, y a una lógica no científica, como en la literatura fantástica y la maravillosa. Según Suvin, entonces, las ficciones realistas provocan un no extrañamiento cognoscitivo, y las fantásticas²⁵ un extrañamiento no cognoscitivo. Al respecto, Damien Broderick señala

²⁴ He discutido ya las diferencias entre la literatura fantástica, la maravillosa y la CF en el capítulo III, sin embargo en ocasiones será necesario mencionar de nuevo algunos puntos.

²⁵ En el uso de Suvin. Hemos de recordar que este autor considera a las literaturas “fantásticas” como “conjuntos de cuentos imaginarios sin validación empírica” (Suvin, 1979: 10).

que, pese a lo criticable del planteamiento de Suvin, su acierto radica en que distingue la cognición en cuanto a “degree and kind”, ya que, por sus planteamientos, más que por un enfoque “on simple novelty, on technological or psychic gee-gaws”, la CF provoca un “cognitive breakthrough” (Broderick, 1995: 33).

Aunque no concuerdo del todo con el uso que hace Suvin de los términos “cognoscitivo” y “cognición”, en tanto que acepto el postulado de Scholes de que toda ficción estimula la cognición, sí me parece, con Suvin y Broderick, que por el aparato de razonamiento lógico —es decir, verosímil o plausiblemente científico— y por la ilusión de verificabilidad que éste crea, la CF estimula de manera particular la razón y por lo tanto la examinación de las condiciones de la realidad empírica no sólo del autor, sino, sobre todo, del receptor. Así pues, a mi juicio, es en este “cognitive breakthrough” o “shock of dysrecognition [sic]” que reside el potencial crítico de la CF como género. Al forzar al lector o espectador a asirse a la realidad empírica para poder interpretar lo que lee o ve, pero al mismo tiempo alejarlo sistemáticamente de ésta, se provoca una confrontación continua con sus modelos propios de realidad, lo cual lo forzaría a reevaluarlos y sostenerlos o rechazarlos.

El *novum*

Es en los mundos extrañados que intermedian la referencia al mundo empírico en donde radica el *novum* de Suvin. Este elemento innovador y ajeno —que nos recuerda la idea absolutamente novedosa de que habla Dick— domina la narración de manera tal que ésta no sería funcional si no existiera.²⁶ Es decir, si se desnuda al texto del *novum* —cualquiera que

²⁶ En cierta medida, esto es una forma teorizada de lo que postula Sturgeon (citado en la parte 1 de este capítulo) con respecto a que los textos de CF no pueden ser sin su contenido científico.

sea su naturaleza: personajes, lugar, lenguaje...— no sólo pierde su significación sino también su naturaleza cienciaficcional, ya que el novum gobierna su estructura. El novum es “the factor of estrangement that differentiates the science fiction world from the reader’s experiential world” (Malmgren, 1991b: 128). A menudo, el novum no consiste sólo en una innovación hegemónica en el texto, sino, como lo plantea McHale, en una red de innovaciones, “with their implications and consequences” (McHale, 1987: 59), que permea toda la narración.

He dicho antes, con Parrinder, que el mundo extrañado de la CF no puede ser tan completamente ajeno que impida su comprensión: ocurre lo mismo con el novum, que es la base del extrañamiento. A partir de la lingüística y la semiótica, Marc Angenot explica la comprensibilidad de la CF a partir de lo que designa “paradigma ausente” (Angenot, 1979: 10). Aunque sólo me ocuparé aquí muy brevemente de las innovaciones y peculiaridades lingüísticas y discursivas de la CF,²⁷ el modelo de Angenot es útil para tratar de explicar el novum y su relación con el extrañamiento cognoscitivo.

Angenot propone que el discurso de la CF está basado en “intelligible syntagmatic rules which also govern, and are governed by, delusive missing paradigms” (Angenot, 1979: 10). Los paradigmas ausentes consisten en innovaciones que influyen necesariamente en los sintagmas. A pesar de la aparente opacidad de estos paradigmas, son comprensibles porque son a su vez gobernados por los sintagmas. La “ausencia” del paradigma consiste en que está extrañado, en que no tiene un referente en el mundo empírico. Sin embargo, estos paradigmas no se encuentran aislados, sino en relación con y referencia al resto de paradigmas y sintagmas del texto, si utilizamos a McHale, en una red. De modo que a

²⁷ Éstas ya han sido notablemente examinadas no sólo por Angenot, sino también, entre otros, por Samuel R. Delany en “About Five Thousand One Hundred and Seventy-Five Words”, en T.D. Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism*.

partir de las relaciones de mutua influencia y comunicación entre los paradigmas y sintagmas se establece la comprensión del texto y se transparenta su opacidad.

Lo mismo sucede con los mundos narrados en la CF. El *novum*, a pesar de no tener un referente directo en la realidad y por lo tanto estar extrañado, cobra sentido, se torna cognoscible, a partir de las relaciones que establece con los otros *nova* o *novums* del texto y con los referentes de realidad empírica que pueda haber en él. Más aún, las interrelaciones de estos elementos configuran el relato y el mundo en él narrado, de manera que el gobierno de la narración está dado por una especie de *novum* global, unificador, a la vez extrañado y cognoscible, que lo hace comprensible o transparente en sus partes y como todo.

Los sitios del *novum*

Relacionada con este *novum* global y con la red de McHale está la perspectiva de Carl D. Malmgren, quien postula que el *novum* debe estar presente en al menos uno de los cuatro sistemas interrelacionados que conforman un mundo ficcional: actantes, orden social, topología y leyes naturales. Este teórico propone que en el relato hay un solo *novum* que actúa como la “narrative dominant, by virtue of its precedence, instrumentality or centrality” (Malmgren, 1991b: 140). Malmgren proporciona el ejemplo de *The Left Hand of Darkness*, donde el *novum* dominante se localiza en el sistema actancial, conformado por seres ambisexuales, que rige otros dos *nova*: el orden social, configurado en dos estados-nación, y la topología, pues la historia se desarrolla en un planeta situado en una edad de hielo permanente (Malmgren, 1991b: 140).

Malmgren también postula que la localización del novum en un sistema u otro y, por lo tanto, el tipo al que pertenece, permite reconocer el tema del relato, su inclinación cognitiva. De este modo, las narraciones que involucren un novum localizado en el sistema actancial, usualmente representado por la inclusión de actantes no humanos, superhumanos o subhumanos, tendrá una inclinación cognitiva que implique “a better understanding of self and other” (Malmgren, 1991b: 141). Los nova localizados en el sistema social, como las sociedades extrañadas o alternativas —The Time Machine de Wells, por ejemplo, o Brave New World, de Huxley—, se inclinan a la exploración de un “better understanding of the dialectic between self and society” (Malmgren, 1991b: 141). Las transformaciones en el novum topológico incluyen tanto el ambiente físico como tal, como los objetos, y pueden darse en cualquiera de estos dos. Así, se puede introducir la innovación al nivel del artilugio (*gadget*), y la historia explorará las relaciones entre el sujeto y la tecnología (Malmgren, 1991b: 141). El novum topológico puede ocurrir también al nivel del paisaje entero: todo el mundo físico es nuevo, ya sea la propia Tierra transformada en un paisaje extraño, un mundo ajeno completamente nuevo, o un universo alternativo. Los nova topológicos dan como resultado temático la examinación de las “actantial struggles to survive in the diverse topologies of an indifferent universe” (Malmgren, 1991b: 142).

En la teoría de Malmgren, “actants, social system, and topography all presuppose a system of natural laws, which in general remain consistent and universal in all science fiction proper” (Malmgren, 1991b: 142). De este modo, cuando el novum se introduce al nivel de las leyes naturales, se implica que hay una contravención de éstas o de los hechos empíricos, lo cual resulta en un género híbrido: la *science fantasy*. Este híbrido contraviene las leyes naturales, y da a ello una explicación

científica. Según Malmgren, la temática de la *science fantasy* suele estar relacionada con la exploración de “the nature of reality itself, and with the discourses in which we inscribe reality” (Malmgren, 1991b: 142).²⁸

Si confrontamos las teorías de Suvin, Malmgren y McHale, podemos decir que el *novum* aparece en por lo menos uno de los sitios determinados por Malmgren y tiende hacia ellos una “red de innovaciones” a la manera de McHale; esta red adopta el funcionamiento de un paraguas cuya punta es el *novum* dominante que se extiende para influir y comunicarse de manera congruente con el resto de los *nova* del texto. Este *novum* dominante —o global, o rector— se relaciona con el paradigma ausente de Angenot en tanto que establece una categoría (paradigma) en principio ausente por extrañada cuyo significado depende de los sintagmas —los otros *nova* u otros elementos provenientes de la realidad empírica— pero que los gobierna en una relación de

²⁸ El uso que se da aquí a “fantasy” en el sustantivo compuesto “science fantasy” es una especie de forma mixta de lo fantástico, lo maravilloso y la CF, pues a la vez que presupone una violación de las leyes naturales como en lo fantástico, éstas se ven naturalizadas por el discurso científico, de manera similar a la convivencia armónica natural-sobrenatural de lo maravilloso. Malmgren dedica un capítulo a este género en *Worlds Apart* (1991a: 139-168), y B. Attebery en *Strategies of Fantasy* (1992: 105-125), si bien este último dedica una buena parte de él a una discusión sobre la naturaleza de la ciencia ficción. Por otra parte, mientras que la teoría de Malmgren me parece extremadamente útil en términos de localización y distinción de los sitios del *novum*, me parece que puede ser también limitante en términos interpretativos. Es decir, mientras que puedo conceder que un *novum* localizado principalmente, por ejemplo, en lo actancial, presentará una inclinación cognitiva hacia “a better understanding of self and other”, y que Malmgren entiende que estos órdenes son dominantes pero no excluyentes, no me parece que ésta sea la única posible orientación interpretativa de un *novum* localizado en lo actancial. Además, mientras que en efecto uno de los órdenes de Malmgren puede ser el dominante, siempre estará en relación con los demás, en la red de que he hablado antes. Lo que me interesa recalcar es, pues, que mientras que en efecto en un *novum* actancial puede haber una mayor inclinación hacia una cierta interpretación, ésta no es necesariamente la única posible. Por otro lado, al entender el *novum* como un elemento que se extiende en una red, esta red será significativa, y potencialmente puede inducir a interpretaciones diversas, no obligadamente relacionadas con los tipos de interpretación señalados por Malmgren. Más aún, Malmgren señala que en la “science fantasy” se suspenden las leyes de la realidad empírica; pero, al localizar el énfasis en la interrogación de la propia naturaleza de la realidad, nos encontramos ya también en la ciencia ficción. Pienso en ejemplos claros de la corriente *cyberpunk* (no sólo las novelas y cuentos de Gibson, por mencionar sólo al más famoso de los escritores de esta tendencia, sino también en otros ejemplos muy anteriores, de Philip K. Dick, como *Valis* o *Ubik*, e incluso en películas como *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg, *Avalon* (2001), de Mamoru Oshii, e incluso *Nirvana* (1997), de Gabriele Salvatores) que, bajo esta premisa, se tendrían que interpretar como “science fantasy”. Así, mientras que reconozco la utilidad de la teoría de Malmgren y puedo estar de acuerdo con ella en términos de localización del *novum*, no me puedo acoger a ella en términos de interpretación temática.

dependencia mutua, pues “meaning is ... always ‘in relation to’ other elements” (Angenot, 1979: 11).

Estrategias discursivas de la ciencia ficción

Se suele decir —e incluso aceptar sin discusión— que lo relevante de la CF son sus mundos narrados, en contraposición a cómo están narrados.²⁹ A partir de ello se establece una dicotomía que separa lo narrado de lo narrante, lo representado de lo representante, la historia del discurso. Aunque esta división es útil ya que facilita el análisis textual, y aunque el énfasis de este trabajo no se localiza en las prácticas discursivas de la CF, sino en su naturaleza genérica —la cual está, de cualquier manera, parcialmente determinada por su discurso—, no puedo con justicia dejarlas pasar desapercibidas.

En principio, estoy de acuerdo con Prince en que en cuanto a tipos de narrador y focalización, la CF en general adopta las técnicas de la literatura realista y no es particularmente innovadora ni presenta peculiaridades que la puedan distinguir como género (cf. Prince, 1990: 279).³⁰ Sin embargo, su discurso tiene otras características propias que sí la particularizan.

Si bien exploré antes, por razones de necesidad, la idea del paradigma ausente, aunque su sitio de discusión más apropiado sería este apartado, recordaré aquí que la organización discursiva otorgada por la relación de sintagmas y paradigmas en el relato de CF tiene una

²⁹ Gerald Prince dice: “... the theoretical class whose requisites for membership all and only those texts designated science fiction fulfill is a class which specifies no features pertaining to the narrating as opposed to the narrated. Science fiction narratives ... are defined by the elements making up their story and not by those constituting their discourse” (Prince, 1990: 279).

³⁰ Como he señalado antes, Brooke-Rose opina algo similar. Véase, aquí, el capítulo III, y Brooke-Rose, 1981: 72-102.

repercusión, un reflejo en el mundo narrado; es decir, lo representante, lo discursivo propio de la CF está ligado a lo que representa en una relación de cogobierno.

Aunque no puedo negar que los mundos narrados en la CF no son sólo los más estudiados, sino quizá también más relevantes por las innovaciones imaginativas que presentan y sus posibles relaciones de crítica o solapamiento de los pensamientos hegemónicos, la cultura o el individuo, tampoco puedo negar la peculiaridad de sus prácticas discursivas y su contribución a la configuración de los mundos que le son propios.

Como mencioné antes, en *A Rhetoric of the Unreal*, Christine Brooke-Rose distingue, a partir del trabajo de Phillippe Hamon, con modificaciones realizadas por ella, diversas estrategias discursivas compartidas por el realismo y la CF (cf. Brooke-Rose, 1981: 99-100).³¹ De éstas, separa la compensación semiológica (“extra codes ... illustrations, genealogical trees, etc.”; Brooke-Rose, 1981: 100) y la historia paralela (“reference to names and events familiar in history, geography, etc. insuring effect of real while allowing economy of description”; Brooke-Rose, 1981: 100), pues considera que éstas no son utilizadas en el discurso de la CF, más que en casos aislados o de modos peculiares.

Con respecto a la compensación semiológica, Brooke-Rose señala que la CF no la comparte con el realismo, excepto en los pulps, Verne y los primeros ejemplos de CF: “SF does not require that amount of technical understanding” (Brooke-Rose, 1981: 100). Aunque en principio podemos estar de acuerdo con ella en cuanto a que para leer CF no es necesario un conocimiento científico o tecnológico excepcional, al expandir esta premisa a la generalidad de los textos de ciencia ficción,

³¹ Véase aquí el capítulo III.

observamos, con Broderick, que este género configura un megatexto genérico en el que el lector es “literate” o no, y cuyo conocimiento es básico para el cabal entendimiento de los textos de la CF.³² Aunque Brooke-Rose señala que hay ejemplos importantes de compensación semiológica en la CF, es necesario agregar que el “technical understanding” en este género no se reduce a la comprensión de un término o una gráfica, sino que se traslada al conocimiento de usos previos de tales términos o gráficas, por ejemplo. En la ciencia ficción la compensación semiológica no ocurre sólo a un nivel intratextual, sino intertextual.

Por otra parte, Brooke-Rose destaca que la excepción más interesante en estos mecanismos es la historia paralela, pues en la CF, el mundo es

un-familiar, but known places may be used for contrast (return) or inverted effect ... The unfamiliar world can only be made familiar through description, explanation, repetition, etc. (Brooke-Rose, 1981: 100).³³

Volvemos, pues, a los mundos extrañados que necesitan familiarizarse para ser comprendidos, de manera que un problema al que se enfrentan los escritores de CF radica en la conocida premisa de Wittgenstein “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Así, si han de representar mundos que no existen y su lenguaje es necesariamente limitado, podemos pensar que una primera estrategia, y quizá la más sencilla, es el cuño de neologismos que cobran sentido por relaciones de contigüidad con otras palabras, por el contexto en que se

³² El concepto de megatexto se explorará en el siguiente apartado de este capítulo.

³³ El contraste del que habla Brooke-Rose tiene una resonancia con la fabulación estructural de Scholes, que implica una relación con el mundo empírico a partir de un extrañamiento representacional con respecto a él.

encuentran, porque son palabras compuestas o porque son explicados por el narrador.³⁴ Estos neologismos —o “palabras fictivas”— se van agregando al corpus de la CF, de manera que cuando un lector encuentra un neologismo por primera vez en un texto y tiene problemas para comprenderlo, la siguiente ocasión que lo vea su significado le será transparente. Un ejemplo notable es el del “ansible”, término que aparentemente no tiene ninguna raíz etimológica clara (Pierce, 1994: 14), acuñado por Ursula K. LeGuin en *The Left Hand of Darkness* en 1968, y que consiste en un aparato capaz de transmitir mensajes a mayor velocidad que la luz, de modo que toda transmisión interestelar es instantánea. El ansible se ha incorporado de tal manera a la CF que escritores mucho más jóvenes que LeGuin, como Orson Scott Card, pueden utilizar el término sin temor de que sus lectores no comprendan su significado.³⁵

Otra estrategia utilizada comúnmente en la CF es la que John J. Pierce considera el principio universal de este género: “a literary juxtaposition, even a synthesis, of the strange and the familiar” (Pierce, 1994: 11), de modo que en un mismo texto se pueden encontrar elementos del mundo empírico con otros ajenos a él. Un ejemplo de Pierce proviene de las primeras líneas de “Scanners Live in Vain” (1959), de Cordwainer Smith: “Martel was angry. He did not even adjust his blood away from anger”. La yuxtaposición a la que alude Pierce radica principalmente en dos elementos: por un lado, el enojo, una emoción familiar para el lector; por el otro, que Martel no ajuste su sangre para

³⁴ Angenot llama a los neologismos “fictive words”, palabras fictivas, y señala: “Every ‘fictive word’, no matter what its ‘etymology’, will be read in a particular context. Surrounding elements irradiate virtual meanings on the opaque signs. The use of the same fictive word in different contexts enables the reader to form a more ‘accurate’ idea of its meaning” (Angenot, 1979: 12).

³⁵ Véase, por ejemplo, su saga de Ender. Además, a partir de la idea del ansible, Card desarrolla la premisa, en *Children of the Mind* (1996), de que si los mensajes se pueden transmitir a una velocidad superior a la de la luz, mundos enteros también pueden ser trasladados de un lugar a otro instantáneamente. John J. Pierce da otros ejemplos en *Odd Genre* (1994: 14).

eliminar el enojo, algo ajeno a la experiencia humana. Esta estrategia nos recuerda el extrañamiento de Suvin, sobre el cual recalamos que no puede ser tan absoluto que no haga ninguna referencia al mundo empírico porque tornaría incomprensible el texto. En este ejemplo, el elemento ajeno del ajuste de la sangre está relacionado directamente con el enojo como sensación familiar, y a partir de ello cobra sentido.³⁶

Por otra parte, la yuxtaposición a nivel discursivo funciona también a nivel narrativo. Así, por ejemplo, en *The Left Hand of Darkness* la existencia de seres ambisexuales, que sólo manifiestan caracteres sexuales secundarios femeninos o masculinos durante su periodo estral, son un elemento ajeno al mundo empírico, comprensible por su yuxtaposición con el elemento familiar de un ser humano sexuado.

La yuxtaposición está también relacionada con la idea del “paradigma ausente” mencionada en el apartado sobre el *novum*. En cierto sentido, la idea de ajustar la sangre mencionada en el ejemplo de “*Scanners Live in Vain*” funciona como el paradigma ausente de Angenot, ya que no tiene una correlación directa con el mundo empírico: su comprensión depende de un sintagma que sí la tiene. Hemos de recordar, sin embargo, que para Angenot las relaciones sintagmo-paradigmáticas son de cogobierno, es decir, para ser comprendido, el paradigma ausente necesita de un sintagma “presente”, que a su vez está encadenado al paradigma: el que Martel esté enojado resalta porque su enojo puede ser regulado por medio de un ajuste sanguíneo. Otro ejemplo es el de *Remake*, de Connie Willis, mencionado con anterioridad.

³⁶ Más adelante en el relato se entiende, además, la causa del enojo de Martel: él es un humano modificado para soportar condiciones atmosféricas, planetarias, etc., extremas. Es un observador (*scanner*), vigila que las condiciones de vuelo espacial pilotadas por otros hombres modificados se lleven a cabo correctamente. Los observadores tienen un día al año para poder desconectar sus funciones y ser, por lo menos parcialmente, de nuevo completamente humanos por un breve periodo. Durante su día de descanso, Martel es llamado a una reunión urgente con el resto de observadores y, por un lado, se ve obligado a asistir a ella con sus funciones desconectadas —y entonces deja de percibir el mundo como el resto de los observadores— y, por el otro, ve interrumpido su periodo de descanso y “humanidad”, razones que provocan su enojo.

En este texto el lector puede comprender las alteraciones radicales que se hacen a los filmes porque conoce la existencia de una tecnología cinematográfica capaz de hacer cosas similares. De igual manera, no le parece extraño —aunque quizá sí absurdo— que se intenten borrar de las películas todas las sustancias adictivas, porque, de hecho, es algo que ya se ha realizado en algunos filmes de Hollywood. Así, mientras que la completa sustitución de unos actores por otros, la mezcla de una película con otra, le puedan parecer ajenos al lector, las puede comprender porque son posibles según su experiencia de las técnicas e innovaciones cinematográficas. Entonces, el sintagma de las técnicas existentes permite aprehender el paradigma entero de la alteración de filmes completos.

La importancia de la estrategia de yuxtaposición y de la idea del paradigma ausente radica en que ambos posibilitan la existencia del novum en el texto de CF: a pesar de que el novum sea un elemento ajeno al mundo empírico, a pesar de la innovación cognoscitiva que pueda presentar, no es posible si no está situado en relación con elementos familiares al mundo empírico. Si pensamos en la criatura de Frankenstein como un novum, un elemento extraño, éste sólo es posible porque está situado en relación con elementos familiares, pertenecientes a la realidad empírica, como el galvanismo. O, de nuevo, el ansible de Ursula K. LeGuin es posible como elemento innovador que supera la velocidad de la luz y puede realizar transmisiones instantáneas, a partir de que se sitúa en relación al conocimiento de la insuperabilidad de la velocidad de la luz, de las transmisiones no instantáneas y de otros aparatos transmisores de datos.³⁷ La construcción de lo extraño a partir de lo familiar en una

³⁷ Un ejemplo más se puede encontrar en *A Fire upon the Deep* (1992), de Vernor Vinge. En este texto, hay una raza alienígena de perros-lobo que funcionan como manadas (“packs”). Lo interesante aquí es que estas manadas se configuran en un solo individuo. Cada uno de los miembros de la manada tiene una función específica: ver, hablar, coger objetos, etc. Podemos entender a la manada —conformada de hecho por un grupo, pero constituyente de un individuo—, porque conocemos la existencia y el funcionamiento tanto de las manadas como de

relación armónica y lógica es ineludible a la ciencia ficción en la creación de significado. Pero así como el extrañamiento de lo familiar es una técnica de la CF, también lo es su opuesto: la familiarización de lo extraño.³⁸ La CF suele realizar estas dos operaciones, en ocasiones simultáneamente.

Si bien puede parecer francamente contradictorio que la CF familiarice lo extraño a la vez que extraña lo familiar, esto no es así. Al mismo tiempo que la CF busca extrañar sus mundos y de este modo llama la atención del lector o el espectador sobre algún asunto en particular, lo cual, como ya hemos visto, constituye el potencial crítico del género, también procura familiarizar lo extraño, de manera que los mundos ficcionales presentados en la CF no sean tan ajenos que pierdan su capacidad de significar. Al mismo tiempo, con esta familiarización de lo extraño provocan un retorno al mundo referencial de origen —el empírico—, que obliga a evaluarlo una vez más.³⁹

Samuel R. Delany, uno de los escritores y críticos de la CF que más se ha ocupado de estudiar su discurso, sostiene que:

los individuos, así como porque sabemos que en nuestro propio cuerpo cada uno de nuestros miembros tiene una función específica. En el texto de Vinge, además, los perros-lobo, al contacto con los humanos, conciben a éstos como individuos que tienen interiorizadas las funciones completas de la manada, lo cual les parece rotundamente ajeno y le da una vuelta de tuerca a la idea de la yuxtaposición y el paradigma ausente, pues sitúa la completa comprensión de una noción para los humanos natural, en el alienígena. Así, como ya mencioné, podemos entender a la manada como individuo a partir de que comprendemos lo que son una manada y un individuo, y las funciones de cada miembro de un cuerpo humano; pero, a la vez, los perros-lobo pueden entender al humano como un individuo unitario porque se pueden concebir a ellos mismos como una especie de "individuo colectivo". Nosotros, lectores, podemos aprehender ambas perspectivas porque las situamos en una relación de yuxtaposición, en la que un elemento aparentemente opaco, al situarse junto a otro transparente, cobra sentido.

³⁸ Según la *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute y Nicholls, 1995: 313), John Clute argumenta que "... much of sf seeks to create the exact opposite of estrangement; that is, it works to make the incredible seem plausible and familiar". Desafortunadamente, la *Encyclopedia* no precisa la referencia y, aunque he consultado otros textos de John Clute, no me ha sido posible encontrarla. De manera que la reflexión que haré a continuación sobre esta operación de CF, aunque inspirada en este comentario, no se puede remitir a la fuente directa.

