

## *Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción: dura y prospectiva*

### 1. Los contratos de ficción proyectivos

A menudo el estudioso de los géneros narrativos choca con los diversos problemas de la literatura de ciencia ficción. Uno de esos problemas es la pluralidad de subgéneros que la constituyen, pluralidad que produce la evidente confusión ante sus límites y ante las obras que podrían adscribirse<sup>1</sup>. Además escasean los trabajos académicos en español mediante los cuales pueda ser orientado el profano. Por todo ello, para facilitar el acercamiento al género, comenzaré por una definición: «Literatura proyectiva basada en fenómenos no sobrenaturales» (Moreno 2010: 71), donde por «ficción proyectiva» entenderíamos toda aquella construcción ficcional no encuadrable en la literatura «realista»<sup>2</sup>. Por lo general, dado el desafortunado nombre del género<sup>3</sup>, siempre se ha entendido como

---

<sup>1</sup> Otros problemas habituales son: el exceso de obras centradas en pura formulación, los personajes poco complejos y la huida de los discursos estéticos tradicionales (Jameson (2005: 11), las presiones de cierta crítica hispanista obsesionada con el realismo (Santiáñez-Tiú 1995: 34–5; Roas y Casas 2008) y la casi absoluta ausencia de referencias en manuales de historia de la literatura o en programaciones de educación secundaria e incluso universitaria.

<sup>2</sup> Por «realista», evidentemente, no refiero al movimiento literario decimonónico, sino a la literatura donde no se desarrolla ningún acontecimiento que entre en conflicto con los supuestos del mundo empírico de la sociedad en la cual se ha escrito el texto. En la ficción proyectiva