³⁹ Más adelante, al referirme al megatexto, proporcionaré el ejemplo de la *Mars Trilogy*, de Kim Stanley Robinson, útil tanto para observar lo aquí señalado sobre la familiarización de lo extraño, como para examinar la función del megatexto.

Such sentences as “His world exploded”, or “She turned on her left side”, as they subsume the proper technological discourse (of economics and cosmology in one; of switching circuitry and prosthetic surgery in the other), leave the banality of the emotionally muzzy metaphor, abandon the triviality of insomniac tossings, and, through the labyrinth of technical possibility, become possible images of the impossible (cit. en Pierce, 1994: 13).

Al decir que las frases utilizadas en la CF “become possible images of the impossible”, Delany está también implicando que en el género se familiariza lo extraño. En la CF, al leerse “His world exploded”, se hace un uso literal de expresiones usualmente metafóricas: el mundo del personaje en efecto explotó.⁴⁰ En esta oración se está representando un mundo nuevo por medio de un lenguaje común; el extrañamiento se establece justamente a partir de la construcción y lectura literal de una oración que en otro tipo de texto sería metafórica. De manera que, aunque la CF represente el mundo empírico por medio del mundo cienciaficcional,⁴¹ y en este sentido haga uso de estrategias metafóricas, su cabal comprensión depende en muchos casos también de una lectura literal.

Para Broderick, en términos de los usos metafóricos de la CF, este género está marcado por la utilización de “metaphoric strategies and metonymic tactics” (Broderick, 1995: 155); es decir, el novum o los nova, los elementos constitutivos de los mundos narrados en la CF representan metonímicamente una parte del mundo empírico, mientras que el texto completo representa al mundo empírico metafóricamente. En *Science Fiction*, Adam Roberts ofrece al respecto un ejemplo basado en *Blade Runner*. Para él los replicantes representan una existencia vacía e

⁴⁰ En su capítulo 5 de *The Fantastic*, Todorov también destaca que en las literaturas fantásticas se tiende a usar el lenguaje metafórico en sentido literal. Véase también Brooke-Rose, 1981: 83.

⁴¹ Siguiendo a Suvin, Renault destaca que en la literatura naturalista se representa lo Mismo por medio de lo Mismo, mientras que en la CF se representa lo Mismo por medio de lo Otro, lo cual es otra forma de decir que la CF utiliza estrategias metafóricas. Cf. Renault, 1980: 115.

incompleta debido a que mueren a los cuatro años de su fabricación y no pueden por lo tanto desarrollar todo su potencial; como *nova*, son una parte del filme que representa la potencialidad truncada del ser humano. Según Roberts, el filme como todo representa metafóricamente “the alienated existence of contemporary life” (Roberts, 2000: 13).

Evidentemente, no se puede negar la pertinencia de los postulados de Broderick y Roberts, pero su aplicación indiscriminada nos puede hacer caer en un olvido de la importancia del *novum* por sí mismo. Es decir, aunque es prácticamente inevitable hacer una interpretación antropocéntrica de la CF y referirla de manera constante y permanente al ser humano, su entorno, etc., ya sea en relaciones metafóricas o metonímicas, e incluso, como postula Broderick, interpretar un texto de ciencia ficción como una metáfora de cierta situación, personaje, historia, etc. —hipotéticos o no— del mundo empírico, no podemos abusar de este modelo y tratar de aplicarlo a absolutamente todos los textos de CF, pues entonces corremos el riesgo de olvidar la naturaleza del *novum* como una innovación, algo no existente aunque posible, y que, aunque puede estar basado en el mundo empírico y necesitar de éste para su comprensión, en ocasiones simplemente no representa nada más que a sí mismo, no constituye una metáfora precisa, adecuada o transparente de nada perteneciente a dicho mundo.⁴²

Pongamos por ejemplo *Solaris* de Lem. Digamos que el *novum* dominante es el océano sensible e inteligente del planeta *Solaris*, capaz de dar forma física a los pensamientos, obsesiones, recuerdos, de los habitantes de la base espacial, tanto en el mar en sí como materializados en las instalaciones. Así, cada uno de ellos es perseguido por un ser

⁴² Malmgren, al criticar *Science, Myth, and the Fictional Creation of Alien Worlds*, de Albert Wendland, opina que “he privileges texts which dwell not on the *novum* but on the protagonist’s response to the *novum*” (1991b: 136) y menciona brevemente que este teórico no dice nada del océano de *Solaris* al analizar este texto. Yo me he basado en este comentario para elaborar sobre el problema que me parece que presenta la teoría de Broderick.

distinto. Cada personaje se relaciona con su “visitante” de manera particular. Kelvin, el protagonista, intenta matar varias veces a su esposa muerta-visitante, hasta que la acepta, aunque ella finalmente desaparece. Sartorius permanece encerrado con su visitante, aparentemente un niño; de su habitación se oyen salir gritos y golpes. Gibarian se suicida tras varios intentos de deshacerse de la mujer negra que lo persigue. El libro se dilata, asimismo, en la presentación de la historia y de ciertos casos de la solarística —reunidos en una enciclopedia de mil volúmenes—, así como de las conclusiones a las que esta disciplina ha llegado durante las últimas décadas. De manera que podemos decir que Solaris hace, por una parte, una crítica —incluso una sátira— de los procedimientos y usos científicos vis a vis la solarística; y, por otra, explora diversos modos humanos de resolver obsesiones, miedos, carencias, o de afrontar lo desconocido o los recuerdos. Podríamos incluso decir que Kelvin representa metonímicamente a toda la humanidad, incapaz de reconciliarse con su pasado. O que Solaris es una metáfora del enfrentamiento entre el ser humano y lo Otro. Aunque todas estas hipótesis interpretativas pueden ser acertadas, todas ellas se olvidan del océano en sí: qué es; qué representa, si es el caso; cómo percibe el océano a los humanos; qué posible parangón puede tener en el mundo empírico. Quizá en efecto su importancia radique en el efecto que tiene sobre los seres humanos, pero cómo está construido el océano en Solaris, cómo se constituye como *novum* y por qué es imprescindible para este texto, son también cuestiones relevantes que repercuten, por ejemplo, si pensamos en el océano como el Otro absoluto, en cómo entendemos los seres humanos la alteridad en la más amplia acepción de la palabra, y en cómo reaccionamos a ella.

Así pues, este ejemplo muestra que no todos los elementos de un relato cienciaficcional tienen necesariamente una relación metafórica o

metonímica evidente o clara con el mundo empírico, y que tratar de interpretarlos siempre bajo esta luz nos puede conducir a obviar otros elementos muy relevantes del texto. Al mismo tiempo, recalca que el *novum* es un elemento imprescindible en el texto de CF más allá de su metaforicidad, pues como demuestra el ejemplo de *Solaris*, aunque no podamos comparar al océano con nada de nuestro mundo empírico, su existencia en el texto es una condición *sine qua non* para su desarrollo.

El megatexto

En el capítulo de *A Rhetoric of the Unreal* dedicado al realismo y lo maravilloso, y en particular a la historia paralela, Christine Brooke-Rose postula que:

... the realistic narrative is hitched to a megastory (history, geography), itself valorised, which doubles and illuminates it, creating expectations on the line of least resistance through a text already known, usually as close as possible to the reader's experience. ... In the marvellous, there is usually no such megatext, at most a vague setting ... in no specified time. SF usually creates a fictional historico-geographico-sociological megatext but leaves it relatively vague, concentrating on technical marvels ... [The Lord of the Rings], however, like SF but more so, is particularly interesting in that there is such a megatext, not pre-existent but entirely invented, yet treated with the utmost seriousness and in great detail, thus destroying the element of recognition and hence readability which this feature provides in the realistic novel, and causing on the contrary a plethora of information and the collapse of the referential code... (Brooke-Rose, 1981: 243).

Estos planteamientos nos conducen a por lo menos dos cuestionamientos. Primero, Brooke-Rose no toma en cuenta que la CF

necesita en muchos casos de la megahistoria del mundo empírico para poder confrontar sus propios mundos (cf. Scholes, 1975: 6, 7; McHale, 1987: 60); la narración de CF está anclada en el mundo empírico, no desde luego, “on the line of least resistance”, sino justamente en la de mayor resistencia, de modo que en muchos casos los mundos de la CF tienen sentido porque son confrontados con el mundo empírico a partir de la yuxtaposición, la extrapolación o la comparación, por ejemplo, pero sin entrar en conflicto a la manera de lo fantástico. Esto es particularmente notorio en la CF que crea universos alternativos, cuya existencia y cabal comprensión son posibles justo porque dependen de la historia, la geografía, la política de una cierta época. Un ejemplo claro es *The Man in the High Castle*, de Philip K. Dick, al que ya me he referido antes. Este texto en efecto crea su propio megatexto con sus propias condiciones histórico-geográfico-sociológicas, pero, por establecer un universo en el que la Segunda Guerra Mundial fue ganada por el Eje y no por los Aliados, depende de la megahistoria empírica para tener sentido.

Otro ejemplo puede ser *Limbo*, de Bernard Wolfe. La novela está situada en un mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial, claramente dividido entre socialistas y capitalistas, en el que se mencionan personajes que realmente existieron, como Robert Wiener, creador de la cibernética. En este caso, no es sólo la mención de personajes reales lo que hace que el texto dependa de la megahistoria, sino la situación misma de la posguerra, que provocó la división del mundo occidental en dos bloques claramente delimitados, que competían a todos los niveles. En la novela, esta rivalidad ocurre principalmente a nivel deportivo, pero poco a poco se va afianzando también en el afán de dominio y aplastamiento del opositor en un contexto global. *Limbo* tiene sentido por sí misma, pero cobra una mayor relevancia si se le mira desde la perspectiva de un mundo escindido entre socialistas y capitalistas.

Un ejemplo mucho más complejo y de más largo alcance es *CriptonomiÓN* (Cryptonomicon, 1999), de Neal Stephenson. Este texto está situado simultáneamente en dos hilos temporales: por un lado, la Segunda Guerra Mundial; por el otro, la época actual. Aquí, Stephenson no sólo hace uso de personajes que realmente existieron —como Alan Turing, Douglas MacArthur o Ronald Reagan, por ejemplo—, sino que les da protagonismo en la historia. Utiliza situaciones, batallas, territorios ocupados de la realidad de la Segunda Guerra Mundial y los transforma para sus propios usos. A pesar de que se refiere a Japón como Nipón, hace referencias, por ejemplo, al ataque japonés a Pearl Harbor o al estadounidense a Iwo Jima, con la famosa fotografía de los soldados izando su bandera; o a los numerosos cargamentos de oro de los nazis. Aunque no se puede decir que el conocimiento de la historia de la Segunda Guerra Mundial sea imprescindible para el lector de *CriptonomiÓN*, ciertamente ayudará a su comprensión, además de que la construcción del relato —apoyada tanto en el Nipón ficcional como en los personajes históricos— depende de la historia real, a pesar de que cree su propia historia.

Desde luego, no toda la ciencia ficción se ajusta a esta premisa y, en efecto, como señala Brooke-Rose, buena parte de ella crea su propio megatexto histórico-geográfico-sociológico no relacionado directamente con el mundo empírico y por lo tanto no dependiente de él. Broderick (1995: 59) proporciona el ejemplo de *Star Trek*, al que podemos agregar, entre otros, *Dune*, de Frank Herbert, o, de nuevo, *The Left Hand of Darkness*, de LeGuin; todos estos textos crean universos relativamente independientes del mundo empírico, megatextos, funcionales y en ningún caso “relatively vague, concentrating on technical marvels”.

Por otro lado, es interesante que Brooke-Rose señale que la construcción exhaustiva del mundo en estos textos provoca “a plethora

of information and the collapse of the referential code”. Entendiendo el código de referencia como el mundo empírico, podría parecer que los textos cienciaficcionales, al proporcionar una sobreabundancia de información o construir con demasiada precisión sus mundos, se alejan del mundo empírico de referencia y, paradójicamente, dejan de referirse a él. Esto, como hemos visto, es virtualmente imposible, porque un alejamiento absoluto de la realidad empírica provoca la ininteligibilidad del texto. El código de referencia, el mundo empírico, pues, no se colapsa del todo, sino que, en todo caso, se deslocaliza, cambia de sitio.

Esto, sin embargo, sólo ocurre en obras de muy largo alcance, en textos muy extensos, pues sólo en ellos hay el tiempo y el espacio suficientes para desarrollar un mundo capaz de colapsar al de referencia. Pienso aquí en un ejemplo muy claro, la *Mars Trilogy* (1992-1996), de Kim Stanley Robinson, compuesta por *Red Mars*, *Green Mars* y *Blue Mars*. En este texto, que se extiende más de 2,000 páginas y alrededor de tres siglos en la vida de los protagonistas, el mundo de referencia —la Tierra, la realidad empírica— se colapsa en términos descriptivos. Me explico: durante alrededor de un volumen y medio, las descripciones y situaciones están enfocadas en Marte y los marcianos —los colonizadores terrestres de Marte, que trasladan su identidad y por lo tanto su pertenencia global-nacional a este planeta, y, posteriormente, los que van naciendo allí—, de manera que el centro descriptivo está localizado en cómo es Marte distinto de la Tierra, sus colores, la altura de sus riscos y montañas, la profundidad de sus cráteres, todos completamente ajenos a la experiencia previa de los terrícolas. Estas descripciones se van poco a poco naturalizando, de manera que lo antes extraño —Marte—, se convierte en familiar, y lo familiar —la Tierra— se vuelve extraño. Asimismo, cuando los marcianos visitan la Tierra, alrededor de cien años después de haber comenzado al terraformación de Marte, la encuentran

ajena —excepto uno de ellos, ya nacido en Marte—, y tiene lugar la necesidad narrativo-descriptiva de hablar de ella en términos de Marte. De este modo, en el primer volumen de la trilogía, *Red Mars*, encontramos descripciones como las siguientes:

It always seemed to him that sunset more than any other time of day made it clear that they stood on an alien planet; something in the slant and redness of the light was fundamentally wrong, upsetting expectations wired into the savannah brain over millions of years. This evening was providing a particularly garish and unsettling example of the phenomenon (*Red Mars*, 13).

After a few days of this, however, the dunes got bigger, and became what Ann called barchan dunes. These looked like huge frozen waves, with faces a hundred meters tall, and backs a kilometer wide, and the crescent that each wave made was several kilometers long. As with so many other Martian landscape features, they were a hundred times larger than their Terran analogues in the Sahara and Gobi (*Red Mars*, 139).

The outflow canyons and the high land between them reminded Nadia of the landscape of American cowboy movies, with washes and mesas and isolated ship rocks, as in Monument Valley —except here it lasted for four days, as they passed in succession over the unnamed channel, Shalbatana, Simud, Tiu, and then Ares. And all of them had been caused by giant floods, which had burst onto the surface and flowed for months, at rates 10,000 times that of the Mississippi (*Red Mars*, 183).

Como se ve por estos ejemplos, Marte es descrito con respecto a la Tierra, se le plantea como “alien”, y es capaz de provocar, por su misma extrañeza, un sentimiento de intranquilidad en los espectadores de sus paisajes. Lo gigantesco, e incluso monstruoso, de los paisajes marcianos sería indescriptible si no fuera porque se intenta crear un parangón con la Tierra; de ahí la comparación de las dunas con los

desiertos del Sahara y de Gobi, los cañones con Monument Valley, o las inundaciones que los causaron con el cauce del Mississippi. A pesar de que podemos pensar que “... a hundred times larger than their Terran analogues...” o “... at rates 10,000 times that of the Mississippi” pueden perder significación justamente por ser comparaciones tan excesivas, el hecho es que los terrestres que llegan a Marte —y nosotros, los lectores, con ellos— sólo podemos concebir ese paisaje en términos del que ya conocemos. Sería casi imposible describir Marte en términos marcianos, antes de que se haya creado una imagen previa que lo relacione con algo familiar.

Con el transcurso de la trilogía, no obstante, esta situación cambia, de manera que, al naturalizarse el paisaje marciano, lo que pasa a ser extraño es la Tierra. De este modo, en el tercer volumen, durante la visita de los marcianos a la Tierra, se describe a ésta de la siguiente manera:⁴³

The clouds were the same as on Mars but thicker, whiter, more stuffed with themselves. ... Sounds were noisier (Blue Mars, 174).

He woke before dawn, and went out on a veranda to watch the sky lighten in a quite Martian sequence, black to purple to rose to pink, before turning the startling cyanic blue of a tropical Terran morning (Blue Mars, 184).

They flew to Switzerland in a small spaceplane provided by Praxis. As they travelled, they looked down on the Earth from thirty thousand meters: the blue Atlantic, the rugged

⁴³ Tomo aquí las descripciones de la Tierra relacionadas con Nirgal —un joven ya nacido en Marte—, por ser las más sobresalientes. No obstante, incluso los marcianos nacidos en la Tierra —entre ellos Michel, el psicólogo, quien anhelaba todo el tiempo volver a su natal Provenza— encuentran la Tierra ajena. Así, relacionada con Michel, tenemos la siguiente descripción: “Michel was reminded of Christianopolis, of Hiranyagarbha ... No, nothing looked familiar in the slightest. The land was strangely flattened, green, deprived of its rock, deprived of its je ne sais quoi that had made it Provence ... But blowing over all this unfamiliar landscape was the Mistral, pouring down off the Massif Central ... No matter what it looked like, it had to be Provence” (Blue Mars, 229).

mountains of Spain, somewhat like the Hellespontus Montes ... (Blue Mars, 187).

They were escorted through a cool Marslike building (Blue Mars, 188).

The air was thin, clean, crisp, about 270° K [3.15° C] —the best air Nirgal had breathed since he left Mars, it brought tears to his eyes it felt so familiar! (Blue Mars, 199).

[T]he sudden knowledge that Earth was so vast that in its variety it had regions that even out-Marsed Mars itself ... (Blue Mars, 201).

A partir de estas citas podemos observar cómo se han invertido los códigos de referencia y es ahora la Tierra la que es descrita en términos de Marte, de manera que no sólo las montañas, sino incluso los edificios o el aire mismo se parecen a los de Marte. La referencia original —la Tierra— ha cambiado de situación, y en adelante se localiza en Marte, que pasa a ser el código de referencia. Así, como señala Brooke-Rose, el código de referencia se colapsa. Pero, insisto, no es un colapso, un derrumbamiento totales, sino más bien una deslocalización, en la que ahora conviven ambos códigos de referencia. De este modo, Nirgal —el personaje al que se refieren estas citas— termina por pensar: “[T]he sudden knowledge that Earth was so vast that in its variety it had regions that even out-Marsed Mars itself ...”, frase que resume cabalmente cómo se deslocaliza el código de referencia. En buena medida, como dije antes, el código referencial está, en el caso ejemplar de la Mars Trilogy, deslocalizado, en una situación móvil, pues transita de la Tierra a Marte, y de nuevo a la Tierra, que es señalada como más marciana que Marte.⁴⁴

⁴⁴ Como anticipé en un apartado anterior, este ejemplo sirve también para mostrar cómo se familiariza lo extraño y se extraña lo familiar. Así, mientras que en un inicio la voz narrativa hace todos los intentos por volver a Marte familiar a nuestra experiencia, finalmente lo que era originalmente familiar, se ha vuelto extraño.

Broderick, por otra parte, concede que en efecto la CF no tiene “a predictable ‘real-world’ anchor”, lo cual “threatens the security of sf’s textual strategy with each new story”, pero destaca que en la CF “[we] learn by indirection” (Broderick, 1995: 58).⁴⁵ El ejemplo que proporciona proviene de Halo, de Tom Maddox:

... a Stately Home an idealized eighteenth-century English architect might have built for an equally idealized and indulgent patron. Off a golden domed center stood three wings of creamy stone, the whole in restrained neo-Palladian with no modern excesses of material, no foamed colored concrete and composites, just the tan and creamy sandstone and rose marble speaking wealth and taste... (cit. en Broderick, 1995: 58).

A partir de este fragmento, Broderick señala que:

... we are not told directly about the standard architectural materials of the era (foamed concrete, composite) but learn by indirection. This works because we already have some picture of stately neoclassical homes (in this case, neo-neoclassical) (Broderick, 1995: 58).

Más aún, en una parte próxima del texto de Maddox citado por Broderick se mencionan un “memex” y un “enxt”. A partir de ello, Broderick señala que en la CF “we expect to read about memexes and enxts” (Broderick, 1995: 58): el lector sabe que será sorprendido al encontrar palabras, seres, sucesos con los que no está familiarizado.⁴⁶ Esto redundaría en lo que quizá sea la aportación más importante de

⁴⁵ La indirección de que habla Broderick se puede equiparar con lo que antes hemos llamado yuxtaposición.

⁴⁶ Aquí, de nuevo, es aplicable el ejemplo de Remake, donde palabras como “vivacción” (películas filmadas con actores reales), “hackólito” (jóvenes dedicados a desarrollar nuevas técnicas de retoque filmico), “ejecos” (ejecutivos), “librepantalla” (la pantalla de cine que todos pueden ver durante las fiestas) u “opdisc” (disco óptico), por ejemplo, cobran sentido porque están confrontadas con otras cuyo sentido no es inicialmente opaco.

Broderick al estudio de la CF, pues postula la existencia de un megatexto genérico:

... built up over fifty years, even a century, of mutually imbricated sf texts. When novelties like hyperspace and cyberspace, memex and AI (Artificial Intelligence), nanotech and plug-in personality agents are very quickly taken up as the common property of a number of independent stories and authors, we have the beginnings of a new mega-text (Broderick, 1995: 59),

el cual

... works by embedding each new work, seen by Delany as a self-structuring web of non-mundane signifiers and syntagms, in an even vaster web of interpenetrating semantic and tropic givens or vectors (Broderick, 1995: 59).

El megatexto genérico de la CF se compone, entonces, a partir de la adición constante de iconos, motivos, tratamientos de temas, nova, etc. En cierto sentido, este megatexto funciona de manera similar a los neologismos mencionados en un apartado anterior: una vez que se prueba su eficacia, se incorporan al gran imaginario de la CF, al megatexto genérico. De esta manera, los alienígenas, los robots, las naves espaciales, por elegir ejemplos antiguos,⁴⁷ están ahora incorporados al megatexto, del que cualquier escritor puede extraerlos y utilizarlos, agregando a su vez otros motivos, nova, etc., que seguramente serán después utilizados por otros escritores.

Esto se puede ver muy claramente en la Segunda Trilogía de la Fundación (Gregory Benford, Greg Bear y David Brin escriben, cada uno de ellos, un volumen), que sigue a la Trilogía de la Fundación, de Isaac Asimov. En ella, los autores no sólo abundan y ahondan en el

⁴⁷ Tomo estos ejemplos de Broderick, 1995: 60.

personaje de Hari Seldon, creador de la “psicohistoria”, en la génesis y perfeccionamiento de su teoría y en los sucesos que ocurren alrededor de la Fundación, sino que también extraen personajes de otros textos de Asimov —como el robot positrónico R. Daneel Olivaw, que aparece por primera vez en *The Caves of Steel* (Bóvedas de acero, 1954)— y lo incluyen en este texto, o se refieren a citas o textos de otros autores de CF. Así, por ejemplo, el gobernante Cleon dice: “Toda tecnología que se distinga de la magia es insuficientemente avanzada” (Benford, *El temor de la Fundación*, 1997), lo cual es una paráfrasis de la conocida frase de Arthur C. Clarke “Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic”.

Otro buen ejemplo de la absorción y asimilación del megatexto genérico es, sin duda, *The Matrix* (Andy y Larry Wachovski, 1999). En este filme no sólo están presentes las ideas del ciberespacio, postuladas originalmente por William Gibson, sino también la vieja idea de que los seres humanos somos en realidad las marionetas de dioses o entidades o, en este caso, programas computacionales y máquinas. Al igual que con *Aliens*, que mencioné antes,⁴⁸ en *The Matrix* también se hacen referencias a textos críticos: hay una escena en que vemos un ejemplar de *Simulacra and Simulation*, de Baudrillard; y cuando Morpheus le dice a Neo, al mostrarle la “matriz”, “welcome to the desert of the real”, reconocemos que es una frase tomada de forma casi textual de “La precesión de los simulacros”, también de Baudrillard. De igual modo, los agentes hacen una referencia directa a *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997), cuyos protagonistas son virtualmente indistinguibles físicamente de ellos, aunque, por supuesto, su filiación e intenciones distan mucho de ser similares.⁴⁹

⁴⁸ Véase la nota 13 de este capítulo.

⁴⁹ En el mismo tenor, en la serie de televisión *Battlestar Galactica*, los cylons diseñan doce prototipos de androides, reproducibles hasta el infinito. Evidentemente, esto tiene una resonancia con el cuento de Philip K. Dick, “Second Variety”, donde hay, igualmente, varios tipos de androides.

A mi juicio, el megatexto genérico cienciaficcional puede ser visto como una especie de eco que rebota en cada superficie con la que choca. Cada elemento que forma parte del megatexto dejará, entonces, una marca, en forma de referencia o alusión, en el resto de los textos con los que se relaciona. Este megatexto puede ser tan inasible como los ecos generados por cientos de personas gritando al mismo tiempo: ¿cómo distinguir cuál es la voz que oímos, si al mismo tiempo oímos muchas más? Con esto quiero decir que la autorreferencialidad megatextual de la ciencia ficción puede llegar a ser tal, que se torna virtualmente imposible detectar la referencia de origen. Esto, desde luego, es mucho más frecuente y evidente en los textos contemporáneos que en los de los años cincuenta, por ejemplo. Lo relevante es, pues, el reconocimiento de que la CF funciona de manera megatextual, que el megatexto se alimenta a sí mismo, se amplía, construye y modifica con cada nueva adición, y que, mientras más “literate” sea el lector o espectador, mayor disfrute y entendimiento tendrá de los textos cienciafccionales, y más vínculos encontrará entre ellos.

Los iconos

Si observamos, entre otros, los ejemplos recién mencionados —los alienígenas, los robots, las naves espaciales—, veremos que, tomados aisladamente, ya no constituyen nova, justamente por su radical incorporación al megatexto de la CF: se han convertido en iconos. El icono apela a nuestra familiaridad con él, y suele tener el mismo significado cada vez que lo encontramos en un texto (cf. G.K. Wolfe, *The Known and the Unknown*, xiv, cit. en Broderick, 1995: 60). Sin embargo, como destaca Vivian Sobchack (1987: 66), y Broderick con

ella, los iconos en la CF no funcionan de la misma manera que en otros géneros. Sobchack ejemplifica esto apelando a la figura del ferrocarril en el western, que significará siempre progreso en todas las películas del género. En la CF, en cambio, un alienígena, una nave espacial o un robot, no retienen su significación de un texto a otro: en cada uno significarán algo distinto. Así, en los textos de Asimov encontramos generalmente robots buenos, pero en 2001 tenemos una computadora que enloquece y mata a la tripulación, y en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* un androide tiene preocupaciones religiosas, mientras que una androide es cantante de ópera. En *Close Encounters* nos encontramos frente a alienígenas que desean comunicarse y no invaden, mientras que en *Solaris* tenemos un mar que también desea, aparentemente, comunicarse, no invade, pero provoca un efecto devastador en todos los seres humanos que tienen contacto con él.

Incluso, se puede decir que los iconos de la CF no sólo son inestables, sino que incluso llegan a ser ambiguos. Tal es el caso de los alienígenas oankali de la serie *Lilith's Brood* (antes *Xenogenesis*; 1987-1989), de Octavia Butler. Mientras que los oankali pueden ser considerados “buenos” porque salvan a la especie humana de la extinción, lo hacen sólo en reciprocidad por un intercambio genético con los humanos, mismo que transforma la naturaleza humana, lo cual puede ser interpretado como que los oankali son realmente adversos.⁵⁰ Ellos se conciben a sí mismos, no obstante, como comerciantes; son una especie

⁵⁰ De hecho, buena parte del conflicto de *Lilith*, la protagonista del primer volumen y primera aliada de los oankali, es justamente ése. Mientras que acepta su benevolencia al rescatar al ser humano de la extinción, se rebela continuamente contra la mezcla genética que le proponen y contra la utilización que hacen de ella como portadora de las noticias al resto de los humanos. Aunque *Lilith* finalmente acepta su pacto con los oankali como un mal necesario e incluso tiene hijos con ellos, nunca acaba por estar tranquila, y necesita largos periodos de aislamiento para tratar de entender todo una vez más. Al mismo tiempo, muchos de sus congéneres la ven como una traidora de su especie. Esto se resolverá parcialmente cuando su hijo —producto ya de la unión de *Lilith* con los oankali— abogue por dejar a los disidentes —aquellos que no quieren tener trato con los extraterrestres— que persigan su vida por sus propios medios.

que negocia en genes. De la unión de humanos y oankali resultará una raza híbrida que ya no se puede reconocer a sí misma como humana, pero que tampoco es oankali por completo, y que es vista por algunos humanos como un híbrido monstruoso y antinatural, lo cual, evidentemente, provocará la separación de los seres humanos y numerosos conflictos. Entonces, así como los oankali son benefactores, también son los que llevan los problemas al seno de los seres humanos.⁵¹ El extraterrestre no pierde su naturaleza icónica en el sentido de que sigue representando la alteridad, pero ésta será inestable y, como hemos visto en este ejemplo, incluso ambigua.

Se puede afirmar, entonces, que el icono no desaparece, es decir, todas las figuras antes mencionadas son reconocibles, son familiares al receptor entrenado, pero son inestables, pues no retienen la misma significación de un texto a otro. Esta inestabilidad se debe a que la CF “maintains at its heart a de-familiarising impulse absolutely pivotal to the form’s specificity” (Broderick, 1995: 60): aunque el icono sea en efecto familiar por su repetición, su tratamiento no lo será, y tendrá por lo tanto un efecto de extrañamiento en el receptor.

En el inciso anterior apunté que el megatexto genérico de la CF se compone a partir de la adición constante de elementos. De éstos, los más sencillos, quizá por ser unitarios, son, como hemos visto, los iconos. Si observamos de cerca la cita de Delany, sin embargo, vemos que aunque no lo llama así, para él la construcción del megatexto se realiza a partir de la adición de sintagmas (unidades de sentido), campos semánticos y tropos. Así, podemos pensar en un robot como una pequeña unidad de sentido con la capacidad de ser incorporada a uno o varios campos

⁵¹ No es que los humanos no tuvieran problemas antes, desde luego. De hecho, a mi juicio, parte de lo que Octavia Butler intenta hacer con esta trilogía es evidenciar los problemas de discriminación racial que aquejan al mundo, por medio de la invención de la raza extraterrestre de los oankali. Al mismo tiempo, Butler explora asuntos de género, pues los oankali tienen género masculino, femenino, y un tercer género que funciona como vínculo entre ambos y es el posibilitador de la relación sexual y reproductiva.

semánticos: un planeta lejano en el que todos son robots; la Tierra, en la que los robots son esclavos; una nave espacial, en la que el robot representa a una gran compañía. O podemos pensar en un robot asesino como una unidad de sentido un poco mayor que ya carga la semilla de una trama; o en esta trama como una unidad de sentido aún mayor, capaz de funcionar por sí misma o de interactuar con otras unidades o campos. Estos elementos, como señala Delany, son interpenetrantes y, como vimos por los ejemplos anteriores, son tan inestables como icónicos.⁵²

Esto se relaciona con lo que Clute y Nicholls llaman clichés, y que dividen en cuatro categorías: artilugios (*gadgets*), temas, personajes y tramas (Clute y Nicholls, 1995: 234). Así, podemos pensar en la ciencia ficción más formulaica y encontrar una raza de alienígenas invasores que quieren matar a los humanos y quedarse con la Tierra; habría, quizá, alguna mujer indefensa, al final rescatada por el héroe; aunque sin ninguna clara alusión sexual, el relato podría culminar con el matrimonio, heterosexual y monógamo. Los elementos que conforman este ejemplo

⁵² No es mi intención hacer una gramática o una morfología del relato de CF en el sentido de identificar todos los posibles elementos o tramas de este tipo de textos, a la manera de Propp. Más bien, intento destacar que los iconos, o las unidades de sentido en algunas de sus diversas variantes, se presentan como ambiguos o inestables, lo cual redundaría en la imposibilidad de hacer una morfología cienciaficcional. Esto quizá sería posible en la ciencia ficción más formulaica y menos innovadora, que tiende a una mayor estabilidad icónica. A.A. Berger, en *Popular Culture Genres: Theories and Texts*, se ocupa brevemente de destacar ciertos elementos de esta clase que aparecen continuamente en algunos relatos de CF (véase nota 2, en el capítulo II). Como es obvio por el tratamiento de Berger, se está refiriendo a fórmulas repetitivas de poca o nula innovación; además, Berger no toma en cuenta lo señalado por Sobchack con respecto a los iconos cienciafccionales. E incluso en la ciencia ficción más formulaica (pienso aquí en la saga de *Star Wars*), estos elementos son también inestables. Así, por ejemplo, en esta saga conviven tanto robots “buenos”, que ayudan a los humanos, como robots que les son adversos y se alían con el Imperio; es el mismo caso con las diferentes razas de extraterrestres que vemos en los filmes de la serie. Un ejemplo más, que extraigo de la televisión y que en sí merece un estudio aparte, es el de *Battlestar Galactica*, serie que está ahora en su cuarta y última temporada. Aquí, los *cylons*, robots ultraavanzados diseñados originalmente por los humanos, han podido crear varios modelos de androides idénticos a sus creadores, que incluso son capaces de reproducirse y mezclarse genéticamente con ellos. Pero los *cylons* antropomorfos tienen cada uno de ellos prioridades y preocupaciones distintas, de manera que, por ejemplo, mientras una *cylon* atenta contra la vida del almirante de la nave *Galactica*, otra idéntica a ella ayuda a los humanos en su lucha contra los *cylons*. Así, mientras que el elemento del robot como icono se conserva, su inestabilidad se lleva al extremo de que robots idénticos, que poseen la misma información, tienen inclinaciones distintas, lo cual vuelve al icono cada vez más inestable y ambivalente, sin posibilidad de tener un valor fijo.

imaginario —aunque quizá no tan alejado de alguna CF de los pulps— son, como unidades de sentido, casi todos localizables en *Forever War* (La guerra interminable, 1974), de Joe Haldeman. Pero Haldeman ha modificado por completo estos clichés, de manera que en este texto tenemos una historia en la que el protagonista es un soldado que lucha contra los taurinos (habitantes de Alfa Centauri) durante varios miles de años en tiempo de la Tierra, y unos cuantos en su propio tiempo relativizado. Aunque no rescata a ninguna mujer de las manos de un taurino, su ejército está compuesto por hombres y mujeres con las mismas habilidades y capacidades, y es obligatoriamente heterosexual, polígamo y promiscuo. A lo largo de todo el texto, se hace particular hincapié en estos últimos detalles, especialmente en que todos los soldados y soldadas intercambian cada noche de pareja, aprendiendo cosas nuevas con cada una de ellas. Al final del libro, el narrador-protagonista, William Mandella, enamorado de una mujer que está a años luz de él, vuelve una última vez a la Tierra para encontrarse con que es el único heterosexual, pues en la Tierra han pasado más de tres mil años y ahora la homosexualidad es obligatoria, ya que es el mejor método de control poblacional.

Como se ve, hay varios elementos icónicos o de cliché en esta historia, pero todos han sido transformados. Los alienígenas están ahí, pero no son tan transparentemente malvados; su tecnología, aunque quizá más avanzada, no les impide ser masacrados por los soldados terrestres. En un género antes recriminado por no incluir mujeres y ser un ghetto masculino, se han incorporado éstas en igualdad de condiciones a los hombres. La asexualidad que caracterizaba al género es transformada en una hipersexualidad obligatoria tan odiosa cuando es heterosexual como cuando es homosexual, abriendo la pregunta de si realmente existe la posibilidad social de la existencia de un modelo sexual

único, aceptable para todos o todas. El icono y el cliché están aquí, pero no en su versión repetitiva, sino en una forma innovadora que incluso se puede decir que hace una versión satírica de la sociedad de su momento. Esto evidencia el carácter megatextual genérico de la CF. Además, si consideramos que *Forever War* tiene relaciones intertextuales muy claras con *Starship Troopers*, de Heinlein, y con *El juego de Ender* (*Ender's Game*, 1985), de Orson Scott Card, y, más aún, si agregamos a esta tríada el filme *Starship Troopers*, la inestabilidad icónica se hace más obvia aún.⁵³ Estos textos tratan sobre guerras interplanetarias —un cliché más—, tienen soldados como personajes protagónicos (el Ender de Card es un niño), y se abrevan de la tradición de las novelas de crecimiento. Pero todas estas narraciones poseen intenciones radicalmente distintas, aunque hagan uso de elementos y fórmulas narrativas similares.

De este modo, al explorar los iconos de Sobchack y Broderick, y los clichés de Nicholls y Clute a la luz del concepto del megatexto, se hace más obvio el patrón de repetición-innovación característico de los textos de género, a la vez que se destaca que la CF hace un uso peculiar de él. Este uso peculiar radica en que la ciencia ficción extraña incluso lo icónico o de cliché, no sólo porque, como señalé antes con Broderick, la domina un impulso desfamiliarizador, sino porque es característicamente inestable. He usado hasta aquí este último término, que es necesario depurar. La inestabilidad radica en que el mismo elemento repetido en textos diversos posee una significación distinta en cada uno de ellos. Esto tiene una repercusión no sólo en otros elementos discretos, unitarios, sino en unidades de sentido más amplias, en el *novum*, y, finalmente, en la narración completa.

⁵³ Las conexiones entre estos textos fueron notadas y resaltadas por Sara Martín en su curso *Alien Enemy, Enemy Alien*, en la Universidad Autónoma de Barcelona, febrero-abril de 2006.

Esta inestabilidad se puede explicar de dos maneras. Por un lado, es una especie de “efecto dominó” en el que el primer elemento icónico inestable, la unidad de sentido más pequeña —un personaje, por ejemplo— tendrá una repercusión en todo el sistema de personajes del relato, lo cual, a su vez, repercutirá en la trama, que será icónica por estar conformada de elementos icónicos, pero inestable por la inestabilidad característica de los elementos que la componen. Esto repercutirá necesariamente en la recepción e interpretación del texto, en las que resaltarán las tensiones de ambigüedad y ambivalencia que mencioné en el capítulo II. Una segunda forma de verlo es pensar en un centro icónico inestable del que se irradian los elementos que constituyen la narración y que, por estar organizados a partir de un elemento inestable serán también inestables, pues no tienen forma de equilibrarse, ya que provienen de un núcleo que no es estable.

Un ejemplo bastante claro es el de *Blade Runner*.⁵⁴ Tomemos a los replicantes, en particular a Roy Batty, como el elemento innovador, el *novum*. Se puede argüir que un androide de esta clase no era tan absolutamente innovador en su momento, y que Batty es, por lo tanto, icónico. Sus relaciones con el resto de personajes son, a la vez que icónicas, imprevisibles e inestables: busca a su “padre” Tyrell para pedirle más vida y en venganza por no obtenerla lo mata; mata a JF Sebastian, que lo acogió en su casa, pero perdona la vida de Deckard, quien lo persigue para cazarlo. La trama de búsqueda y huida (Deckard persigue a Roy) cambia de sentido y el perseguidor se vuelve el perseguido; el criminal otorga el perdón. En esta misma tónica, aunque puede parecer el lugar más común el que Rachael y Deckard logren huir, sólo huyen al cubo del ascensor. Así, tenemos que la inestabilidad icónica de Batty

⁵⁴ Me refiero específicamente al montaje de Ridley Scott, de 1992, comercializado como *The Director's Cut*.

repercute en sus relaciones con el resto de los personajes y, por lo tanto, en la trama, de manera que ésta está compuesta por elementos que a la vez que icónicos son innovadores, y el relato cinematográfico en su conjunto no es un icono en sentido lato sino un novum.

Algo similar ocurre con la serie de Terminator. Aquí, el novum constituido por el Terminator (Arnold Schwarzenegger) en el primer filme —y me refiero a él como un novum porque aunque la idea del androide en sí no era innovadora en su momento, al combinarla con el viaje en el tiempo, la paradoja temporal que éste provoca y la situación de la rebelión de las máquinas, así como con el tratamiento mismo que se le da a la figura del androide, nos enfrentamos a un novum— se verá modificado en la siguiente película (Terminator 2. Judgment Day; James Cameron 1991), donde el Terminator original se convierte en el cuidador del niño John Connor, mientras que su papel de perseguidor es absorbido por el T-1000 (Robert Patrick), capaz de convertirse en todo lo que toca. Esto, por su parte, se verá modificado por segunda vez en Terminator 3. Rise of the Machines (Jonathan Mostow, 2003), donde ya se concibe al modelo Schwarzenegger de Terminator como viejo y pasado de moda, y evidentemente superable por la nueva Terminatrix (Kristanna Loken), que reúne características tanto del Terminator original como del T-1000 y agrega que es una mujer atractiva, joven y completamente letal.⁵⁵ Con este ejemplo, pues, vemos cómo el novum original del Terminator, un elemento aparentemente icónico y estable, se modifica en el tiempo de tal manera que, sin perder su investidura icónica —un robot malvado, adverso a los intereses de los seres humanos—, se desestabiliza y transfigura hasta convertirse en una mujer que prácticamente no se relaciona con el androide del primer filme.

⁵⁵ En mi artículo “De Terminator a Terminatrix: representaciones y estereotipos de género” (2005) abundo sobre los asuntos de género relacionados con esta serie, mismos que no mencionaré aquí.

Esta inestabilidad, icónica en pequeña medida y genérica por sus repercusiones, provoca una ambivalencia y una plurivocidad que, a la vez que contribuye a hacer reconocibles tanto el relato de CF como a la CF como género, la sitúan en la necesidad de verla desde una perspectiva que se ocupe del género y de la fórmula, pero que no pierda de vista que las innovaciones, los *nova*, inestables o no, son los que gobiernan el relato y tienen repercusiones en todos los elementos que componen la narración.

En este capítulo hemos visto, pues, cómo funciona la ciencia ficción como género tanto desde una perspectiva a la que he llamado “empírica”, como desde otra más teórica o académica. Estos dos puntos de vista, a pesar de parecer antitéticos, se complementan y, de hecho, coinciden en sus apreciaciones, aunque en ocasiones lo hagan con terminologías distintas. De este modo, si bien no ha sido mi intención a lo largo de este trabajo proporcionar una definición propia de la ciencia ficción —en buena medida porque me parece que los géneros contemporáneos son cada vez más inasibles en términos de definición y delimitación de fronteras—, tampoco puedo dejar de extraer lo que me parece son rasgos básicos en la distinción de la CF como género. Así, a partir de lo explorado en este capítulo, desde las perspectivas teóricas y empíricas, tanto como desde mis propias aportaciones y discusiones, la CF como género literario y cinematográfico posee las siguientes características:

- Explora al ser humano, sus sociedades, culturas o relaciones con su entorno.
- Explora las posibles repercusiones de los avances científicos y tecnológicos sobre el humano, sus sociedades, su entorno, etc.

- Se vale de la ciencia (exacta, social o humana), existente o extrapolada, el pensamiento, la lógica o el método científicos, como forma de exploración, marco de referencia, elemento significativo o revelador, o método de construcción ficcional.
- Las premisas de sus textos tienen una lógica y coherencia internas en ocasiones otorgadas por la utilización de la ciencia como método.
- Los textos poseen una idea absolutamente novedosa, identificada teóricamente como novum.
- Hay una dislocación del mundo empírico, es decir, en los textos de ciencia ficción no se pretende representar el mundo empírico, sino sólo basarse en él.
- No necesariamente está situada en el futuro.
- Constituye un megatexto genérico, el cual se alimenta y crece con cada nueva incorporación realizada por los distintos autores, tanto literarios como cinematográficos.
- A pesar de constituir narrativas que hacen uso de iconos, éstos suelen ser inestables, es decir, no conservan la misma significación en todos los textos.

Sin embargo, toda teoría está trunca si no se intenta relacionarla con casos prácticos. Así pues, a continuación exploraré el filme *Starship Troopers*. A mi juicio, esta película presenta un caso especialmente desafiante por los diversos niveles de significado que presenta, tanto como por la ambivalencia y ambigüedad de sus posibles interpretaciones. De este modo, al tiempo que por medio de este filme intentaré explorar los conceptos presentados en este capítulo, me será imposible abstraerme de consideraciones de índole ideológica.

Caso de estudio: *Starship Troopers*

Exhibida por primera vez en 1997 y dirigida por Paul Verhoeven, *Starship Troopers* está basada en la novela homónima de Robert Heinlein, de 1959. Desde su lanzamiento, esta película ha levantado agrias discusiones y ha generado interpretaciones que la califican en extremos que van desde incitadora a la violencia y la guerra, sustentadora de la ideología fascista, y una alta traición a la novela de Heinlein, hasta feroz crítica de las guerras y las democracias a gusto de quien las impone.⁵⁶ *Starship Troopers* es, de cualquier manera, sobresaliente no sólo por la respuesta que ha generado y sigue generando, sino también por la forma en que está construida como texto cienciaficcional y por las formas en que usa el género para criticar y subvertir tanto las circunstancias históricas de su surgimiento, como diversos patrones y estereotipos sociales. Así pues, en este apartado haré un análisis de este filme desde la perspectiva de lo estudiado en este capítulo. Cabe aclarar que, aunque no me enfocaré en el texto original de Heinlein, en ocasiones habré de referirme a él.

La anécdota, la narración y los personajes

En términos generales, *Starship Troopers* presenta la historia del crecimiento de su protagonista, Johnny Rico (Casper van Dien), y de cómo se ve acompañado o abandonado en estos trances por sus amigos y parejas. Así, en el filme vemos cómo Johnny pasa de ser un jovencito de bachillerato a un teniente de batallón con soldados a su cargo. En

⁵⁶ Véase, por ejemplo, la recopilación que hace Deleyto (2003: 105-5; nota 17, p. 105) de las diversas críticas contra este filme. En términos de recepción por parte del público no académico, es útil consultar los comentarios vertidos en las webs de Amazon.com y de The International Movie Data Base (imdb.com), donde los espectadores difunden sus percepciones de los filmes. En el caso de Amazon, hay, a la fecha del 15 de abril de 2008, 766 comentarios; y en el de imdb.com, 899.

principio, Johnny se ve impelido a enrolarse en las fuerzas armadas para seguir a su novia, Carmen Ibanez (Denise Richards), sin tener ninguna vocación militar, pero, al estallar la guerra, se va convenciendo de que lo mejor es permanecer en la Infantería, hasta que hace carrera en ella. A la vez que *Starship Troopers* presenta la historia de la vida de Johnny Rico, también introduce la de sus compañeros, principalmente Carmen, Dizzy Flores (Dina Meyer) y Carl Jenkins (Neil Patrick Harris), que siguen un camino similar al de Johnny, en tanto que todos pasan de la adolescencia a la edad adulta en el transcurso de la película.

Por otra parte, al tiempo que vemos desarrollarse las vidas de los personajes, también vemos los intentos de los seres humanos por demostrar su superioridad y, de hecho, directa y literalmente aplastar a sus adversarios, los “bugs”, los alienígenas insectoides. De manera que la historia de los personajes corre paralelamente a la de las batallas de los terrestres por conservar su supremacía. Como es obvio, pues, en *Starship Troopers* nos enfrentamos a una suerte de *bildungsroman* cinematográfica, en la que el héroe ha de superar numerosos obstáculos para alcanzar sus objetivos. No obstante, a pesar de que nos enfrentamos a una historia y una trama obvias si las entendemos sólo como una *bildungsroman* o como un relato de ritos de paso, al observar más de cerca, vemos que incluso este tipo de trama es subvertida en *Starship Troopers*. Así, mientras que en un relato de crecimiento convencional el héroe en efecto crece y consigue sus objetivos, en *Starship Troopers* la primera y principal subversión se da en términos de los objetivos mismos del protagonista. Y es que éstos son prácticamente inexistentes o, si acaso, se reducen en principio a impresionar a su novia y obtener su amor, cosa que sólo logra cuando subordina sus propias expectativas a las de la colectividad o a las de ella. De este modo, así como la historia de *Starship Troopers* es bastante sencilla y transparente, lo mismo podemos decir de su trama, que es

también bastante simple y relativamente lineal, y, como veremos ahora, cuyos episodios están vinculados por la inserción de propaganda difundida en la televisión.

La narración completa de *Starship Troopers* está enmarcada dentro de un aparato propagandístico; es decir, de las seis secuencias que presentan escenas de la “Federal Network TV”, sólo una de ellas es presenciada por los personajes del filme; el resto funciona para establecer segmentos temporales y para señalar cambios en la situación de los protagonistas. De este modo, el filme abre con una transmisión de televisión que muestra a jóvenes soldados “doing their part”, así como a un niño vestido de militar y cargando un rifle; el niño dice: “I’m doing my part, too”, arrancando carcajadas de los soldados. Inmediatamente después se establece el lema de los anuncios de televisión: “Would you like to know more?”, mismo que será puesto siempre entre una escena y otra de las presentadas como propaganda. En este mismo corte propagandístico se nos hace saber que Klendathu, el planeta de los insectoides, es la fuente de los meteoritos lanzados a la Tierra. De ahí, pasamos a una transmisión en vivo desde el campo de batalla, donde un periodista de guerra realiza su cobertura de los sucesos hasta que vemos cómo un bicho gigantesco lo despedaza y luego otro hiere al protagonista del filme, Johnny Rico. Esta transmisión televisiva enmarca las primeras secuencias, que nos presentan a los personajes principales en su vida estudiantil, justo antes de que tengan que tomar una decisión vocacional.

El segundo segmento propagandístico separa el fin de la vida adolescente del inicio de la vida adulta, pues está situado justamente antes de que veamos el campo de entrenamiento de la Infantería al que ha sido asignado Johnny Rico. El tercer segmento de televisión es el único que no separa explícitamente un tiempo narrativo de otro, pues es

transmitido directamente en el campo de entrenamiento y presenciado tanto por los cadetes como por nosotros, los espectadores del filme. Aquí, es significativo que los protagonistas se enteren de las noticias de la destrucción de Buenos Aires por una transmisión televisiva, y no por comunicación de sus superiores. La televisión se erige, entonces, como la transmisora principal de datos, incluso de aquéllos tan sensibles como la devastación de una ciudad o el inicio de la guerra, hasta para los involucrados directamente en los hechos.

El cuarto segmento, que anuncia ya el inicio de la guerra abierta contra los insectoides —la primera palabra que se lee en él es “WAR”— divide el periodo de entrenamiento de la localización de los jóvenes soldados en las naves que los llevarán a su destino de combate. A la vez, este segmento acerca también al tiempo real del filme, pues vemos a Johnny Rico frente a la cámara y, sin corte, lo seguimos en su trayecto por la nave en que se encuentra, uniendo de este modo la realidad televisiva con la realidad de las naves de combate. Realidad televisada y realidad “real” parecen convertirse en uno y lo mismo.

Justo antes del quinto segmento de propaganda televisiva, vemos al periodista del inicio del filme —el mismo que se encuentra reportando desde la nave de Johnny— diciendo las mismas palabras, pero ahora desde el ángulo de la cámara de cine, no de la de televisión, y es en este momento cuando ya los segmentos de televisión se enlazan con el tiempo real de la película. El quinto segmento separa la primera batalla y derrota de los protagonistas, de la siguiente expedición al mismo planeta. Este segmento se concentra tanto en el número de muertos (100,000 en una hora), como en la pelea en un “talk show” entre dos científicos: un hombre que se siente ofendido ante la idea de que los insectos puedan pensar, y una mujer que insiste en que los bichos son gobernados y comandados por un “cerebro”. Este segmento marca el inicio del

“triumfo” de los humanos, a la vez que el fin del tránsito a la edad adulta de los personajes. El último segmento de propaganda, el sexto, muestra a los protagonistas convertidos en adultos y jefes, insta al enrolamiento de los civiles y señala que estos jóvenes “will keep fighting and they will win”.

Así pues, a partir de lo mencionado antes, se puede ver cómo, además de la función propagandística de estos segmentos de transmisiones de televisión —función que exploraré posteriormente—, sirven también como divisores de la narración, elipsis eficaces que nos trasladan de un tiempo a otro de la historia de los personajes. En resumen, el segmento primero da pie a la muestra de la vida escolar, adolescente y despreocupada; el segundo, al duro entrenamiento de los infantes, en contraste con las prebendas de que disfrutaban los pilotos; el cuarto marca el inicio de la guerra; el quinto enlaza con el tiempo establecido al inicio del filme, con el primer segmento, y da pie a la lucha “final” entre humanos e insectos, en la que capturan al “cerebro”; por último, el sexto segmento concluye con el crecimiento de los protagonistas, mostrados ahora como dirigentes, e indica que la guerra seguirá y seguirá.

Así como la anécdota y la trama de *Starship Troopers* son bastante sencillas de seguir y no tienen mayor complicación en términos de innovaciones o saltos narrativos, los personajes son todos también muy estereotipados y, por lo tanto, relativamente fáciles de desentrañar. No obstante, el problema que surge con los personajes de *Starship Troopers* es que, a pesar de que en efecto responden a estereotipos, al mismo tiempo los subvierten.

Así pues, como han señalado diversos críticos (Deleyto, 2003: 108, 113-14; Strzelczyk, 2008: 93; Hansen, 2001: 277), los personajes de *Starship Troopers* podrían haber sido extraídos directamente de series

televisivas como *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place* o, para el caso, de cualquier otra serie o película de adolescentes estadounidenses. En términos generales, entonces, tenemos al joven guapo y adinerado pero poco inteligente, que sin embargo ha de crecer hasta convertirse en teniente (Johnny); a la joven bella y ambiciosa que persigue su éxito profesional antes que personal (Carmen); al muchacho súper brillante y sagaz que formará parte de la clase gobernante (Carl), y a la jovencita entregada, inteligente, fuerte y hermosa que sacrifica todo por su amor (Dizzy).

De este modo, mientras que Johnny Rico —el protagonista de la historia y alrededor de quien giran buena parte de los sucesos de ésta— puede parecer un héroe que sigue los dictados de su voluntad, en realidad está permanentemente sujeto a los deseos de otros individuos o del cuerpo político-social al que se incorpora con su entrada en la infantería. Así pues, la primera decisión de Johnny —enrolarse en el servicio militar— es tomada no porque realmente quiera seguir una carrera miliciana, sino porque, en primer lugar, quiere estar cerca de Carmen —como bien deja claro la madre de Johnny, quien le dice a éste: “I hope you don’t ruin your life over some silly little girl who wants to look handsome in a uniform”—, y, en segundo, para oponerse a los planes de sus padres, pues ya tenía un lugar reservado en Harvard. Más aún, a pesar de que la Infantería Móvil no era la primera opción de Johnny para unirse al ejército, se ve obligado a aceptarla porque sus cualificaciones y habilidades no dan para más.⁵⁷ De igual modo, el inicio de su ascenso en la infantería ocurre gracias a que Dizzy le indica cuáles movimientos realizar para llegar a la meta durante un entrenamiento. Una vez que Johnny se demuestra incapaz de comandar un pelotón,

⁵⁷ Mientras que Carmen tiene 97% en matemáticas, él tiene 35%. Además, cuando Carl intenta conducir experimentos psíquicos con Johnny a partir de la adivinación de naipes ocultos, se hace patente la incapacidad de Johnny por acertar a una sola carta cuando Carl le dice: “Statistically speaking you should’ve accidentally guessed right by now”.

provocando la muerte de uno de sus subordinados, la dimisión de otra, y haciéndose acreedor a diez latigazos, decide renunciar. Pero esta decisión se verá también modificada por el ataque a Buenos Aires, en donde perece su familia. De cualquier manera, Johnny permanece en el ejército no porque realmente desee quedarse allí, sino porque no tiene a dónde volver. Lo mismo se puede decir de su decisión de finalmente establecer una relación con Dizzy: Johnny se mete a la cama con ella porque su teniente y ex profesor (Raszczak; Michael Ironside) le dice que nunca hay que dejar pasar una buena oportunidad, no porque lo desee. Incluso su rescate final de Carmen de manos de los insectos está lejos de ser provocado por su voluntad: Carl, telepata, le indica mentalmente dónde está Carmen para que pueda rescatarla. ¿En dónde se localiza, entonces, la heroicidad de Johnny Rico? A mi juicio, y de manera muy irónica y que cancela por completo al individuo, reside en su capacidad de ser absorbido y dominado por el cuerpo sociopolítico al que pertenece. Lo interesante aquí es que, al mismo tiempo que *Starship Troopers* construye un héroe, también desvela los mecanismos de su construcción, revelándolo entonces como ajeno en todo momento a la voluntad individual y, por lo tanto, desnudándolo de su heroicidad, pues, a mi entender, héroe es aquel que persigue sus objetivos —siempre congruentes, desde luego, con los de su sociedad— y los alcanza por sus propios méritos y por el ejercicio de su voluntad.

Carl, por su parte, es un personaje completamente opuesto al de Johnny. Así como Johnny es una nulidad en términos de inteligencia, Carl, ya desde antes de concluir el bachillerato, experimenta con percepciones extrasensoriales y, al momento de enrolarse en el ejército, es admitido en Juegos y Teoría, es decir, en la Inteligencia Militar. Una vez ahí, es quien determina que lo más eficaz para matar a los bichos es apuntar a su centro nervioso, y es quien finalmente logra comunicarse

con el “cerebro” de la colmena y detectar que éste tiene miedo, dando así el paso determinante en el conocimiento del enemigo y, por lo tanto, en su exterminio. Al tiempo que Carl parece ser el elemento vinculante entre Johnny, Carmen, Dizzy y él mismo —aconseja a Johnny que deje a Carmen porque Dizzy está enamorada de él, consuela a Dizzy cuando Johnny la desprecia y, de hecho, tiene relaciones igual de amistosas con los tres—, es quien finalmente se erige en el organizador maestro de la invasión al planeta “P”, que causará tanto la muerte de Zander (Patrick Muldoon) —piloto y rival de amores de Johnny— como la de Dizzy. En sus propias palabras, “We’re in this for the species, boys and girls. It’s simple numbers, they have more, and every day I have to make decisions that send hundreds of people like you to their deaths”.

Carmen Ibanez es un personaje en cierta medida difícil de asir. Mientras que el propio Verhoeven y su guionista, Ed Neumeir, la concibieron como un personaje feminista —ellos mismos lo dicen en sus comentarios, presentados en la versión en DVD del filme— y, según ellos, el público no le pudo perdonar que abandonara al héroe, a mi juicio no es así. Carmen en efecto abandona a Johnny —lo cual, de cualquier modo, era necesario en términos narrativos para que éste pudiera encontrar su “propia” vocación—, pero no lo abandona tanto porque no lo quiera o porque, como ella misma señala, “[she’s] going career”, sino porque está iniciando un nuevo romance con Zander, quien la puede ayudar a ascender en la escuela de pilotos. En todo momento parece que Carmen utiliza tanto su atractivo físico como su inteligencia para subir en la escala militar. De hecho, ya desde que están en la graduación de bachillerato, como destaca Hansen, se nos deja ver que Carmen recompensa a Johnny con sus favores sexuales una vez que él decide enrolarse: “While not shown, we are given the impression that Carmen rewards this decision by finally having sex with Johnny after the

prom” (Hansen, 2001: 277). Y, finalmente, una vez muerto Zander, Carmen se reconcilia con Johnny más en un gesto de agradecimiento porque él la salvó, que porque realmente lo quiera.

Desde mi perspectiva, Carmen está lejos de ser un personaje feminista y, más bien, se decanta por seguir el estereotipo —y destaco estereotipo— de la mujer que haría lo que sea por ascender en su carrera profesional. En un sentido, Carmen está emparentada con las *femmes fatales*, en tanto que está a punto de provocar la ruina del héroe, aunque, a mi juicio, el filme tampoco busca “ensalzarla” tanto.⁵⁸ Carmen permanece, pues, en el nivel de una joven que en efecto asciende por sus propios méritos —su inteligencia es incuestionable—, pero que tampoco duda en utilizar su belleza para ayudarse.

Dizzy y Zander son casos aparte. Aunque son personajes también estereotipados —inevitable en el filme y, en cierta medida, en el género del que nos ocupamos—, son también más transparentes, tienen menos dobleces. Es interesante hacer notar aquí que ninguno de ellos pertenece al núcleo íntimo de amigos —conformado por Johnny, Carmen y Carl— que se juran fidelidad estén donde estén y pase lo que pase. En primera instancia, Zander juega en el equipo de fútbol del partido de despedida de los bachilleres. Al día siguiente se irá a la escuela de pilotos. Pero así como Carmen juega a coquetear con él frente a Johnny y se siente inmediatamente atraída por él en cuanto sabe que será piloto, Zander en ningún momento oculta su atracción por ella ni su animadversión hacia Johnny. Si bien ya durante los entrenamientos de vuelo busca acercarla a él, cuando los capturan los insectos sacrifica su vida por ella: le entrega a

⁵⁸ Entiendo aquí a la *femme fatale* no sólo como aquella que provoca, o está a punto de provocar, la caída del héroe, sino como una antagonista poderosa en una narración, capaz de inducir vuelcos y avances en ésta. Si bien ciertamente Carmen logra, por su relación —o no-relación— con Johnny, hacer que éste modifique sus decisiones, deja de tener influencia sobre él durante buena parte de la narración.

Carmen la daga que había cogido para sí mismo, para que ella tenga un modo de defenderse del “cerebro”.

Dizzy, por su parte, se muestra como el estereotipo de la mujer inteligente, valiente, fuerte y fiel. Ya en la escuela da muestras de ello: mientras que Carmen, quien dice tener “nerves of steel”, es incapaz de disecar un bicho en el laboratorio y tiene que abandonar la clase, Dizzy lo hace sin ningún problema; ella es la capitana del equipo de futbol, quien le indica a Johnny las jugadas que debe hacer para ganar. Pero es en el campo de entrenamiento donde se advierten más sus cualidades: mientras Johnny se encuentra perdido en una batalla simulada contra otro equipo, es ella quien, una vez más, le dice cómo superar los obstáculos para obtener la victoria. En todo momento permanece fiel a Johnny y se erige en una especie de modelo a seguir para el resto de las mujeres del batallón.

Es interesante, entonces, que sean Zander y Dizzy los que mueran: son estos dos personajes, ambos capaces de sacrificarse por los demás, los que no permanecen. Si no se estuvieran subvirtiendo estereotipos, tanto Dizzy como Zander hubieran sobrevivido, como recompensa a sus esfuerzos y su buena voluntad. En cambio, son Johnny —cuyas habilidades suelen dejar mucho que desear, aunque es innegable que se depura como soldado a lo largo de la película—, Carl —capaz incluso de sacrificar a sus amigos enviándolos a una batalla que sabe de antemano que van a perder— y Carmen —brillante como piloto, pero también utilitaria en sus relaciones— quienes sobreviven y quedan al mando de sus respectivos grupos: la infantería, la fuerza aérea y la Inteligencia. Desde mi perspectiva, lo que el filme está intentando representar con esto es que los estereotipos son tan inevitables como inútiles, así como que la construcción de los estereotipos dicotómicos de lo femenino y lo masculino, lo fiel y lo infiel, lo utilitario y lo altruista, del

cine clásico de Hollywood, ya no es funcional o, por lo menos, no es aplicable en el caso de este filme. No es extraño, pues, que *Starship Troopers* haya tenido una recepción tan mediocre en términos de recaudación y recuperación de inversión.⁵⁹

El resto de los personajes jóvenes de *Starship Troopers* son bastante asimilables a estereotipos comunes: un joven que se enlistó para poder ser escritor, otro que necesita pagarse los estudios, uno más que cree que el trabajo en el ejército es más benigno que el de la granja de sus padres; una chica que quiere dedicarse a la política, otra más que quiere tener hijos. Entre los veteranos destacan el sargento Zim (Clancy Brown), entrenador de cadetes, quien renuncia a su rango con tal de ir a la guerra y quien finalmente captura al “cerebro”, y el profesor/teniente Raszczak (Michael Ironside). Es este último quien más influencia tiene en Johnny y en el resto de jóvenes. Aquí, es interesante advertir que, mientras que en el texto original de Heinlein Raszczak era sólo un militar, y era el profesor DuBois quien se ocupaba de la educación de los muchachos, en el filme estos dos personajes han sido asimilados en uno solo, de manera que en la película la instrucción teórica ha sido reunida con la práctica. En el filme, Raszczak es, entonces, al mismo tiempo que un severo maestro que cuestiona a sus alumnos, un duro teniente capaz de matar a sus soldados y al mismo tiempo defenderlos hasta su propia muerte. Cumple, así, con el estereotipo del buen jefe y se erige también en una figura paterna para Johnny.⁶⁰

⁵⁹ Deleyto señala: “Las cifras... sugieren resultados muy modestos: para un elevado presupuesto de noventa y cinco a cien millones de dólares ... el filme recaudó veintidós millones de dólares en su primer fin de semana en Estados Unidos y, tras los primeros meses de exhibición en todo el mundo, no había llegado a ciento veinte millones” (Deleyto, 2003: nota 15, pp. 104-5).

⁶⁰ Como señala Hansen, Johnny renuncia a su propio padre, quien lo deshereda cuando decide enrolarse en el ejército, pero será este último el que se convertirá en su figura paterna, pues, según el mismo Johnny, “The Federation will give me everything I need for the next two years”. A la muerte de su padre, con la destrucción de Buenos Aires, será entonces Raszczak quien asuma esta función, lo cual se hará evidente por la apropiación del discurso del teniente que hace Johnny. En palabras de la misma Hansen: “Johnny’s father tells him that if he signs up for federal service he will be cut off from the family, but, as Johnny says to Carmen, this does not matter much as the

Los otros personajes de *Starship Troopers*, de hecho, Los Otros, son por supuesto los insectos. ¿Qué puede haber más adverso y ajeno a la experiencia humana que un bicho? El crédito debe recaer en Heinlein, pero la construcción de los bichos como personajes en el filme se debe sin duda a Verhoeven y Neumeier. Los insectos no son, desde luego, personajes individuales —si acaso con la excepción del “cerebro”—: pertenecen no sólo a la colectividad de la colmena, sino también a la de todo lo extranjero, extraño y hostil al régimen dominante. En este sentido, son un Otro absoluto y perfecto por su diferencia radical con respecto a lo Uno. Para Heinlein, los insectos representaban claramente a los comunistas, la “amenaza roja”, el gran colectivo formado por la URSS y los países del bloque socialista, todos uniformados, pensando lo mismo, y siempre en contra de las libertades individuales. En Verhoeven, aunque ya no se refieren a la “colectividad comunista”, los insectos siguen estando contruidos como lo más alejado al humano. Pero mientras que en Heinlein la metáfora era seria y clara —es decir, en efecto se trataba de eliminar todo lo que no fuera humano, entendiendo humano como “democrático”, “librepensador” y “capitalista”—, en Verhoeven se le da una vuelta de tuerca a la metáfora y, a partir de ella, se cuestiona por qué y para qué hemos de exterminar todo lo ajeno, incluso si nosotros mismos hemos provocado su ira,⁶¹ así como también

Federation will provide him with everything he needs, thus resuming the parenting role of his biological parents. ... In his first mission on Klendathu Johnny is so badly injured that he is listed as deceased. As it turns out he was rescued by his old high-school teacher Raszak, who assumes the role of surrogate father. Johnny is reassigned to Raszak's unit and is made corporal after an impressive rodeo riding of a tanker bug. Their father-son relationship continues with Raszak telling Johnny to 'never pass up on a good thing', in this case a romantic and sexual encounter with Dizzy. In the ensuing battle where Dizzy is fatally wounded, Raszak is sucked into quicksand by a tanker bug and orders Johnny to shoot him because his lower body is torn off. After this ritualistic patricide Johnny inherits Raszak's division, which honours him by changing its name from 'Raszak's Roughnecks' to 'Rico's Roughnecks'" (Hansen, 2001: 277-78).

⁶¹ La provocación de la ira de los insectos se deja ver sutilmente cuando uno de los segmentos propagandísticos presenta que una secta mormónica se asentó en un planeta de la zona de cuarentena de los bichos, implicando que éstos sienten invadido su territorio y por eso desencadenan el ataque contra la Tierra que resultará en la destrucción de Buenos Aires.

se pregunta si los enemigos son realmente tan ajenos. Los insectos de *Starship Troopers*, pues, lejos de ser tan sólo un adorno o una muestra de virtuosismo de efectos especiales y CGI, representan también una posibilidad de exploración de la alteridad.

El *novum* y el extrañamiento cognoscitivo

Aunque pueda parecer extraño, no hay elementos aislados en *Starship Troopers* que se puedan erigir como un *novum*: los bichos llevan ya tiempo en la CF —desde los “bug-eyed monsters” de los pulps estadounidenses—, al igual que las naves y viajes espaciales, la población terrestre unida bajo una sola federación, los poderes telepáticos, e incluso la participación conjunta de mujeres y hombres en el ejército. No es ni siquiera la aparición conjunta de todos estos elementos lo que los convierte en un *novum*: es el tratamiento que de ellos se hace en el filme lo que es verdaderamente innovador. Pues mientras que en el texto de Heinlein todos estos elementos estaban presentados de manera seria, con el fin de que los lectores encontraran, por medio de las transparentes metáforas de los insectos como comunistas, una lección de las bondades del uso de la fuerza y la guerra, de la democracia y la ciudadanía,⁶² en el filme todo esto está llevado hasta sus últimas consecuencias y subvertido en formas que obligan a verlo desde perspectivas nuevas. Así pues, en *Starship Troopers* se teje una red de innovaciones que se vinculan entre ellas, y de este modo dan lugar a un texto que es innovador en su manera de acercarse tanto al texto de origen como a los iconos y convenciones cienciaficcionalas, y a los asuntos que trata.

⁶² Tanto es así, que el texto de Heinlein ha formado parte del programa de lecturas de los marines de Estados Unidos, por lo menos desde 1996. Véase Página oficial Marines. The Few. The Proud. The Marine Corps Professional Reading Program, ALMAR 246/96. <<http://www.usmc.mil/almars/almar2000.nsf>>.

Los elementos aislados principales de los que se compone *Starship Troopers* son: los personajes, los insectos, la situación en el futuro, las guerras planetarias, el sistema de gobierno unificado para toda la Tierra. Como hemos visto en el apartado anterior, los personajes son altamente estereotipados, lo cual no sólo revela su vínculo deliberado con el cine de Hollywood de serie B, y las películas y series de televisión para adolescentes, sino también con los pulps originarios del género. Pero, como he mencionado antes, estos estereotipos son subvertidos al no tener un desarrollo que apoye su condición de tales, así como al no cumplir con las expectativas formuladas a partir de ellos, revelándose entonces como innovadores.

Algo similar ocurre con los insectos como antagonistas absolutos de los humanos: por ellos mismos no son novedosos, así como tampoco lo es la idea de construir a las razas alienígenas a partir de elementos “naturalmente” adversos al ser humano. Los insectos están en general incorporados en nuestra experiencia como adversarios a destruir. Pero lo que es ciertamente novedoso es el extremo al que se lleva tanto la construcción de los insectos como personajes colectivos, de los cuales sólo destaca el “cerebro”, como los usos que se da a ello. Así, por ejemplo, en uno de los cortes televisivos propagandísticos se nos presenta a un grupo de niños en edad preescolar aplastando cucarachas con los pies, felices, mientras su maestra los mira y aplaude históricamente, para entonces dar lugar a la línea: “They’re doing their part. Are you?” Con este corte de propaganda se hacen obvios los mecanismos de adoctrinamiento del gobierno, a la vez que se pone un énfasis en los insectos como enemigos permanentes.

Al construir un ambiente situado en el futuro y no sólo en la Tierra, sino también en planetas ajenos a nuestro sistema solar, se hace necesario incluir naves espaciales de todo tipo —un icono más de la

CF—. Si bien la inclusión misma de estas naves y ambientes no es innovadora en sí, sí lo es el modo en que están confrontadas con las “armas” que poseen los bichos. Mientras los seres humanos poseen la más alta tecnología —que, de cualquier manera, en lo que se refiere a los atuendos y armas de los soldados, no es particularmente novedosa y se les pueden encontrar semejanzas con las armas y trajes usados hoy en día, por lo menos en términos de apariencia física—, los insectos luchan con sus propios cuerpos y con armas generadas por ellos mismos. Así, las concentraciones de plasma que destruyen Buenos Aires se revelan como expulsadas por la parte posterior del cuerpo de los insectos; el fuego con el que calcinan a los soldados proviene de la boca de otros bichos, y los cuerpos de los humanos son cercenados o perforados por las alas o patas de otros más. La avanzada tecnología de guerra humana se revela entonces como ineficaz ante los ataques “biológicos” de los insectos.

Así pues, es tanto la combinación de estos elementos como la forma en que ésta se lleva a cabo lo que le otorga la capacidad innovadora a *Starship Troopers* y, por lo tanto, la posibilidad de constituirse en un mundo extrañado cognoscitivamente. A continuación examinaré esto en detalle.

Quizá lo que más salta a la vista ya desde el inicio del filme es la propaganda televisiva, pues es la que establece el tono general de la narración. En otro sentido, los cortes de propaganda son además muy importantes porque muestran el tipo de gobierno y de sociedad que se construye en *Starship Troopers*. Así, al iniciar el filme con un segmento de televisión, sabemos de inmediato que nos enfrentamos tanto a una sociedad altamente dependiente de este medio de comunicación, como a un gobierno que lo utiliza como modo de adoctrinamiento.⁶³ El primer

⁶³ Deleyto destaca que *Starship Troopers* subvierte y parodia incluso el género mismo de los noticieros televisivos (cf. Deleyto, 2003: 108).

segmento, que ya he comentado antes en otros términos, incluye un comercial de reclutamiento en el que un niño está vestido de soldado, a los insectos, y la señalación de Klendathu como el hogar de éstos. Pero además, y muy relevante, incorpora, en transmisión simultánea —lo sabemos porque se lee “Federal Network Live”— y en vivo, la muerte no censurada de un periodista. Aparte de anunciar que la película contendrá violencia explícita, lo que esta primera transmisión de televisión indica es que esta violencia está al alcance de todos, para verla y para ejercerla. Asimismo, por este medio se erige a la televisión como un potente transmisor tanto de noticias como de conocimiento, este último siempre sesgado hacia lo que le conviene mostrar al sistema.

Pero no en todos los segmentos televisivos la violencia será mostrada tan abiertamente: en algunos de ellos, ésta se deja adivinar detrás de pantallas de letreros que leen “censored”. Como señala J.P. Telotte:

When one of these feeds does offer something akin to hard information, in a piece titled Know Your Foe, it is footage of a cow being slaughtered by a captured bug to demonstrate that species’ capabilities and its ferocity; interestingly, much of the slaughter occurs behind a “censored” patch across the screen. In turn, another feed shows a bug, perhaps the same one, being blasted to bits by soldiers who are instructed how to hit its central nervous system in order to make a quicker kill —and here nothing is censored. It is a telling illustration of just what this culture sees as obscene, as a censorable reality, and a clear indication of how it has set about sanctioning a most horrific violent response to the bug foe (Telotte, 2001b: 200).

En esta cita, Telotte resalta que la sociedad de *Starship Troopers* aprueba ciertos tipos de violencia y censura o evita otros, como el del asesinato de la vaca por un insecto. A mi juicio, además, la censura representada en el filme está más planeada y dirigida de lo que parece. El

segundo segmento —el mismo de la vaca del que habla Telotte— muestra al principio a unos soldados enseñando sus armas a los niños. A continuación, con el encabezado “Crime and Punishment” —en una retorcida y obvia referencia a Dostoievsky—, se anuncia que se ha sentenciado a un convicto —cuyo delito desconocemos— a la pena capital. Se comunica también que la ejecución será televisada en vivo en todos los canales, mientras se muestra una imagen de una silla eléctrica estilizada. Si bien en efecto los espectadores del filme no vemos la ejecución, sabemos que ésta será vista por los habitantes de la Terran Federation, muy seguramente sin censura. ¿Dónde está el criterio censor, entonces? Pues al final del filme, una vez capturado el “cerebro”, en el último segmento propagandístico, se nos muestran las pruebas y análisis, más bien torturas, que se le practican, todo con el fin de conocer la mente del enemigo. Esto, sin embargo, aparece con el letrero de “censurado”. El nivel de censura no depende, entonces, de que la violencia se ejerza sobre un humano, un animal o un insecto, sino del tipo de respuesta que se quiere extraer del público. En este sentido, es significativo que los segmentos “educativos”, los que imparten “conocimiento” sobre los insectos enemigos —excepto en el que Carl muestra cómo apuntar al centro nervioso de los insectos, y esto porque a lo largo de toda la película vemos cómo los soldados matan con sus rifles a los bichos—, estén censurados, pues por este medio se apela a la curiosidad y el morbo de la gente y se busca atraer a más personas que quieran ver detrás del cartel de “censurado” y, por lo tanto, a más militares potenciales. En contraposición a esto, la ejecución televisada del delincuente debe ser vista por todos, sin censura, de manera que la población entera conozca de primera mano lo que le puede ocurrir si no se ajusta a las reglas que se le imponen. Aquí, es significativo que no se nos dé a conocer el delito, porque en esta sociedad lo importante no es el

crimen, sino el castigo. De hecho, esto es establecido por el mismo profesor Raszczak, cuando le dice a su clase:

When you vote, you're exercising political authority. You're using force. And force, my friends, is violence, the supreme authority from which all other authority derives ... Naked force has settled more issues in history than any other factor. The contrary opinion, "violence never solves anything", is wishful thinking at its worst.

Evidentemente, tanto el discurso directamente propagandístico como el de los propios personajes —en especial Raszczak y, más tarde, Carl— está enfocado en el establecimiento de una sociedad que sea tan violenta hacia lo otro como mansa hacia las autoridades. Volviendo a los segmentos de televisión, en buena medida la propaganda busca crear una realidad para el público (cf. Telotte, 2001b) en la que son siempre los humanos quienes van ganando la guerra y quienes tienen derecho a ejercer la violencia. Para Telotte, no obstante, la realidad creada en la televisión y la que se vive en los campos de batalla son opuestas:

The disastrous results of this first action, though, emphasize the problems of such "reality" reporting, as both the on-air reporter and cameraman are killed. Clearly, reality does not want to follow the "script" of heroic warfare and victory that the media has, as we see, already begun shaping for the public back home (Telotte, 2001b: 200).

El espectador del filme, por su parte, ve ambas realidades, tanto la figurada en la propaganda como la de la vida cotidiana en el ejército. Estas perspectivas confrontadas le permitirán observar cómo se manipula la realidad y cómo, de hecho, se crea una realidad a la medida del régimen. Este régimen es, a todas luces, totalitario. En primer lugar, la estética misma de la película, su utilización abierta de simbología que

recuerda a los nazis —los pendones de la sala del consejo de la federación, los uniformes, en particular el de Carl, que se asemeja indudablemente al de la SS, por ejemplo—, el discurso sobre ciudadanía y democracia —sólo puede ser ciudadano aquel que sirva en el ejército un mínimo de dos años—, aunados a los inefables insectos, construyen un mundo que obliga al espectador a verlo como extraño y volver a su propio mundo de referencia para evaluarlo. En segundo lugar, y muy importante, la sociedad que vemos al inicio del filme, situada en Buenos Aires y representativa de todo el mundo, es una sociedad por completo americanizada. Como han notado Strzelczyk (2008: 93) y Hansen (2001: 277),⁶⁴ y como destaca especialmente Leonard, el modelo estadounidense/europeo de vida se ha impuesto como modelo de sociedad:

... Verhoeven suggests that the disappearance of national borders has taken place alongside the consolidation of North American/European cultural and epidermal purity: “Nonconformity, along with racial and ethnic divisions, has been swept away by a hegemonic Anglo-American monoculture” (Leonard, 2001: 30).

Así, lo que vemos es Buenos Aires, pero igualmente podría ser California; los jóvenes tienen nombres compuestos hispano-anglosajones, pero su apariencia física es la de jóvenes californianos; el juego de fútbol estilizado y el baile de graduación son más acordes con las tradiciones de Estados Unidos que con las de América Latina. De manera que, al mismo tiempo que se presenta una sociedad pluriétnica y multicultural —ya en el campo de entrenamiento vemos jóvenes de etnias diversas, y la Mariscal del Aire (“Sky Marshall”) es negra— se da a entender que esta pluralidad es sólo posible vía la uniformación a un solo

⁶⁴ Hansen (2001: nota 5) señala que tanto Casper van Dien como Dina Meyer en algún momento incluso participaron en Beverly Hills 90210.

modelo social. No hay, entonces, una verdadera Terran Federation, sino una extensión de Estados Unidos a todo el orbe.

De este modo, al situar el filme en el futuro y con una guerra contra unos enemigos que son completamente Otros, e incorporar los elementos que he venido mencionando, *Starship Troopers* logra extrañar lo familiar y provocar una respuesta cognoscitiva en el espectador, lo cual, como hemos visto, es uno de los ejes rectores de la ciencia ficción. El filme se produce en buena medida en respuesta a la primera invasión de Estados Unidos a Irak, en 1991, cuando pudimos ver las primeras imágenes de una guerra televisada en vivo y en directo, todo bajo el pretexto de llevar la democracia a ese país. Durante esa guerra, se invitó a los inmigrantes indocumentados en Estados Unidos a unirse al ejército para conseguir su ciudadanía una vez volvieran de la guerra. Según el mismo Verhoeven, el filme trata en particular sobre Estados Unidos, pero también, como señala en sus comentarios en la edición del filme en DVD, sobre “whoever is in power”: los paralelos que podemos establecer entre *Starship Troopers* y el mundo real son evidentes.⁶⁵

Los fines críticos del filme

Como he mencionado antes, la ideología del texto original de Robert Heinlein era abiertamente de derecha y con una inclinación muy fuerte hacia el militarismo y los militares como clase gobernante óptima. Las

⁶⁵ Verhoeven, de hecho, dice, en sus comentarios incluidos en el DVD del filme: “All these are statements about American politics. I mean, the whole movie is about the United States, all the statements are about the United States, or any superpower ... for Russia ten years ago, or perhaps for China in the future, or for Germany in the past. There is a tendency in United States’ politics that if people disagree, then we use power and violence, very apparent now in the conflict with Iraq, but also very clear in any conflict in the Middle East, especially the overthrow of the government before the sha in Iran, but clear also in many other conflicts, in Panama, in Vietnam. It’s the idea that power and violence is always used to save much more time than to solve things in a more democratic way”.

continuas peroratas en el libro sobre la imposibilidad del no-uso de la violencia, la incapacidad de los civiles —distintos de los ciudadanos, porque no han estado en el ejército y, por lo tanto, no tienen derecho al voto— para entender lo que es la virtud cívica, las abiertas críticas al marxismo y al comunismo, las bondades del castigo y el sólo aparente feminismo del texto, obligan a verlo con distancia, e incluso con desconfianza, en especial por sus intenciones claramente adoctrinadoras.⁶⁶ El aprovechamiento que hacen Verhoeven y Neumeier del texto de Heinlein no tiene desperdicio, pues a la vez que parodian la novela misma,⁶⁷ hacen una sátira social.

De manera que en *Starship Troopers* se subvierten las intenciones originales del texto de Heinlein y se les lleva a un extremo que sólo puede ser entendido como parodia. Quizá la subversión más importante que hacen al texto es la utilización del discurso libertario de Heinlein para construir un mundo totalitario y distópico. Para ello utilizan no sólo la anécdota y el ambiente de la novela, sino que también extraen

⁶⁶ A continuación proporciono algunas citas elegidas del texto de Heinlein que sirven para ilustrar lo dicho arriba: “When a female pilot handles a ship there is nothing comfortable about it; you’re going to have bruises every place you’re strapped”; “Fact was, little Carmen was so ornamental that you just never thought about her being useful”; “Besides the obvious fact that drop & retrieval require the best pilots (i.e., female), there is a very strong reason why female Naval officers are assigned to transports: It is good for trooper morale. ... In a mixed ship, the last thing a trooper hears before a drop (maybe the last word he ever hears) is a woman’s voice, wishing him luck. If you don’t think this is important, you’ve probably resigned from the human race”; “Of course, the Marxian definition of value is ridiculous. All the work one cares to add will not turn a mud pie into an apple tart; it remains a mud pie, value zero. By corollary, unskilful work can easily subtract value; an untalented cook can turn wholesome dough and fresh green apples, valuable already, into an inedible mess, value zero. Conversely, a great chef can fashion of those same materials a confection of greater value than a commonplace apple tart, with no more effort than an ordinary cook uses to prepare an ordinary sweet. // These kitchen illustrations demolish the Marxian theory of value —the fallacy from which the entire magnificent fraud of communism derives— and illustrate the truth of the common-sense definition as measured in terms of use”; “I do not understand objections to ‘cruel and unusual punishment’. While a judge should be benevolent in purpose, his awards should cause the criminal to suffer, else there is no punishment —and pain is the basic mechanism built into us by millions of years of evolution which safeguards us by warning when something threatens our survival. ... As for ‘unusual’, punishment must be unusual or it serves no purpose”; “... a human being has no natural rights of any nature” (Heinlein, 1959: 5, 27, 204, 92, 115, 119).

⁶⁷ Deleyto indica que la parodia en *Starship Troopers* no se limita al texto de Heinlein, sino que incluso alcanza varios géneros cinematográficos: las películas bélicas de la Segunda Guerra Mundial, los filmes para adolescentes, y aun la ciencia ficción misma (cf. Deleyto, 2003: 108).

discursos directamente de ella, como el que cité antes, pronunciado por Raszcak. En este sentido, vale la pena destacar que mientras que en Heinlein el crecimiento de Johnny Rico y su asunción de los valores políticos y sociales del Estado —al extremo de que su padre se convierte finalmente en uno de sus soldados— se presentan como deseables y correctos, en Verhoeven se convierten en la obliteración del individuo a favor de su gobierno, de su “body politic”.

Así, aunque no se puede decir que al principio Johnny siguiera los dictados verdaderos de su voluntad —como ya vimos, se enlistaba para complacer a Carmen y demostrar que es adulto; tiene relaciones sexuales con Dizzy porque Raszcak se lo aconseja—, tras el funeral de Dizzy acepta que Carl Jenkins envíe a su batallón a una muerte casi segura, porque “Didn’t they tell you, Colonel? That’s what the Mobile Infantry is good for”. A pesar de que en apariencia Johnny crece, lo que en realidad vemos que sucede es que el “cuerpo político” se ha adueñado de su voluntad. Tanto es así, que cuando Carmen es hecha prisionera por los insectos y él oye por el radio sus gritos, asume que está muerta y suspende su rescate. Pero una vez que Carl le da la orden telepática de seguirla buscando y le indica dónde está, finalmente decide ir a rescatarla. Lo mismo ocurre con el lema de Raszcak —“Everybody fights, nobody quits”— que él adopta como propio una vez que los “Raszczak’s Roughnecks” se convierten en los “Rico’s Roughnecks”. La voluntad de Johnny queda subordinada, así, a la de su gobierno y su cuerpo militar. La adquisición de la ciudadanía implica, entonces, también la aceptación y adquisición de la ideología del cuerpo social.

Por otra parte, el texto filmico de *Starship Troopers* hace también una poderosa sátira social. Los usos de la propaganda saltan de inmediato a la mente, sobre todo cuando hacia el final del filme se nos muestra que los soldados son cada vez más y más jóvenes; esto es

incluso advertido por el mismo Johnny, quien le dice a su amigo y subordinado Ace (Jake Busey): “We’re now the veterans here, Ace”. Esto se vincula con el último segmento propagandístico, en el que se señala “We’ve got the ships. We’ve got the weapons. But we need soldiers like...” y muestran a la ahora capitana Carmen, el teniente Rico y el soldado Ace Levy, todos antes jóvenes y ahora en la cumbre de sus carreras y marcados con las cicatrices del servicio militar. El cierre del segmento, y del filme, indica: “They’ll keep fighting. And they will win”. Desde luego, como espectadores nos preguntamos qué tan cierto es esto, cuando ya vimos, en el quinto segmento de propaganda, que los humanos sufrieron 100,000 bajas en una hora, y que es apenas cuando capturan al “cerebro” que la suerte podría comenzar a estar a su favor.

En una tónica similar, y también relacionada con la propaganda, se hace un guiño a la voracidad de los medios televisivos por presentar las cosas “como son” —“You give us three minutes and we’ll give you the world”, como dicen en *Robocop*, también de Verhoeven—, en especial en el marco de una guerra tan sangrienta. Así, la escena del principio del filme en la que el periodista es destrozado por un insecto es más tarde retomada en “tiempo real”, pero desde la perspectiva de la cámara de cine, no de la de televisión. Desde esta perspectiva, entonces, vemos que mientras Johnny Rico les insiste al periodista y al camarógrafo en que evacuen el área, y mientras el periodista es atacado por el insecto, el camarógrafo sigue grabando y, de hecho, enfoca directamente el descuartizamiento del reportero, evidentemente con el fin de presentar al público la realidad “como es”. En esta escena es también interesante notar cómo Johnny se dirige al camarógrafo a través de la lente de la cámara; se dirige, de hecho, a la cámara —cosa que ocurre varias veces en el filme—, resaltando de este modo que la “realidad” presentada al público, tanto como la de los propios protagonistas, estará siempre

mediada por una cámara de televisión. Esto, desde luego, no es ajeno a la experiencia de la primera invasión de Irak y a las subsecuentes guerras que desde entonces hemos presenciado por televisión.

Algo que llama poderosamente la atención en *Starship Troopers* es la forma en que subvierte los estereotipos de género y se presenta, según su director, como un filme feminista. Hemos examinado ya los estereotipos de Dizzy y Carmen. Según Hansen, en *Starship Troopers* se busca romper con

fascism's traditional construction of women as self-sacrificing Mothers situated within the domestic realm. Its two main female characters, Carmen and Dizzy, both break with the *donna-madre* and illustrate alternative routes for women as fighting soldiers and patriots in an egalitarian society (Hansen, 2001: 275),

pero falla en su objetivo porque “their absent conversion ultimately leaves them with a traditional set of options: as romantics, male reflections or the subjects of fear and fascination” (Hansen, 2001: 276). A pesar de que, en términos generales, estoy de acuerdo con lo señalado por Hansen, me parece que en *Starship Troopers*, en cuanto a estereotipos femeninos se refiere, se realiza una doble operación de subversión. En principio, en efecto se rompe con el estereotipo de la Madre en el ambiente doméstico —que Hansen relaciona directamente con el fascismo mussoliniano—, pero también con el de la mujer-objeto que siempre está a la zaga del hombre. Al otorgarles a los dos personajes femeninos principales carreras que ellas mismas eligen —aunque por razones románticas en el caso de Dizzy, y de ambición en el de Carmen—, se les coloca en una situación de igualdad con el varón. Pero es justamente debido a las razones por las que ingresan y permanecen en el ejército que se convierten en un segundo estereotipo, el de la mujer triunfadora, pero sensible —Dizzy— y brillante —Carmen—. Esta

segunda estereotipación, que subvirtió el estereotipo de la Madre, es a su vez subvertida por el contexto general del filme, en el que continuamente se retoman y satirizan los roles y estereotipos sociales y de género. Al convertir a Dizzy en una romántica mártir —pues fue muerta en combate— y a Carmen en la capitana de una gran nave, se desnaturaliza el estereotipo que ellas estaban originalmente cumpliendo, se desvelan sus mecanismos y, por lo tanto, se hace claro que éstos son también estereotipos, abriendo la posibilidad de romperlos.

La sátira social de *Starship Troopers*, entonces, se concentra en la crítica de una cultura que se pretende plural —pero americaniza el mundo—, que se pretende democrática —pero sólo toma en cuenta la opinión del ciudadano una vez que éste ha estado en el ejército y, como hemos visto, absorbe la ideología del sistema—, que se pretende inteligente —pero investiga al enemigo torturándolo—, convirtiendo entonces a esta sociedad en un ente totalitario, fascista y conservador que en realidad sólo se ocupa de buscar la consecución de sus propios objetivos. A mi juicio, esta crítica a la sociedad estadounidense de su momento —y aun de nuestro momento, once años después de su estreno— es más aguda porque no se presenta dentro de un marco realista, sino dentro de uno cienciaficcional. Al extrañar todos los elementos mencionados en este apartado, al hacerlos ajenos a la experiencia del espectador, pero, al mismo tiempo, al forzarlo a volver a su mundo de referencia para confrontarlos, vuelve más eficaz la subversión y la sátira, porque éstas funcionan aquí a partir de elementos no reales que sin embargo deben ser devueltos al mundo empírico para su cabal comprensión.

A partir de este ejemplo hemos visto, entonces, cómo funciona internamente la ciencia ficción, en especial en términos de utilización del

novum para lograr extrañar cognoscitivamente los textos. La CF, así pues, se revela como un fértil campo de exploración no sólo de ideas innovadoras, sino también de la cultura misma en que se inserta. Desde luego, como he mencionado en diversas ocasiones, no toda la ciencia ficción es verdaderamente innovadora o subversiva, pero hay casos ejemplares, como el de *Starship Troopers*, que contribuyen enormemente a su crecimiento y a hacer aportes en términos tanto de tratamiento de temas y asuntos, como de experimentación cultural. Por supuesto, no es extraño que *Starship Troopers* haya tenido una acogida tan dispareja y haya sido un fracaso de taquilla; a mi juicio, esto evidencia que las críticas que hace tocaron fibras demasiado sensibles de una sociedad que, como se empeña el filme en demostrar, recibe la información, e incluso la realidad misma, de una forma siempre mediada.

V RECAPITULACIÓN

Hemos visto hasta aquí distintas propuestas, distintas perspectivas para estudiar a la ciencia ficción como un género literario y cinematográfico, así como maneras diversas de entender lo que es un género en sí. Quedan, no obstante, un par de reflexiones por hacer. En primer lugar, se encuentran los subgéneros, término que en muy contadas ocasiones he utilizado a lo largo de este trabajo. En segundo lugar, la presentación de una nueva perspectiva desde la cual entender a la CF que, al mismo tiempo que hace caso de todo lo estudiado hasta aquí, también postula un entendimiento diferente del funcionamiento de este género. Ambos razonamientos dependen de los capítulos anteriores de esta tesis, por lo cual era imposible presentarlos antes. Así pues, me ocuparé en primera instancia de los subgéneros

Los subgéneros de la ciencia ficción

Alastair Fowler señala que los subgéneros suelen otorgarse a partir de la localización textual de ciertos motivos o temas: “Division of kinds into subgenres normally goes by subject matter or motifs” (Fowler, 1982: 112). Esto, no obstante, no necesariamente es cierto para la CF. Así, por ejemplo, encontraremos que George Mann (2001: *passim*) menciona

alrededor de quince subgéneros que, como se verá a continuación, presentan criterios diversos de clasificación. Así, a la manera de una lista, en la que he procurado encontrar el centro rector de cada tipo de subgénero, tenemos lo siguiente:

Tipo de ciencia utilizada en la narración:

- CF “dura”
- CF “soft”

Tipo de mundo representado en la narración:

- Futuro lejano
- Futuro cercano
- CF postapocalíptica o postholocáustica
- Mundo alternativo
- Steampunk
- Cyberpunk

Vinculación con otros géneros:

- CF cómica
- CF criminal
- CF de terror

Inclinación ideológica:

- CF humanista
- CF militarista
- CF política
- CF ecológica

Otros tipos:

- CF literaria (vinculada con la CF “soft” y la Nueva Ola)
- Space opera

Como se hace obvio por el esquema arriba presentado, no sólo son difusos —en términos de su diversidad agrupadora— los criterios para definir los subgéneros, sino que pueden también tender al infinito. A mi juicio, las dificultades que presenta este tipo de clasificación son evidentes. Más allá de los posibles solapamientos que podemos hallar entre subgénero y subgénero —*Starship Troopers*, por ejemplo, podría ser igualmente interpretada como CF militarista, CF de futuro cercano, e incluso CF humanista o política, si atendemos a sus preocupaciones por resaltar lo que sus creadores consideran correcto o incorrecto en términos de caminos a seguir y de maneras de comportarse de los seres humanos; la *Mars Trilogy* no es sólo una *space opera*, sino también un texto con profundos cuestionamientos ecológicos y políticos; *The Matrix* puede tener una clara tendencia *cyberpunk*, pero también profundiza en asuntos humanísticos, y así sucesivamente—la subdivisión subgenérica en efecto conduce al infinito de la clasificación. Si bien puede ser útil en términos tematólogicos o de motivos, y lo es, puede también ser engañosa por la subjetividad de la que puede ser objeto, pues, según Claudio Guillén:

... el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita ... las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector (Guillén, 1985: 249).

Quiero dejar claro, pues, que no estoy en contra de la clasificación por subgéneros, la encuentro incluso útil para un tipo de investigación —tematólogica, principalmente, y tanto diacrónica como sincrónica, con el fin de descubrir cómo ciertos temas o motivos se modifican en el tiempo, o cómo son tratados en un cierto periodo—, pero atendiendo a lo que he venido planteando a lo largo de este trabajo, sobre todo a aquello relacionado con la incapacidad de definir tajantemente un

género, pues sus fronteras siempre serán movedizas, es un tipo de categorización que no encuentro productiva. Mi razonamiento aquí parte de que la parcelación no necesariamente conduce al orden y sí puede, potencialmente, provocar mayor desconocimiento del género. Así pues, mientras que no me puedo sustraer por completo de las clasificaciones subgenéricas —y menos aún en un trabajo dedicado al género—, tampoco considero que sean la forma óptima de observar a la CF como fenómeno literario, cinematográfico y, finalmente, genérico. De este modo, mientras que reconozco la utilidad de la clasificación subgenérica para ciertos fines —y siempre tomando en cuenta que, por provenir del género, el subgénero será tan móvil como éste—, me parece que hay otra manera de observar a la CF en sus especificidades intragenéricas que no es tan limitante como el subgénero y que a la vez permite su vinculación con otros géneros.

La ciencia ficción como género, modo y fórmula¹

He mencionado antes, en especial en el capítulo II, que la CF como género no posee rasgos estructurales propios y en muchas ocasiones se acoge a las estructuras otorgadas por otros géneros para narrar sus historias. La CF como género dominante, sin embargo, es definible como tal —como género— porque en una narración estarán presentes la mayoría de los rasgos que presenté en el capítulo IV, en particular la idea absolutamente novedosa y la dislocación con respecto a la realidad empírica que, sin embargo, obliga a volver a ésta como referencia.

¹ En *Strategies of Fantasy*, Brian Attebery propone un acercamiento a la fantasía como género, como modo y como fórmula. Me he inspirado en el modelo proporcionado por él, si bien discrepo sobre sus usos de los términos y en la manera en que concibe, sobre todo, el entendimiento de la fantasía como modo y como género. Es necesario reconocer, de cualquier manera, que su modelo ha inspirado el mío.

Así pues, si entendemos a la CF como un género que domina en un texto, veremos que, de cualquier manera, hará uso de otros géneros para vehicular su narración.² En estos casos, siempre será la ciencia ficción la que mantenga el mando de la narración entera; es decir, sin el contenido cienciaficcional la historia decae y es, de hecho, imposible. Retomando la figura utilizada por Rick Altman, la CF es en estos casos el sustantivo categórico, sin el cual, evidentemente, no nos estaríamos enfrentando a una narración de CF, aunque haga uso de otros géneros.

Dos ejemplos son pertinentes aquí: *Flowers for Algernon* (1966), de Daniel Keyes, novela a la que ya me he referido brevemente en el capítulo II e *Hyperion* (1989), de Dan Simmons. Como ya he dicho, pero es importante recordar, *Flowers for Algernon* relata, con un formato de diario, de “Informes de Progresos”, el tránsito de Charlie Gordon del retraso mental a la genialidad y de vuelta al retraso mental. Aquí, Keyes no utiliza solamente el formato, la estructura de la novela epistolar —los informes de Charlie están dirigidos explícitamente a sus médicos, por lo cual se constituyen en epístolas—, sino también de la *bildungsroman*, de la novela de crecimiento, que, por cierto, se puede decir que subvierte, pues en lugar de presenciar la exaltación del héroe, vemos su dudoso ascenso hasta una genialidad arrogante y aplastante hacia los que lo rodean, y más tarde su caída. En *Flowers for Algernon*, entonces, se hace uso de por lo menos dos géneros para vehicular la narración cienciaficcional. Con todo, lo que se torna evidente es que esta narración dejaría de existir si en su centro no yaciera la premisa cienciaficcional de la posibilidad de alterar la inteligencia y la conciencia a partir de una operación quirúrgica. La novela, de hecho, podría estar narrada en cualquier otra forma, pero

² Podemos recordar aquí el caso de *Starship Troopers*, presentado en el capítulo IV, narración en la que, mientras se depende de la vinculación de ideas y elementos cienciafccionales, al mismo tiempo se hace uso de otros géneros que funcionan como sostén, como estructuradores de la narración, como los noticieros televisivos, la acción o el cine bélico.

lo que le otorga la genericidad de ciencia ficción es esa idea rectora y absolutamente innovadora.

En *Hyperion*, por otra parte, Dan Simmons utiliza el modelo de *The Canterbury Tales*. Aquí, encontramos a siete peregrinos —un cónsul, ex embajador en el planeta Hyperion; una detective privada; un militar; un académico, padre de familia, quien lleva a su hija pequeña en brazos; un sacerdote; un poeta y un caballero templario— que se dirigen a las Tumbas del Tiempo para enfrentarse al Alcaudón, su guardián. Cada uno de ellos ha emprendido esa peregrinación por razones distintas, y cada uno de ellos cuenta su historia, a la manera de los peregrinos de *Canterbury* —excepto el templario, que desaparece misteriosamente—. El esquema es claro: cada uno de ellos tiene una motivación diferente para enfrentarse al Alcaudón, el Señor del Dolor, y, con el fin de conocerse mejor, de pasar las largas noches y de tratar de encontrar una estrategia de lucha adecuada, todos cuentan sus respectivas historias. De nuevo, de manera similar a *Flowers for Algernon*, *Hyperion* depende de la idea de que hay un ser, el Alcaudón, cuya naturaleza verdadera no se conoce con certeza, aunque sabemos que es monstruoso y mata a todo el que se le acerca; de que los humanos han colonizado varios planetas de galaxias diversas, que viajan a una velocidad superior a la de la luz y, sobre todo, de la idea de que el tiempo como lo conocemos se ha modificado. Esto último se hace patente en especial en la historia del Dr. Sol Weintraub, quien lleva a su hija en brazos. Su hija fue antes una investigadora en las Tumbas del Tiempo y, mientras se encontraba allí, hubo una perturbación temporal que provocó que comenzara a decrecer, en lugar de crecer; es decir, con cada día que pasa, ella tiene un día menos y no un día más de vida; por eso ahora es una bebé y su padre busca revertir el proceso antes de que ella desaparezca. Todos los peregrinos tienen algún tipo de vínculo y de misión que llevar a término

una vez que se encuentren con el Alcaudón, quien aparentemente tiene poder sobre las Tumbas del Tiempo. El modelo de Chaucer, entonces, funciona como nexo entre las diversas historias; en este caso, sin embargo, remite a historias de búsqueda y depende directamente de la idea de unas tumbas del tiempo, vigiladas por una entidad que no es terrestre ni humana, pero tampoco es explícitamente extraterrestre ni sobrenatural. Al igual que *Flowers for Algernon*, la anécdota se pudo haber relatado en otras formas, de manera que la estructura cuentística del tipo de las *Canterbury Tales* se vuelve subsidiaria a la idea cienciaficcional. *Hyperion*, tanto como *Flowers for Algernon*, no pueden ser sin su contenido cienciaficcional.

En lo que esto redundante, que se descubre a partir de estos ejemplos, es que en aquellos textos en los que la ciencia ficción se erija como dominante, sin cuya presencia la narración no es posible, podemos postularla como género. Este comportamiento, sin embargo, no se da en todos los textos vinculados a la CF, y no en todos domina ésta.

Una segunda forma en que la CF está presente en los textos es a la manera de un modo. Hemos visto ya, en el capítulo II, que el modo no es generalmente estructural, a diferencia del género, que se define usualmente como estructural.³ Si entendemos al modo parcialmente como un impulso —similar al impulso de la mimesis y la fantasía mencionados en el capítulo III, pero no exactamente lo mismo—,⁴ pues es, más bien, un impulso incompleto, observaremos que la CF se puede presentar en numerosos textos. Es decir, al entender al modo como un impulso incompleto, veremos que éste no es el dominante en el texto, no

³ Aquí es importante destacar, no obstante, como ya expliqué en el capítulo II, que desde mi perspectiva el género no es necesariamente estructural, sino que está determinado por rasgos particularmente sobresalientes y dominantes en un texto.

⁴ Attebery (1992: 2) entiende al modo como una postura frente al mundo, capaz de presentarse en textos diversos. Jameson, como ya hemos visto (cf. aquí, capítulo III), lo entiende como un impulso capaz de presentarse en textos diversos a lo largo del tiempo.

tiene el mando de la narración, y habrá otro género que domine. De nuevo haciendo uso de la nomenclatura de Altman, el modo es, en este caso, un adjetivo que depende del sustantivo categórico para tener algo a lo que modificar, o modular, y entonces cobrar sentido. De esta forma, así como el sustantivo se presenta como una entidad independiente que puede o no ser modificada, pero que cobrará mayor fuerza al entrar en contacto con el adjetivo, éste es dependiente de un sustantivo, y siempre lo necesitará para poder transmitir su información.⁵ Entendido entonces el modo como capaz de modular o modificar un texto, se entiende por lo tanto que está subordinado al género, pues es el género el que domina la narración. En la CF esto es particularmente notorio y relevante, pues, así como ella tiende a hacer uso de otros géneros o formas narrativas para vehicular sus propias preocupaciones e ideas, es también muy común que otros géneros la utilicen en la misma medida.

Un ejemplo interesante de este comportamiento es *The Cell* (Tarsem Singh, 2000). Aquí, la narración depende en efecto de la premisa de que es posible, por medios científicos poco explicados y argumentados, introducirse en la mente —y en especial en los sueños— de las personas para intentar sanar padecimientos psicológicos o psiquiátricos. Este filme depende mucho más del terror, el thriller y lo detectivesco que de la CF propiamente dicha, pues a pesar de que buena parte de la búsqueda del asesino serial que mata chicas apresándolas en gigantescas bañeras hasta que se ahogan se da en la mente del asesino gracias al dispositivo ideado para introducirse en ella, el filme no está diseñado para provocar asombro ante la innovadora idea de entrar en los

⁵ Una problemática a la que nos enfrentamos permanentemente en los estudios sobre los géneros —como con seguridad ya se habrá hecho patente para este momento— es la nomenclatura. Esto se debe, por una parte, a que cada teórico o crítico utiliza los términos de forma distinta, pero también a que los géneros tienen una tendencia intrínseca a la “inasibilidad”. Debido a esto, he procurado aclarar los términos cada vez que los uso —en especial género y modo y, en otro contexto, mimesis y fantasía—, intentando de esta manera reducir la confusión al mínimo posible.

sueños de otra persona, sino para provocar horror a partir de los sueños mismos. La anécdota gira, así pues, más alrededor de la búsqueda y captura del asesino dentro de su propia mente, que de la idea de la incursión de otra persona en ésta. *The Cell* trata, pues, de la persecución de un asesino y de la demostración de lo terrorífica y brutal que es su imaginación, no de perseguir la idea cienciaficcional hasta sus últimas consecuencias. La CF, entonces, está subordinada a otros géneros; los apoya y ciertamente ayuda a construir una historia emocionante que mueve a la reflexión, pero no es el elemento dominante en ella.

Algo similar ocurre con *Bóvedas de acero* (*The Caves of Steel*, 1954), de Isaac Asimov, y ciertamente puede parecer extraño e incluso aventurado decir que alguien de la estatura de Asimov en el área de la CF tiene por lo menos un texto en el que la idea cienciaficcional no es la dominante. Lo importante a destacar y aclarar aquí es que la detección del funcionamiento diverso de la CF en los textos y la conclusión de que ésta no está presente con la misma intensidad ni comando de la narración en todos los textos, no disminuye su calidad, ni tampoco altera su pertenencia a, o su participación en el género, simplemente busca clarificar las formas variadas en que es posible encontrarla.

Así pues, en *Bóvedas de acero* nos enfrentamos a un mundo futuro; en este mundo los robots humanoides sólo son aceptados en las colonias exteriores pues los humanos terrícolas los repudian. El contacto entre las colonias exteriores y la Tierra se da a partir de un puerto espacial en el que sí se permiten los andróides y a la que los humanos terrestres sólo pueden pasar tras un severo control sanitario y fronterizo. Lo que mueve la anécdota es que en este puerto ha habido un crimen: el asesinato de un científico, tras la visita del jefe de la policía terrestre. Las autoridades de la Tierra deben entonces hacerse responsables de la investigación y designan al detective Elijah Baley para llevarla a cabo. Su par por parte

de los espacianos es R. Daneel Olivaw (la R. es de Robot), un robot positrónico de apariencia completamente humana. Si bien el marco cienciaficcional en *Bóvedas de acero* es ciertamente muy poderoso, la historia gira alrededor de la búsqueda y captura del asesino, en la que necesariamente se tendrán que aliar el detective humano y el robótico; lo que mueve la narración es, pues, una trama detectivesca, en la que la CF se convierte entonces en subsidiaria y adjetival.⁶ Desde luego, una parte del conflicto consiste en la aceptación de Elijah Baley de su par R. Daneel Olivaw, y el reconocimiento de su inteligencia y lealtad a los humanos, pero la historia podría funcionar igualmente si en lugar de un robot y un humano tuviéramos a un hombre occidental y uno oriental, por ejemplo.

Ahora bien, en buena medida, el caso de *Bóvedas de acero* es fronterizo con la utilización de la ciencia ficción como fórmula. Si concebimos la fórmula como aquella que extrae los elementos más icónicos o representativos de un género, veremos que ésta está presente en una buena cantidad de textos, tanto en la literatura como en el cine. Aquí, me refiero principalmente al tipo de elementos asociados a la ciencia ficción, los cuales son resaltados por A.A. Berger en *Popular Culture Genres* (señalados aquí en la nota 2 del capítulo II). En general, se puede decir que este tipo de elementos, al convertirse en formulaicos, son desnudados de su significación de idea cienciaficcional innovadora y se tornan, entonces, en artilugios, ambientes o personajes cuya función ya no es la de la CF como género —a saber, provocar una dislocación tal con respecto al mundo empírico, que de cualquier manera se relaciona con éste, que el lector o espectador se ve obligado a retornar a él para confrontar ambos mundos y, entonces, descubrir actitudes de solapamiento o cuestionamiento—, sino que, sencillamente, están ahí

⁶ De hecho, muchos de los textos de Asimov, sobre todo los de los ciclos de los robots, se afincan en la utilización de un marco detectivesco.

porque de alguna manera son necesarios para la narración. Esta necesidad, sin embargo, no es estructural ni de contenido, y se revela más bien como un agregado sin el cual el texto puede funcionar a la perfección.

Concebir la participación de la CF en otros géneros como meramente formulaica no implica que me refiero a ella de manera peyorativa. Es decir, planteo aquí que otra de las formas en que la CF se vincula con otros géneros es por medio de las fórmulas, pero no me parece que esta participación sea menos importante de explorar o menos valiosa. Al contrario, a la vez que por medio de la fórmula podemos detectar centros de atención y, en buena medida, patrones de innovación y repetición, no podemos olvidar que, al enfrentarnos a un género “de género”, éste será dependiente en mayor o menor medida de las fórmulas. El punto aquí es que mientras que se puede vincular directamente a los textos que utilizan a la CF como fórmula con este género, en realidad la usan sólo como pretexto para contar otras historias, no necesariamente vinculadas a la CF. Es decir, si extraemos los elementos cienciaficcional de este tipo de narraciones, veremos que se siguen sosteniendo y siguen funcionando sin ningún problema, cosa que no ocurre cuando la CF es el género dominante.

Un ejemplo claro es *Supernova* (Walter Hill, 2000). En este filme tenemos varios iconos reconocibles de la CF: la nave espacial, el espacio exterior, la entidad misteriosa que otorga poderes a quien tiene contacto con ella. La anécdota es sencilla: la nave responde a una llamada de auxilio y rescata a un hombre que lleva un extraño artilugio que modifica la voluntad de la gente y le da poderes especiales. Poco a poco, el deseo de poseer el objeto motiva a los tripulantes de la nave a matarse unos a otro. Finalmente, para salvarse a sí mismos —la nave colisionará con una estrella y, con la fuerza otorgada por el artilugio, provocará el nacimiento

de una supernova y la consecuente desaparición de todos los sistemas aledaños—, los tripulantes que quedan vivos —un piloto (James Spader) y la oficial médico (Angela Bassett)— tienen que teletransportarse a otro sitio. Pero como debido a todas las peleas y sabotajes que hubo a lo largo del filme sólo les queda una cápsula de supervivencia, la han de compartir, a riesgo de que todo salga mal y sus genes se mezclen en formas por demás impredecibles. El resultado es que los dos salen de la cápsula sanos y salvos, excepto por una pequeña modificación genética: él, rubio y de ojos azules, tiene ahora un ojo de color café; ella, negra, tiene ahora un ojo azul. La cándida metáfora de las uniones interracial es evidente por sí misma. Estrictamente, de lo que trata *Supernova* es de la lucha contra los “poderes” adquiridos sobrenaturalmente, de la codicia de los humanos y, sobre todo, de la posibilidad, e incluso la bondad, de las parejas interracial. El marco cienciaficcional —la nave espacial, los planetas lejanos, el artefacto extraterrestre— son meros agregados. Podemos extraerlos de la narración y seguiremos teniendo la misma historia de concordia interracial; están ahí sólo como una fórmula para atraer a un cierto tipo de público.

Un caso similar es el de “Almas” (“*Souls*”, 1982), de Joanna Russ, que ganó el premio Hugo de 1983, otorgado anualmente por los lectores de CF. Aquí, la historia está situada en un lugar de Alemania durante una invasión de los “hombres del Norte” —los vikingos— a una abadía, dirigida por la abadesa Radegunda. El relato es narrado por su “hijo adoptivo”, un niño que durante la invasión tenía siete años —y que al narrar es ya abuelo— y era maltratado por su padre y su madrastra, por lo que Radegunda decidió llevarlo con ella a la abadía. Radegunda es una mujer mayor para la época en que está situada la narración —tiene un poco más de cuarenta años—, excepcionalmente inteligente, sagaz y perceptiva, capaz de ver el interior de los corazones de la gente. Ya desde

niña su inteligencia asustaba a quienes la rodeaban, pues aprendió a leer y traducir latín desde los dos años. Una mujer altamente cultivada, al convertirse en abadesa —después de mucho estudio y muchos viajes—, es también piadosa, amorosa y entregada con su pueblo. Al llegar los vikingos a invadir, ella se comunica con ellos en su lengua, y hace un pacto para que se lleven la riqueza pero no maltraten a la gente. El pacto es traicionado y Radegunda obliga al jefe de los vikingos —Thorvald Einarsson— a dejarla libre, después de tres días de espera, para que ella se pueda “reunir con su gente”. En venganza por haber roto el pacto, Radegunda maldice a Thorvald prestándole “sus ojos”, es decir, su capacidad de ver el mundo real y el interior de los humanos, y convirtiéndolo en “Thorvald el Pacificador”, que nunca encontrará la paz (cf. Russ, 1983: 76). Todo parece ser una historia realista, en la que hay una mujer particularmente perspicaz, con la habilidad de mantener en paz a propios y extraños, que se pone furiosa cuando es traicionada y su gente maltratada. Pero al “volver con su gente”, nos damos cuenta de que Radegunda es en realidad extraterrestre; su gente se asienta en la Tierra con forma humana durante un cierto tiempo, con el fin de aprender y ayudar, hasta que ya no lo soportan más y tienen que volver con los suyos o morir. El retorno de Radegunda con su gente es narrada de la siguiente manera:

Entonces apareció gente en el interior de aquella brillantez, hombres y mujeres, todos vestidos de blanco, y extendieron sus brazos hacia nosotros ... Una cosa curiosa era que, al aproximarme, podía ver que no estaban de pie en el suelo, como sería natural, sino más elevados, dentro del resplandor, y que sus ropas blancas no se parecían en absoluto a las nuestras, pues se aferraban al cuerpo de manera que podían verse la piernas de las personas hasta el lugar en que se unían, incluso las de las mujeres. Y algunos de ellos eran como nosotros, pero la mayoría tenían un color más oscuro y algunos parecían como si les hubieran

tizado con hollín... Aquellas personas vestidas de blanco tenían rostros juveniles, pero sus cabezas eran como huevos. ¡No tenían ni un solo pelo en sus cúpulas! (Russ, 1983: 70-71, 75).

Si bien no se menciona explícitamente ningún tipo de nave extraterrestre, ni que Radegunda tenga poderes sobrehumanos —es capaz de curar a un moribundo, sin embargo, de la noche a la mañana, con su sola presencia—, la aparición de los congéneres de Radegunda y la solución que se da a su salida es una especie de *deus ex machina* en la que lo menos importante es de dónde proviene esta mujer o qué es, sino el legado que deja a su pueblo. La fórmula —y el icono— cienciaficcionales están presentes en “Almas”, pero pueden no estarlo y el relato no sufriría una pérdida.

Con esta propuesta y estos ejemplos, cabe no obstante preguntarse, por un lado, si los textos que hacen uso de la CF como modo y como fórmula son también ciencia ficción; y, por otro, qué aporta este acercamiento frente a la exploración de la CF desde una perspectiva subgenérica, mencionada al principio de esta recapitulación. Ambos cuestionamientos tienen una respuesta común y compartida. Si bien los subgéneros permiten la localización de temas, motivos e iconos cienciaficcionales, al mismo tiempo invitan a la parcelación del género y, sobre todo, no contribuyen al desvelamiento de su funcionamiento. El acercamiento que propongo, por el contrario, al reconocer rasgos de estar de la ciencia ficción en el texto, evita la parcelación, al tiempo que reconoce formas de convivencia, cogobierno o dominio entre la CF y otros géneros. Esto no significa que los textos identificados como cienciaficcionales “modales” o cienciaficcionales “formulaicos” no pertenezcan a la CF. O sí. No pertenecen a la ciencia ficción, pero participan de ella, se tiñen con sus colores pero a la vez se vinculan con otros géneros.

Me interesa especialmente restarle oscuridad al uso de “fórmula” o “formulaico”. El hecho de que un texto sea formulaico no le resta valía. Lo que pretendo resaltar con esta propuesta es que el género tiene distintas formas de aparecer en cada texto, pero eso no necesariamente lo desnaturaliza. El recurso cienciaficcional está presente en todos los ejemplos mencionados aquí, si bien en distintos grados y con distintas texturas. La fórmula, si bien es lo más alejado de un género “puro” tiene también un grado de participación en éste, aunque, como hemos visto, puede ser sustituida sin provocar daño al relato rector.

Desde mi perspectiva, entonces, y en el caso específico de la ciencia ficción, el género se presenta con vestimentas diversas; sus preocupaciones serán similares en la mayoría de textos —de ahí los rasgos principales que destaque en el capítulo IV—. Esto redundará en que en algunos casos, la CF será la dominante en los textos y, por lo tanto, aparecería como fagocitadora de los géneros que tengan contacto con ella; en otros, será ella la absorbida, y sólo se le podrá detectar como una muestra formulaica, pero ahí estará. Asimismo, mientras que no me parece que la parcelación subgenérica sea la más funcional para el estudio de la ciencia ficción, tampoco me parece inútil, pues su ventaja es que destaca los temas principales que rondan la ciencia ficción.

Con todo, me parece que el entendimiento que propongo de la CF como un género capaz de funcionar también como un modo y una fórmula, es más inclusivo y menos parcelario, a la vez que evita la división entre textos que son “real SF”, como diría Aldiss, y los que no lo son; y busca, más bien, encontrar un equilibrio en el que cada texto que participe de y en un género encuentre su sitio.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo he postulado a la ciencia ficción como un género literario y cinematográfico que nace a partir de la confluencia de condiciones sociales, históricas y culturales específicas del inicio del siglo XX: la mecanización masiva, la publicación de los pulps, el imparable desarrollo científico y tecnológico. En contra de otros estudiosos de este género que intentan llevar su historia y antecedentes a textos previos a la era cristiana, a la Edad Media, o a la Ilustración y el Romanticismo, yo me he decantado por postularla como un género de la modernidad tardía, específicamente de las primeras décadas del siglo XX. Desde mi perspectiva, la ciencia ficción como tal no pudo haber sido posible sino hasta que la modernidad —la máquina, como dice Luckhurst— hiciera su entrada determinante en la vida cotidiana de la gente y representara cambios que se podían percibir como amenazantes o benéficos. La Segunda Guerra Mundial, desde luego, fue determinante para el desarrollo de la ciencia ficción: con la destrucción masiva que causó y el tipo de armas que se comenzaron a utilizar, así como con la posterior división del mundo occidental en dos bloques opuestos, se volvió obvio que la tecnología, la ciencia y la vida cotidiana convivían y se enfrentaban en el mismo campo. La respuesta de los escritores y cineastas era inevitable. Dicho muy trivialmente, con la Segunda Guerra Mundial también se consolidó un género.

Este trabajo, pues, ha pretendido explorar a la ciencia ficción como género literario y cinematográfico. Para ello, amén de estar basado en los estudios sobre los géneros —cosa que he repetido en diversas ocasiones a lo largo de este escrito—, ha intentado cuestionar lo que es un género y aportar un entendimiento sobre éste; un entendimiento que si bien procura tener en mente que las fronteras genéricas de hecho existen, también las considera móviles. Esta movilidad, no obstante, no ha sido postulada desde la indefinición, sino desde el desmenuzamiento de lo que se suele entender por género, y, a partir de ello, observarlo como un fenómeno que no puede ser fijo ni estable, y que si bien aporta la necesidad de definir y delimitar, también incita y evidencia el cruce de fronteras. He postulado aquí, pues, a la ciencia ficción como un género que, aunque posee características detectables en muchos de sus textos, también se mueve a través de límites que usualmente no se suelen cruzar, en especial los relacionados con la mimesis y la fantasía. La ciencia ficción es, entonces, un género que funciona a partir de dos impulsos que se suponen opuestos y contradictorios, pero que, en este caso, funcionan armónica y acompasadamente.

Hemos visto, asimismo, el funcionamiento interno de la ciencia ficción y, sobre todo, sus características principales. Como anticipé desde la introducción a esta tesis, no ha sido mi intención definirla. La disección, la determinación de sus rasgos principales ha sido, sin embargo, una idea que ha planeado a lo largo de todo este trabajo y que se concreta finalmente en el capítulo IV. De igual manera, el capítulo V, presentado a manera de recapitulación tanto como de propuesta, pretende abrir una perspectiva sobre los estudios de la ciencia ficción como género, en la que no se limite ni a unos ni a otra a la etiqueta constrictiva en la que se pretende convertir al género si no se le entiende como una entidad movediza y sí como un muro imposible de traspasar.

He procurado hacer una reflexión sobre la naturaleza de los géneros, aportar perspectivas que no los constriñan a compartimentos estancos en los que sólo puede haber cabida o exclusión, sino postularlos como categorías —sí, categorías— que se modifican y crecen con cada nuevo aporte. En este sentido, no puede haber una verdadera conclusión a esta investigación. La ciencia ficción es un género que se modifica continuamente, que muta, que absorbe lo que ocurre en un mundo en permanente movimiento. Es por ello, en buena medida, que no puede haber una definición definitiva y tajante de la ciencia ficción.

La ciencia ficción es, así pues, un género polimorfo, capaz de convivir con otros géneros, como anfitrión y como visitante, como género y como modo, e incluso como fórmula. Así, ni la ciencia ficción, ni los géneros en general —valga la redundancia— se presentan como inmóviles e inmutables, sino como campos fértiles de experimentación dotados de vasos comunicantes.

En este sentido, y quizá uno de los más relevantes, he procurado también resaltar, a lo largo de esta tesis, cómo la ciencia ficción es un género que se encuentra en contacto permanente con la sociedad y la cultura en la que surge. Así, aunque esta tesis tenga un punto final, las hipótesis que la han dibujado no lo tienen. Si la ciencia ficción en efecto es un género capaz de responder a la cultura que la ve nacer, falta mucho por observar, mucho por analizar. La ciencia ficción es un género en permanente mutación, y se presenta en más de un medio, como espero que haya quedado demostrado en este trabajo. Y la cultura se modifica también cada día. De manera que esta investigación no es categórica. Sólo cabe esperar que haya logrado aclarar algunas de las cuestiones más relevantes con respecto a la ciencia ficción, su estudio, su delimitación, sus características.

Hay, sin embargo, algo importante que agregar, si no como conclusión, como coda y como un intento por subsanar una ausencia muy importante en esta tesis. La ciencia ficción se ha presentado, desde la incursión del feminismo en ella, como un campo muy fértil de propuesta y experimentación. Por la naturaleza de este trabajo, en pocas ocasiones me ha sido posible hacer referencia a ello. Asimismo, la extensión que la ciencia ficción feminista merece ocuparía por lo menos el mismo espacio que esta tesis, dadas sus implicaciones estéticas, ideológicas y culturales. La crítica a su alrededor es muy abundante. Espero, pues, que aunque sea parcialmente, este trabajo sirva como una semilla para incursionar en esta fecunda área.

BIBLIOGRAFÍA

Textos teóricos y críticos

AA VV. *Blade Runner*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Ackerman, Forrest J., *Ciencia Ficción* (trad. Rita da Costa García). Los Angeles: Evergreen/Taschen, 1998.

“A Dialogue: Samuel Delany and Joanna Russ on Science Fiction”, *Callaloo*. 22, *Fiction: A Special Issue* (Otoño, 1984): 27-35.

Aldiss, Brian, y David Wingrove, *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*. North Yorkshire, Reino Unido: House of Stratus, 2001 (1986).

Aldiss, Brian, “A Brief History.” *The Science Fiction Sourcebook*. David Wingrove. Essex, Inglaterra: Longman, 1984: 9-20.

Alpers, Hans Joachim, “Loincloth, Double Ax, and Magic: ‘Heroic Fantasy’ and Related Genres”. *Science Fiction Studies* 5, parte 1.14 (Marzo 1978): s/d.

Altman, Rick, “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”. En Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986: 26-40.

----, *The American Film Musical*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

----, *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000 (1999).

- Al'tov, Genrikh, "Levels on Narrative Ideas: Colors on the SF Palette". *Science Fiction Studies* 5, Parte 2.15 (Julio 1978): s/d.
- Amis, Kingsley, *New Maps of Hell*. Nueva York: Ballantine Books, 1960.
- Angenot, Marc, "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction". *Science-Fiction Studies* 6 Parte 1.17 (Marzo 1979): 9-19.
- Angenot, Marc, y Darko Suvin, "Not Only but Also: Reflections on Cognition and Ideology in Science Fiction and Science Fiction Criticism". *Science Fiction Studies* 5, parte 1.14 (Marzo 1978): s/d.
- Ashley, Bob, *The Study of Popular Fiction. A Source Book*. Londres: Pinter Publishers, 1989.
- Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- , "The Magazine Era: 1926-1960." En Edward James y Farah Mendlesohn eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press 2003. 32-47.
- Bainbridge, William Sims, *Dimensions of Science Fiction*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1986.
- Ballard, J.G., "Introduction". En *Crash* (1973). Nueva York: Vintage, 1995.
- Balló, Jordi, y Xavier Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Barron, Neil, ed., *Anatomy of Wonder 4. A Critical Guide to Science Fiction*. New Providence, NJ: R.R. Bowler, 1995.
- Beard, John, "Science Fiction Films of the Eighties: Fin de Siècle Before Its Time". *Journal of Popular Culture* 32.1 (Verano 1998): 1-13.
- Berger, Albert I., "The Triumph of Prophecy: Science Fiction and Nuclear Power in the Post-Hiroshima Period". *Science Fiction Studies* 3, parte 3.9 (julio 1976): s/d.
- , "Science-Fiction Critiques of the American Space Program, 1945-1958". *Science Fiction Studies* 5, parte 3.15 (julio 1978): s/d.

- , "Nuclear Energy: Science Fiction's Metaphor of Power". *Science Fiction Studies* 6, parte 2.18 (julio 1979): s/d.
- Berger, Arthur Asa, *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. California: Sage Publications, 1992.
- Blish, James, "On Science Fiction Criticism". En Thomas D. Claerson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 166-170.
- Bolongaro, Eugenio, "From Literariness to Genre: Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres". *Genre XXV. Verano/Otoño* (1992): 277-313.
- Booker, M. Keith, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*. Westport, Connecticut y Londres: Praeger, 2006.
- Bould, Mark, "The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory". *Historical Materialism* 10.4 (2002): 51-88.
- , "Film and Television". En Edward James y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003: 79-95.
- Brantlinger, Patrick, "The Gothic Origins of Science Fiction". *Novel: A Forum on Fiction* 14.1 (Otoño, 1980): 30-43.
- Broderick, Damien, "Sf as Generic Engineering". *Foundation. The Review of Science Fiction*. 59 (Otoño 1993): 16-28.
- , *Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Bukatman, Scott, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Butor, Michel, "Science Fiction: The Crisis of Its Growth". En Thomas D. Claerson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern*

- Fantasy and Science Fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 157-165.
- Carmell, Deborah, I.Q. Hunter, Heidi Kaye, e Imelda Whelehan, eds., Alien Identities. Exploring Differences in Film and Fiction. Londres: Pluto Press, 1999.
- Cawelti, John G., "The Study of Literary Formulas". En Robert W. Winks, ed., Detective Fiction. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1980: 121-143.
- Clancy, Joseph P., "The Literary Genres in Theory and Practice: A Minority View". College English 28.7 (Abril 1967): 486-495.
- Clareson, Thomas D., ed., SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971.
- , "The Other Side of Realism". En Thomas D. Clareson, ed., SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 1-28.
- Clareson, Thomas D. Understanding Contemporary American Science Fiction. The Formative Period, 1926-1970. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1990.
- Cloning the Future. Science Fiction Film. 1895-1996. Sight and Sound. Londres: British Film Institute, 1996.
- Clute, John, "Science Fiction from 1980 to the Present". En Edward James y Farah Mendlesohn, eds., The Cambridge Companion to Science Fiction. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003: 64-78.
- Clute, John, y Peter Nicholls, The Encyclopedia of Science Fiction. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1995.
- Cook, David A., "Science Fiction". En A History of Narrative Film. Nueva York/Londres: WW Norton & Company, 1981: 518-530.
- Cooper, Mark Garrett, "The Contradictions of Minority Report". Film Criticism 28.2 (Invierno 2003-2004): 24-41.

- Conquest, Robert, "Science Fiction and Literature". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976: 30-45.
- Cornea, Christine, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- Cornwell, Neil, "Part One. Background and Theory. Introduction". En *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Gran Bretaña: Harvester/Wheatsheaf, 1990: 3-41.
- Costello, John, *Science Fiction Films*. Harpenden, GB: Pocket Essentials, 2004.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres/Nueva York: Routledge, 1993.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan, "The SF of Theory: Baudrillard and Haraway". *Science Fiction Studies* 18, parte 3.55 (noviembre 1991): s/d.
- Delany, Samuel R., "About Five Thousand One Hundred and Seventy-Five Words". En Thomas D. Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 130-146.
- Deleyto, Celestino, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Derrida, Jacques, "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (Otoño 1980): 55-81.
- Dubrow, Heather, *Genre*. Londres/Nueva York: Methuen, 1982.
- Eco, Umberto, "Els Mons de la Ciència Ficció". En *Dels Miralls i Altres Assaigs*. Barcelona: Destino, 1987(1985a): 230-238.
- , "L'Abducció a Uqbar". *Dels Miralls i Altres Assaigs*. Barcelona: Destino, 1987 (1985b): 215-229.
- , "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics". *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 114.4 (Otoño, 1985): 161-184.

- Elsaesser, Thomas. *Metropolis*. Londres: BFI Publishing, 2000.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Gran Bretaña: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982.
- Fredericks, S.C., "Problems of Fantasy". *Science Fiction Studies* 5, parte 1.14 (marzo 1978): s/d.
- Friedman, Lester D., "Minority Report: A Dystopic Vision". *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*. Julio-Agosto de 2003. 27: s/d.
- Garnett, Rhys, y R.J. Ellis., *Science Fiction. Roots and Branches*. Londres: Macmillan, 1990.
- Garrido Gallardo, Miguel A., ed. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Geertz, Clifford, "Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought". *The American Scholar* 49.2 (Primavera 1980): 165-179.
- George, Susan A., "Not Exactly 'of Woman Born': Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films". *Journal of Popular Film and Television* 28.4 (Invierno 2001): 176-183.
- Glowinski, Michal, "Los Géneros Literarios". En Marc Angenot, Jean Bessière, Dowwe Fokkema y Eva Kushner, eds., *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI, 1993: 93-109.
- Gökçse, Neyir Cenk, *Definitions of Science Fiction*. <http://www.panix.com/~gokce/sf_defn.html>, 30 diciembre 2005.
- Grant, Barry Keith, "'Sensuous Elaboration': Reason and the Visible in the Science-Fiction Film". En Annette Kuhn, ed., *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1999: 16-30.
- Gubern, Román, "La máquina emocional". En *Máscaras de la Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002: 425-452.
- Guerin, Marie Anne, *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2004.

- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Gunn, James, "Foreword". En Edward James y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003: xv-xviii.
- , "Science Fiction Scholarship Revisited". *Foundation. The Review of Science Fiction*. 60 (Primavera 1994): 5-9.
- , "The Worldview of Science Fiction". *Extrapolation*. 36.2 (1995): 91-95.
- Hamel, Keith James, "Modernity and Mise-en-Scène: Terry Gilliam and Brazil". En Gregg Rickman, ed., *The Science Fiction Film Reader*. Nueva York: Limelight Editions, 2004 (1998): 344-354.
- Hansen, Lene, "Feminism in the Fascist Utopia: Gender and World Order in *Starship Troopers*". *International Feminist Journal of Politics* 3.2 (Agosto 2001): 275-283.
- Hassler, Donald M., "The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980". *Science Fiction Studies* 26, parte 2.78 (julio 1999): s/d.
- Hayward, Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.
- Heinlein, Robert, "Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues". En Basil Davenport, ed., *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism*. Chicago: Advent, 1969 (1959): 14-48.
- Herranz, Pablo, *Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de ciencia-ficción*. Valencia: Midons Editorial, 1998.
- Herrero Cecilia, Juan, "El relato fantástico y el género de la 'ciencia Ficción'". En *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000: 78-82.
- Hewitt, Elizabeth, "Generic Exhaustion and the 'Heat Death' of Science Fiction". *Science Fiction Studies* 21, parte 3.64 (noviembre 1994): s/d.
- Hienger, Jörg, "The Uncanny and Science Fiction" (trad. Elsa Schieder). *Science Fiction Studies* 6, parte 2.18 (Julio 1979): s/d.

- Hillegas, Mark R., "Science Fiction as a Cultural Phenomenon: A Re-Evaluation". En Thomas D. Claeson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 272-281.
- Hirsch, E.D., *Validity in Interpretation*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1967.
- Hodgens, Richard, "A Brief, Tragical History of the Science Fiction Film." *Film Quarterly* 13.2 (Invierno, 1959): 30-39.
- Hollinger, Veronica, "(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender". *Science Fiction Studies* 26, parte 1.77 (marzo 1999): s/d.
- , "Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999". *Science Fiction Studies* 26, parte 2.78 (julio 1999): s/d.
- Holquist, Michael, "How to Play Utopia: Some Brief Notes on the Distinctiveness of Utopian Fiction". *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Rose, Mark. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976: 132-146.
- Huntington, John, "Science Fiction and the Future". *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Mark Rose. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976: 156-166.
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Nueva York/Londres: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres/Nueva York: Methuen, 1981.
- James, Edward y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.
- Jameson, Fredric, "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History* 7.1 (Otoño, 1975): 135-163.
- Juan Payán, Miguel, y Javier Juan Payán, *Diccionario ilustrado del cine de ciencia ficción*. Madrid: Ohara Pub/Jardin, 2005.

- Kagarlitski, Julius, "Realism and Fantasy". En Thomas D. Claerson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 29-52.
- , *¿Qué es la ciencia-ficción?* (trad. Victoriano Imbert). Barcelona: Guadarrama, 1977 (1974).
- Kammerer, Dietmar, "Video Surveillance in Hollywood Movies". *Surveillance and Society* 2.2/3 (2004): 464-473.
- Kerman, Judith, ed., *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997.
- Kermode, Frank, "Secrets and Narrative Sequence". En W.J.T Mitchell, ed., *On Narrative*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1981: 79-97.
- Ketterer, David, "The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976: 147-166.
- , "Science Fiction and Allied Literature". *Science Fiction Studies* 3, parte 1.8 (marzo 1976): s/d.
- King, Geoff, y Tanya Krzywinska. *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*. Londres: Wallflower, 2000.
- Kirkup, Gill, Linda Janes, Kath Woodward, y Fiona Hovenden, eds., *The Gendered Cyborg A Reader*. Londres/Nueva York: Routledge/The Open University, 2000.
- Knight, Deborah, "Making Sense of Genre". *Film and Philosophy*, Vol. II. <http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm> 8 enero 2006 (1994).
- Kuhn, Annette, "Science Fiction". <<http://www.lancs.ac.uk/staff/kuhna/sfoverview.doc>>. University of Lancaster, 8 de enero de 2006.
- Kuhn, Annette, ed., *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1990.

- , *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1999.
- Lacey, Nick. *Blade Runner*. Londres: Longman, 2000.
- Landon, Brooks, *The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production*. Westport, Connecticut/Londres: Greenwood Press, 1992.
- , “Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia”. En Annette Kuhn, ed., *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1999: 31-49.
- Langford, Barry, *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005.
- Lefanu, Sarah, *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1989.
- LeGuin, Ursula K. “Science Fiction and Mrs Brown (1975)”. En Susan Wood, ed., *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. Londres: The Women's Press, 1989 (1975): 86-102.
- , “Introduction to The Left Hand of Darkness (1976)”. En Susan Wood, ed., *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. Londres: The Women's Press, 1989: 130-134.
- Lem, Stanislaw, “Robots in Science Fiction”. En Thomas D. Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 307-325.
- , “On the Structural Analysis of Science Fiction” (trad. Franz Rottensteiner y Bruce R. Gillespie). *Science Fiction Studies* 1, parte 1.1 (primavera 1973): s/d.
- , “Todorov's Fantastic Theory of Literature” (trad. Robert Abernathy). *Science Fiction Studies* 1, parte 4.4 (otoño 1974): s/d.

- , "The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Rose, Mark. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976: 72-88.
- Leonard, Philip, "Teach Phenomenology the Bomb: Starship Troopers, the Technologized Body, and Humanitarian Warfare". *European Journal of American Culture* 25.1 (2006): 31-46.
- Lewis, C.S., "On Science Fiction". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976: 103-115.
- Link, Daniel, comp., *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1994.
- Luckhurst, Roger, "The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic". *Science Fiction Studies* 21, parte 1.62 (marzo 1994): s/d.
- , *Science Fiction*. Gran Bretaña: Polity, 2005.
- Lundwall, Sam. J., *Science Fiction: What It's All About*. Nueva York: Ace Books, 1971.
- Malmgren, Carl D., *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991a.
- , "Against Genre/Theory: The State of Science Fiction Criticism". *Poetics Today* 12.1 (Primavera 1991b): 125-144.
- Mann, George, ed., *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Nueva York: Carroll & Graff Publishers, 2001.
- Martín, Sara, "De padre a hijo: la transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1997-2007)". En Isabel Clúa, ed., *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Bellaterra, Cerdanyola del Vallès: Edicions UAB, 2008: 149-174.
- McCaffery, Larry, ed., *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Durham/Londres: Duke University Press, 1991.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*. Nueva York/Londres: Methuen, 1987.

- McKay George, "It's Not 'About' Science, It's 'About' Fiction, and It's 'About' About". *Foundation. The Review of Science Fiction*. 60 (Primavera 1994): 51-57.
- Mendlesohn, Farah, "Introduction: Reading Science Fiction." En Edward James y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003: 1-12.
- Merril, Judith, "What Do You Mean: Science? Fiction?". En Thomas D. Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 53-95.
- Middle Tennessee State University, *Toward a Definition of Science Fiction*. <<http://mtsu32.mtsu.edu:11090/305/Accessories/305OnlineSFDdefinitions.htm>>, 29 enero 2006.
- Michaels, Melisa, *Is this Stuff Sci-Fi, SF or Skiffy?* <<http://www.sfwa.org/misc/skiffy.htm>>: SFWA, 11 de febrero de 2007.
- Michaels, Walter Benn, "Political Science Fictions". *New Literary History* XXXI.4 (2000): 649-664.
- Miguel, Casilda de, *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1988.
- Miller, David M., "'Mythic', 'Realist', and SF: A Zero-Sum Game". *Modern Fiction Studies* 32.1 (Primavera 1986): 3-9.
- Neale, Stephen, *Genre*. Inglaterra: BFI Publishing, 1980.
- , "Issues of Difference. Alien and Blade Runner". En James Donald, ed., *Fantasy and the Cinema*. Great Britain: BFI Publishing, 1989: 213-223.
- Neale, Steve, "'You've Got to Be Fucking Kidding!' Knowledge, Belief and Judgement in Science Fiction". En Annette Kuhn, ed., *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1990: 160-168.
- Newman, Kim, ed., *Science Fiction/Horror*. Londres: BFI Publishing, 2002.

- Novell, Noemí, "Alien, o con el monstruo dentro". En Meri Torras, ed., *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel, 2006. 207-220.
- , "De Terminator a Terminatrix: representaciones y estereotipos de género". *Lectora. Revista de Dones i Literatura. Dossier monográfico Género y cultura popular* 11 (2005): 171-178.
- Página oficial Marines. The Few. The Proud. The Marine Corps Professional Reading Program, ALMAR 246/96. <<http://www.usmc.mil/almars/almar2000.nsf>>, 27 de enero de 2004.
- Palacios, Jesús. *Recuerdos del futuro*. Santa Cruz de Tenerife: Cuadernos de Filmoteca Canaria, 2001.
- Parrinder, Patrick, "The alien encounter: or, Ms Brown and Mrs Le Guin." En Patrick Parrinder, ed., *Science Fiction. A Critical Guide*. Londres/Nueva York: Longman, 1979: 148-161.
- , *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*. Londres/Nueva York: Methuen, 1980.
- Parrinder, Patrick, ed., *Science Fiction. A Critical Guide*. Londres/Nueva York: Longman, 1979.
- Pedraza, Pilar. *Metrópolis*. Fritz Lang Barcelona: Paidós, 2000.
- Penley, Constance, Elisabeth Lyon, Lynn Spiegel, y Janet Bergstrom, eds., *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*. Penley, Constance, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1991.
- Petzold, Dieter, "Fantasy Fiction and Related Genres". *Modern Fiction Studies* 32.1 (Primavera 1986): 11-20.
- Philmus, Robert M., "Todorov's Theory of 'The Fantastic': The Pitfalls of Genre Criticism". *Mosaic* XIII. 3-4 (1980): 71-82.
- Pierce, John J., *Odd Genre. A Study in Imagination and Evolution*. Westport, Connecticut/Londres: Greenwood Press, 1994.
- Pitarch, Pau, "Què hi fa un androgin com tu en un planeta com aquest? Alteritat, ciencia-ficció i gènere a *The Left Hand of Darkness*,

- d'Ursula K. Le Guin". *Lectora. Revista de Dones i Literatura*. Dossier monográfico Género y cultura popular 11 (2005): 157-169.
- Prince, Gerald, "On Narrative Studies and Narrative Genres." *Poetics Today* 11.2, *Narratology Revisited I* (Verano 1990): 271-282.
- Pringle, David, *Ciencia ficción. Las 100 mejores novelas. Una selección en lengua inglesa 1949-1984*. Barcelona: Minotauro, 1990.
- Rabkin, Erik S., "The Fantastic and Genre Criticism". En *The Fantastic in Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976: 117-150.
- Renault, Gregory, "Science Fiction as Cognitive Estrangement: Darko Suvin and the Marxist Critique of Mass Culture". *Discourse. Journal for the Theoretical Studies in Media and Culture* 1.2 (1980): 113-141.
- Rickman, Gregg, ed., *The Science Fiction Film Reader*. Nueva York: Limelight Editions, 2004.
- Ricoeur, Paul, "The Function of Fiction in Shaping Reality". En Mario J. Valdés, ed., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Nueva York/Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1991 (1979): 117-136.
- , "Mimesis and Representation". En Mario J. Valdés, ed., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Nueva York/Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1991 (1980): 137-155.
- Riera Guignet, Alejandro, "La influencia de Kafka en la película *Brazil* de Terry Gilliam". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/brakafka.html>>. 35 (2007): s/d. 15 de febrero de 2007.
- Roas, David, ed., *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- , "La Amenaza de lo Fantástico". En Davis Roas, ed., *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 7-44.
- Roberts, Adam, *Science Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.
- Romaguera i Ramió, Joaquín, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.

- Rose, Mark, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1976.
- Russ, Joanna, "The Wearing Out of Genre Materials". *College English* 33.1 (Octubre, 1971): 46-54.
- , "Towards an Aesthetic of Science Fiction". *Science Fiction Studies* 2, parte 2.6 (Julio 1975): s/d.
- , "SF and Technology as Mystification". *Science Fiction Studies* 5, parte 3.16 (noviembre 1978): s/d.
- Sánchez Noriega, José Luis, "Tipologías y Géneros Cinematográficos". En *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002: 96-104.
- , "El fantástico y el terror, cine negro, de aventuras y bélico". En *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002: 153-181.
- Sanders, Scott, "The disappearance of character." En Patrick Parrinder, ed., *Science Fiction. A Critical Guide*. Londres/Nueva York: Longman, 1979: 131-147.
- Schaeffer, Jean-Marie, *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006.
- Schatz, Thomas, "The Genius of the System". En *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Boston, Massachusetts: McGraw-Hill, 1981a: 3-13.
- , "Film Genre and the Genre Film". En *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Boston, Massachusetts: McGraw-Hill, 1981b: 14-41.
- Schmerl, Rudolf B., "Fantasy as Technique". En Thomas D. Claeson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 105-115.
- Scholes, Robert, y Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción. Historia. Ciencia. Perspectiva*. Madrid: Taurus, 1982 (1977).
- Scholes, Robert, *Structural Fabulation. An Essay on the Fiction of the Future*. Notre Dame/Londres: University of Notre Dame Press, 1975.

- Seitel, Peter, "Theorizing Genres—Intepreting Works". *New Literary History* 34.2 (Primavera 2003): 275-297.
- Sobchack, Thomas, "Genre Film: A Classical Experience". En Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986: 102-113.
- Sobchack, Vivian. *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar, 1987.
- Sontag, Susan, "The Imagination of Disaster". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976 (1966): 116-131.
- Sparks, Elisa Kay, "Chronological Chart of the History of SF Film". *Science Fiction Film*. <<http://virtual.clemson.edu/groups/dial/sffilm/chronochart04.htm>> Clemson University, 30 de diciembre de 2005.
- Stableford, Brian, "The SF Sub-Genres". En David Wingrove, ed., *The Science Fiction Sourcebook*. Essex, Inglaterra: Longman, 1984: 21-64.
- , "The Third Generation of Genre Science Fiction". *Science Fiction Studies* 23, parte 3.70 (noviembre 1996): s/d.
- , "Science Fiction before the Genre". En Edward James y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003: 15-31.
- Stevenson, Lionel, "The Artistic Problem: Science Fiction as Romance". En Thomas D. Claeson, ed., *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1971: 96-104.
- Strzelczyk, Florentine, "Our Future—Our Past: Fascism, Postmodernism, and Starship Troopers (1997)". *Modernism/Modernity* 15.1 (2008): 87-99.
- Sutin, Lawrence, ed., *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*. Nueva York: Vintage, 1995.

- Suvin, Darko, "Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF." *Science Fiction Studies* 1.4 (Otoño 1974).
- , "On What Is and Is Not an SF Narration; with a List of 101 Victorian Books that Should Be Excluded from SF Bibliographies". *Science Fiction Studies* 5, parte 1.14 (marzo 1978): s/d.
- , *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (trad. Federico Patán). México: Fondo de Cultura Económica, 1984 (1979).
- Swinfen, Ann, "Fantasy and the Marvellous". En *In Defence of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literature Since 1945*. Routledge and Kegan Paul, 1984: 1-11.
- Thoughts on Sci-Fi. <<http://www.sfw.org/misc/skiffy2.htm>>: SFWA, 11 de febrero de 2007.
- Telotte, J.P, "The Doubles of Fantasy and the Space of Desire". En Annette Kuhn, ed., *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1990: 152-159.
- , *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press, 2002 (2001a).
- , "Heinlein, Verhoeven and the Problem of the Real: Starship Troopers". *Literature/Film Quarterly* 29.3 (2001b): 196-202.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1975 (1970).
- Wheeler, Ben, "Reality Is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's Brazil". *Critical Survey* 17.1 (2005): 95-108.
- Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* 44.4 (Verano, 1991): 2-13.
- Zgorselski, Andrzej, "Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?" *Science Fiction Studies* 6, parte 3.19 (Noviembre 1979): s/d.

———, “On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature”. *Poetics Today* 5.2, *The Construction of Reality in Fiction* (1984): 299-307.

Textos literarios

Aldiss, Brian, *Frankenstein desencadenado* (*Frankenstein Unbound*). Barcelona: Minotauro, 1990 (1973).

———, *El Exterior* (trad. Norma B. López y Edith Zilli). Madrid: El Mundo, 1998.

———, *Galaxias como granos de arena* (*Galaxies Like Grains of Sand*) (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Plaza & Janés, 1999 (1960).

Anderson, Poul, *Relatos de Inmortales* (trad. Carlos Gardini). Madrid: El Mundo, 1997.

———, *Tau cero* (trad. Pedro Jorge Romero). Barcelona: Ediciones B, 1977 (1970).

Asimov, Isaac, *Bóvedas de acero* (*The Caves of Steel*) (trad. Francisco Blanco). Barcelona: Martínez Roca, 1979 (1954).

———, *Fundación*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979 (1951).

———, *Trilogía de las Fundaciones*. *Fundación, Fundación e Imperio, Segunda Fundación*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1992.

Asimov, Isaac y Robert Silverberg. *El robot humano* (*The Positronic Man*). Barcelona: Plaza & Janés, 1993 (1992).

Ballard, J.G., *Crash*. Nueva York: Vintage, 1973.

Banks, Iain M., *Inversions*. Londres: Orbit, 1998.

Bear, Elizabeth, *Carnival*. Nueva York: Bantam, 2006.

Benford, Gregory, *El temor de la Fundación*. *Segunda trilogía de la Fundación* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1998 (1997).

- Bernal Ricardo, ed., *Ciencia ficción. Antología* (trad. Julio Gómez de la Serna y Noemí Novell). México: Alfaguara, 1998.
- Bester, Alfred, *Las Estrellas mi Destino* (*The Stars My Destination*) (trad. Sebastián Martínez). Barcelona: Gigamesh, 1999 (1956).
- , *The Demolished Man*. Nueva York: Vintage, 1996 (1951).
- Bova, Ben, *Saturn*. Londres: Hodder & Stoughton, 1992.
- Bradbury, Ray, *The Martian Chronicles*. Nueva York: Bantam, 1984 (1950).
- Brin, David, *El triunfo de la Fundación. Segunda trilogía de la Fundación* (trad. Rafael Marín). Barcelona: Ediciones B, 2000 (1999).
- Brunner, John, *Órbita Inestable* (*The Jagged Orbit*). Barcelona: Martínez Roca, 1985 (1969).
- Budrys, Algis, *¿Quién?* (trad. Rafael Martín Trechera). Barcelona: Ultramar, 1990 (1985).
- Butler, Octavia, *Amanecer. Xenogénesis I* (*Xenogenesis: I- Dawn*) (trad. Luis Vigil). Barcelona: Ultramar, 1989 (1987).
- , *Ritos de Madurez. Xenogénesis II* (*Xenogenesis: II- Adulthood Rites*) (trad. Luis Vigil). Barcelona: Ultramar, 1989 (1988).
- , *Imago. Xenogénesis III* (*Xenogenesis: III- Imago*) (trad. Luis Vigil). Barcelona: Ultramar, 1990 (1989).
- Campbell, John W., “Visitante del espacio” (“Who Goes There?”). En *Visitante del espacio* (trad. José A. Milestone). Buenos Aires: Ediciones Fantaciencia, 1976 (1938): 9-68.
- Capek, Karel, *RUR/La fábrica de lo absoluto* (trad. Consuelo Vázquez de Parga). Barcelona: Minotauro, 2003 (1920/1922).
- Card, Orson Scott, *El juego de Ender* (trad. José María Rodelgo y Antonio Sánchez). Barcelona: Byblos, 2004 (1987).
- , *Speaker for the Dead*. Nueva York: Tor, 1986 (1991).
- , *Xenocide*. Nueva York: Tor, 1991.

- , *Children of the Mind*. Nueva York: Tor, 1996.
- , *Ender's Shadow*. Nueva York: Tor, 1999.
- , *Shadow Puppets*. Nueva York: Tor, 2002.
- Cherryh, C.J., *Cyteen 1. La traición* (trad. Margara Auerbach). Barcelona: Ediciones B, 1990 (1988).
- , *Cyteen 2. El renacer* (trad. Margara Auerbach). Barcelona: Ediciones B, 1990 (1988).
- , *Cyteen 3. La vindicación* (trad. Margara Auerbach). Barcelona: Ediciones B, 1990 (1988).
- , *Downbelow Station*. Estados Unidos: Daw Books, 1981.
- Ciencia ficción. Primera selección. Barcelona: Bruguera, 1971.
- Ciencia ficción. Séptima selección. Barcelona: Bruguera, 1973.
- Ciencia ficción. Novena selección. Barcelona: Bruguera, 1973.
- Ciencia ficción. Selección 12. Barcelona: Bruguera, 1974.
- Ciencia ficción. Selección 39. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Clarke, Arthur C., "El centinela". En *El centinela* (trad. Lorenzo Cortina). Barcelona: Plaza & Janés, 1990 (1948): 127-139.
- , *El fin de la infancia (Childhood's End)* (trad. Luis Domenech). Barcelona: Minotauro, 2000 (1954).
- , *2001: A Space Odyssey; The City and the Stars; The Deep Range; A Fall of Moondust; Rendezvous with Rama*. Londres: Heinemann/Octopus, 1985.
- Datlow, Ellen, ed., *Sexo alienígena* (trad. Domingo Santos). Barcelona: Destino, 1992.
- Delany, Samuel R., *En iron vuelan* (trad. Mirta Hillen). Barcelona: Plaza & Janés, 1999 (1993).

- , *La intersección de Einstein* (trad. Marcial Souto). Barcelona: Minotauro, 1991 (1967).
- Dick, Philip K., “The Minority Report”. En *The Philip K. Dick Reader*. Nueva York: Citadel Press, 1997 (1956): 323-354.
- , *Clans of the Alphane Moon*. Nueva York: Ace Books, 1964.
- , *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Nueva York: Vintage, 1991 (1964).
- , *The Man in the High Castle*. Londres: Rock Book, 1965.
- , *Aguardando el año pasado* (*Now Wait for Last Year*) (trad. Domingo Santos). Madrid: Júcar, 1988 (1966).
- , *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Nueva York: Del Rey/Ballantine, 1968.
- , *A Maze of Death*. Nueva York: Vintage, 1970.
- , *The Divine Invasion*. Nueva York: Vintage, 1981.
- , *Valis*. Nueva York: Vintage, 1981.
- , *The Transmigration of Timothy Archer*. Nueva York: Vintage, 1982.
- , *Ubik* (trad. Manuel Espín). Barcelona: Orbis, 1985.
- , *The Philip K. Dick Reader*. Nueva York: Citadel Press, 1987.
- Disch, Thomas M., *Campo de concentración* (*Camp Concentration*) (trad. A. Laurent). Barcelona: Fénix, 1983 (1972).
- Effinger, Georg Alec, *Cuando falla la gravedad* (trad. Teresa Camprodón). Barcelona: Martínez Roca, 1989 (1987).
- Ellison, Harlan. *Dangerous Visions*. Nueva York: iBooks, 2000 (1967).
- Finney, Jack, *Los ladrones de cuerpos* (*Body Snatchers*) (trad. Lorenzo Luengo). Madrid: Bibliópolis, 2002 (1955).

- Foster, Alan Dean, Stephen Goldin, James Tiptree, et al., *Mundos Perdidos. Ciencia Ficción* (trad. María Victoria Lentini y Joaquín Adsuar Ortega). Barcelona: Luis de Caralt, 1976.
- Gibson, William. *Neuromancer*. Gran Bretaña: Harper Collins, 1984.
- Griffith, Nicola, *Ammonite*. Nueva York: Del Rey, 1992.
- , *Slow River*. Nueva York: Del Rey, 1995.
- Haldeman, Joe, *La Guerra Interminable (Forever War)* (trad. Edith Zilli). Barcelona: Ediciones B, 1998 (1974).
- Harrison, Harry, *El mundo de la muerte (Deathworld)* (trad. José María Cruz). Barcelona: Ediciones Tridente, 1991 (1960).
- Hawthorne, Nathaniel, “Rappaccini’s Daughter”, “The Birthmark”. En Varios autores, *Short Stories*. <<http://www.gutenberg.net/1/2/7/3/12732/>>. The Gutenberg Project. 20 de abril de 2006.
- Heinlein, Robert, *Starship Troopers*. Nueva York: Ace Books, 1959.
- Herbert, Frank, *Dune*. Estados Unidos: Chilton/Book Club, 1965.
- Herbert, Frank, ed., *Fifteen Nebula Winners*. Londres: W.H. Allen, 1981.
- Huxley, Aldous, *Brave New World*. Disponible en <<http://www.huxley.net/bnw/index.html>>. 15 de febrero de 2006 (1932).
- Keyes, Daniel, *Flowers for Algernon*. Londres: Gollancz, 1994 (1966).
- LeGuin, Ursula K., *The Left Hand of Darkness*. Londres: Granada, 1979 (1969).
- , *The Dispossessed*. Londres: Granada, 1981.
- , *Planos paralelos (Changing Planes)* (trad. Manuel Manzano). Barcelona: Minotauro, 2005 (2003).
- Lem, Stanislaw, *Solaris* (trad. Matilde Horne y F.A.). Barcelona: Minotauro, 2001 (1961).
- , *Memorias encontradas en una bañera*. Barcelona: Bruguera, 1977 (1961).

- , Ciberiada. Barcelona: Bruguera, 1979, 1965.
- , Congreso de Futurología. Madrid: Alianza, 1988, 1971.
- , El Invencible (trad. M. Horne y F.A.). Barcelona: Minotauro, 1997 (1964).
- MacLeod, Ken, The Sky Road. Nueva York: Tor, 1999.
- McIntyre, Vonda N., Serpiente del sueño (Dream Snake) (trad. Rafael Martín Trechera). Barcelona: Ediciones B, 1989 (1978).
- Merril, Judith. “Sólo una madre” (“That Only a Mother”). En Pamela Sargent, ed., Mujeres y maravillas. Barcelona: Bruguera, 1977 (1974): 67-78.
- Moon, Elizabeth, Restos de población (Remnant Population). Barcelona: Ediciones B, 1998 (1996).
- Niven, Larry, Mundo Anillo (Ringworld) (trad. Mireia Bofill). Barcelona: Orbis, 1976 (1970).
- Orwell, George, 1984. Disponible en línea: <<http://www.george-orwell.org/1984/index.html>>. 15 de febrero de 2006 (1949).
- Poe, Edgar Allan, La ciencia-ficción de Edgar Allan Poe. Barcelona: Luis de Caralt, 1978.
- Pohl, Frederik. Pórtico. Barcelona: Ultramar, 1987 (1977).
- , Homo plus (trad. Manuela Díez). Barcelona: Bruguera, 1976.
- Pohl, Frederik y C.M. Kornbluth, Mercaderes del espacio (The Space Merchants) (trad. Luis Doménech). Barcelona: Minotauro, 1988 (1954).
- Pohl, Frederik, ed., The Seventh Galaxy Reader. Londres: Pan Books, 1965.
- Powers, Tim, Las puertas de Anubis (The Annubis Gates)(trad. Albert Solé). Barcelona: Martínez Roca, 1988 (1983).
- Robinson, Kim Stanley, Red Mars. Nueva York: Bantam, 1993.
- , Green Mars. Londres: Voyager, 1995.

- , *Blue Mars*. Londres: Voyager, 1996.
- Russ, Joanna, *Almas* (trad. Jordi Fibla). Barcelona: Acervo, 1984.
- , *El hombre hembra (The Female Man)*(trad. Maribel de Juan). Barcelona: Ultramar, 1978.
- Santos, Domingo, ed., *La ciencia ficción a la luz de gas*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- Sargent, Pamela, ed., *Mujeres y maravillas*. Barcelona: Bruguera, 1977 (1974).
- Scortia, Thomas N., ed., *Extraños compañeros de cama. Sexo y ciencia ficción* (trad. Mireia Bofill). Barcelona: Martínez Roca, 1979 (1972).
- Sheckley, Robert, *Trueque mental* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Plaza & Janés, 1999, 1966.
- Shelley, Mary, *Frankenstein*. Maurice Hindle, ed. Londres: Penguin, 2003 (1818).
- Shepard, Lucius, *Ojos verdes (Green Eyes)* (trad. Domingo Santos). Madrid: Júcar, 1989 (1984).
- Silverberg, Robert, Gene Wolfe, James Tiptree, et al., *Cuando fuimos a ver el fin del mundo. Ciencia Ficción* (trad. María Victoria Lentini y José Manuel Pomares). Barcelona: Luis de Caralt, 1978.
- Silverberg, Robert, ed., *Nuevas dimensiones 2* (trad. Ana María Pérez, Mirta Rosenberg y Jorge A. Sánchez). Barcelona: Adiax, 1982 (1972).
- Silverberg, Robert y Martin H. Greenberg, eds., *Antología de ciencia ficción norteamericana I. Huevo de ángel* (trad. Jorge Binaghi). Barcelona: Luis de Caralt, 1981.
- Simak, Clifford D., *The Werewolf Principle*. Londres/Sydney: Pan Book, 1968.
- , *Ciudad (City)* (trad. José Valdivieso). Buenos Aires: Minotauro, 1974 (1952).
- , *The Trouble with Tycho*. Nueva York: Ace Books, 1961.

- Simmons, Dan, *Hyperion*. Barcelona: Ediciones B, 1993 (1989).
- , *La caída de Hyperion* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1991 (1989).
- , *Endymion* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1997 (1995).
- , *El ascenso de Endymion* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1998 (1997).
- Smith, Cordwainer, *Los Señores de la Instrumentalidad I. Piensa azul, cuenta hasta dos* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1991.
- , *Los Señores de la Instrumentalidad II. La dama muerta de Clown Town* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1991.
- , *Los Señores de la Instrumentalidad III. Norstrilia* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1993.
- , *Los Señores de la Instrumentalidad IV. En busca de tres mundos* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Ediciones B, 1995.
- , “Scanners Live in Vain”. Disponible en línea: <http://www.webscription.net/chapters/1416521461/1416521461__5.htm>. 15 de abril de 2008.
- , “The Lady who Sailed The Soul”. Disponible en línea: <http://www.webscription.net/chapters/1416521461/1416521461__6.htm>. 15 de abril de 2008.
- Stapledon, Olaf, *Star Maker*. Gran Bretaña: Gollancz Books, 1999 (1937).
- Stephenson, Neal, *La era del diamante: Manual ilustrado para jovencitas (The Diamond Age)*. Barcelona: Ediciones B, 1997 (1995).
- , *Criptonomicón I. El código Enigma* (trad. Pedro Jorge Romero). Barcelona: Ediciones B, 2002 (1999).
- , *Criptonomicón II. El código Pontifex* (trad. Pedro Jorge Romero). Barcelona: Ediciones B, 2002 (1999).
- , *Criptonomicón III. El Código Aretusa* (trad. Pedro Jorge Romero). Barcelona: Ediciones B, 2002 (1999).

- Sterling, Bruce, ed. *Mirrorshades. Una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela, 1998 (1986).
- Strugatsky, Arkady y Boris. *Picnic extraterrestre*. Argentina: Emecé, 1978 (1977).
- Sturgeon, Theodore, *Más que humano* (trad. José Valdivieso). Buenos Aires: Minotauro, 1975, 1953.
- , *Venus más X (Venus plus X)* (trad. Domingo Santos). Barcelona: Adiax, 1982, 1960.
- Swanwick, Michael, *Las estaciones de la marea (Stations of the Tide)*. Barcelona: Martínez Roca, 1993 (1991).
- Tevis, Walter, *The Man who Fell to Earth*. Gran Bretaña: Pan Books, 1976 (1963).
- Vance, Jack, *The Demon Princes. Volume One (The Star King, The Killing Machine, The Palace of Love)*. Nueva York: Orb, 1964, 1967.
- , *The Demon Princes. Volume Two (The Face, The Book of Dreams)*. Nueva York: Orb, 1979, 1981.
- Verne, Jules, *De la tierra a la luna* (trad. Jordi Ribot y Rius). Barcelona: Selecta, 1960.
- , *Veinte mil leguas de viaje submarino*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1979.
- , *Viaje al centro de la tierra*. Madrid: Alianza, 1975.
- Vinge, Vernor, *A Fire upon the Deep*. Nueva York: Tor, 1992.
- Vonnegut, Kurt, *The Sirens of Titan*. Londres: Coronet Books, 1959.
- Wells, H.G., *La máquina del tiempo*. Madrid: Ediciones Generales Anaya, 1982 (1895).
- , *The First Men on the Moon*. Londres: Everyman, 1993.
- , *The Island of Dr. Moreau*. Londres: Everyman, 1993.
- , *The War of the Worlds*. Harmondworth: Penguin 1972.

- Willis, Connie, *El libro del día del juicio final (Doomsday Book)* (trad. Rafael Martín Trechera). Barcelona: Ediciones B, 1994 (1992).
- , *Remake (Uncharted Territory y Remake)* (trad. Rafael Martín Trechera). Barcelona: Ediciones B, 1997 (1994).
- Wolfe, Bernard, *Limbo* (trad. Domingo Santos). Barcelona: Ultramar, 1984 (1952).
- Wyndham, John. *The Midwich Cuckoos*. Londres: Michael Joseph, 1957.
- Yarbro, Chelsea Quinn, trad. Domingo Santos. *Jacintos (Hyacinths)*. Madrid: Júcar/Etiqueta Futura, 1990 (1983).
- Zoline, Pamela, “The Heat Death of the Universe”. Disponible en línea: <http://www.scifi.com/scifiction/classics/classics_archive/zoline/zoline1.html>. 15 de abril de 2008 (1967).

Textos cinematográficos

- 28 Days Later... Danny Boyle, 2002.
- 28 Weeks Later. Juan Carlos Fresnadillo, 2007.
- 2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968.
- The Abyss. James Cameron, 1989.
- Aeon Flux. Karyb Kusama, 2005.
- A.I. Steven Spielberg, 2001.
- Akira. Katsushiro Otomo, 1988.
- Alien. Ridley Scott, 1979.
- Alien Nation. Graham Baker, 1988.
- Aliens. James Cameron, 1986.
- Alien³. David Fincher, 1992.
- Alien: Resurrection. Jean-Pierre Jeunet, 1997.
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. Jean-Luc Godard, 1965.

- Altered States. Ken Russell, 1980.
- The Andromeda Strain. Robert Wise, 1971.
- Avalon. Mamoru Oshii, 2001.
- Back to the Future. Robert Zemeckis, 1985.
- Barbarella. Roger Vadim, 1968.
- Battlestar Galactica. Serie TV. 2003-.
- Bicentennial Man. Chris Columbus, 1999.
- Blade Runner. Ridley Scott, 1982, 1992, 2007.
- Blast from the Past. Hugh Wilson, 1999.
- The Blob. Irvin S. Yeaworth Jr., 1958.
- Body Snatchers. Abel Ferrara, 1993.
- Brazil. Terry Gilliam, 1985.
- The Brood. David Cronenberg, 1979.
- Cat-Women of the Women. Arthur Hilton, 1953.
- The Cell. Tarsem Singh, 2000.
- La Charcuterie mécanique. Louis Lumière, 1895. En The Lumière Brothers
First Films. Kino International Corp., 1998.
- Cocoon. Ron Howard, 1985.
- Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006.
- La Cité des Enfants Perdus. Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1995.
- A Clockwork Orange. Stanley Kubrick, 1971.
- Close Encounters of the Third Kind. Steven Spielberg, 1977.
- Code 46. Michael Winterbottom, 2003.
- Contact. Robert Zemeckis, 1997.
- The Core. John Amiel, 2003.
- Cube. Vincenzo Natali, 1997.
- Cypher. Vincenzo Natali, 2002.
- Dark City. Alex Proyas, 1998.
- The Day after Tomorrow. Roland Emmerich, 2004.

- The Day the Earth Stood Still. Robert Wise, 1951.
- Delicatessen. Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1991.
- Demolition Man. Marco Brambilla, 1993.
- Destination Moon. Irving Pichel, 1950.
- Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Rouben Mamoulian, 1931.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Stanley Kubrick, 1964.
- Dune. David Lynch, 1984.
- Edward Scissorhands. Tim Burton, 1990.
- Equilibrium. Kurt Wimmer, 2002.
- Escape from New York. John Carpenter, 1981.
- E.T. The Extra-Terrestrial. Steven Spielberg, 1982.
- Event Horizon. Paul W.S. Anderson, 1997.
- eXistenZ. David Cronenberg, 1999.
- Fahrenheit 451. François Truffaut, 1966.
- Fantastic Voyage. Richard Fleischer, 1966.
- Final Fantasy. Hironobu Sakaguchi, 2001.
- The Fifth Element. Luc Besson, 1997.
- Flash Gordon. Mike Hodges, 1980.
- The Fly. Kurt Neumann, 1958.
- The Fly. David Cronenberg, 1986.
- Forbidden Planet. Fred M. Wilcox, 1956.
- Frankenstein. James Whale, 1931.
- Gattaca. Andrew Niccol, 1997.
- Hollow Man. Paul Verhoeven, 2000.
- I Am Legend. Francis Lawrence, 2007.
- Impostor. Gary Fleder, 2001.
- The Incredible Shrinking Man. Jack Arnold, 1957.
- Independence Day. Roland Emmerich, 1996.

- The Invisible Man. James Whale, 1933.
- The Hours. Stephen Daldry, 2002.
- Hollow Man. Paul Verhoeven, 2000.
- Impostor. Gary Fleder, 2002.
- Independence Day. Roland Emmerich, 1996.
- The Invasion. Oliver Hirschbiegel, 2007.
- Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956.
- Invasion of the Body Snatchers. Philip Kaufman, 1978.
- It Came from Outer Space. Jack Arnold, 1953.
- I, Robot. Alex Proyas, 2004.
- La Jetée. Chris Marker, 1962.
- Johnny Mnemonic. Robert Longo, 1995.
- Jurassic Park. Steven Spielberg, 1993.
- Ghost in the Shell (animación). Mamoru Oshii, 1995.
- Ghosts of Mars. John Carpenter, 2001.
- The Lawnmower Man. Brett Leonard, 1992.
- Lost in Space. Stephen Hopkins, 1998.
- Mad Max. George Miller, 1979.
- Mars Attacks! Tim Burton, 1996.
- The Matrix. Andy y Larry Wachowski, 1999.
- The Matrix Reloaded. Andy y Larry Wachowski, 2003.
- The Matrix Revolutions. Andy y Larry Wachowski, 2003.
- Men in Black. Barry Sonnenfeld, 1997.
- Metropolis. Fritz Lang, 1926.
- Mimic. Guillermo del Toro, 1997.
- Minority Report. Steven Spielberg, 2002.
- Next. Lee Tamahori, 2007.
- Night of the Living Dead. George A. Romero, 1968.
- Nirvana. Gabriele Salvatores, 1997.

- Paycheck. John Woo, 2003.
- Planet of the Apes. Franklin J. Schaffner, 1968.
- Primer. Shane Carruth, 2004.
- Rabid. David Cronenberg, 1977.
- RoboCop. Paul Verhoeven, 1987.
- Robot Stories. Greg Pak, 2003.
- Rolerball. Norman Jewison, 1975.
- A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006.
- Scanners. David Cronenberg, 1981.
- Screamers. Christian Duguay, 1995.
- Signs. M. Night Shyamalan, 2002.
- Sky Captain and the World of Tomorrow. Kerry Conran, 2004.
- Solaris. Andrei Tarkovsky, 1972.
- Solaris. Steven Soderbergh, 2002.
- A Sound of Thunder. Peter Hyams, 2005.
- Soylent Green. Richard Fleischer, 1973.
- Species. Roger Donaldson, 1995.
- Stalker. Andrei Tarkovsky, 1979.
- Stargate. Roland Emmerich, 1994.
- Starman. John Carpenter, 1984.
- Starship Troopers. Paul Verhoeven, 1997.
- Star Trek: The Motion Picture. Robert Wise, 1979.
- Star Wars: Episode I- The Phantom Menace. George Lucas, 1999.
- Star Wars: Episode II- Attack of the Clones. George Lucas, 2002.
- Star Wars: Episode III- Revenge of the Sith. George Lucas, 2005.
- Star Wars: Episode IV- A New Hope. George Lucas, 1977.
- Star Wars: Episode V- The Empire Strikes Back. Irvin Kershner, 1980.
- Star Wars: Episode VI- The Return of the Jedi. Richard Marquand, 1983.
- Strange Days. Kathryn Bigelow. Estados Unidos, 1995.

- Supernova. Walter Hill, 2000.
- Tank Girl. Rachel Talalay, 1995.
- The Terminator. James Cameron, 1984.
- Terminator 2: Judgment Day. James Cameron, 1991.
- Terminator 3: Rise of the Machines. Jonathan Mostow, 2003.
- They Live! John Carpenter, 1988.
- The Thing John Carpenter, 1982.
- The Thing from Another World. Christian Nyby, 1951.
- The Time Machine. George Pal, 1960.
- The Time Machine. Simon Wells, 2002.
- Total Recall. Paul Verhoeven, 1990.
- The Village of the Damned. Wolf Rilla, 1960.
- THX 1138. George Lucas, 1971.
- Total Recall. Paul Verhoeven, 1990.
- Tron. Steven Lisberger, 1982.
- Videodrome. David Cronenberg, 1983.
- Virtuosity. Brett Leonard. Estados Unidos, 1995.
- Twelve Monkeys. Terry Gilliam, 1995.
- Le Voyage dans la lune. Georges Méliès, 1902.
- War Games. John Badham, 1983.
- The War of the Worlds. Byron Haskin, 1953.
- War of the Worlds. Steven Spielberg, 2005.
- When Worlds Collide. Rudolph Maté, 1951.
- The X-Files. Rob Bowman, 1998.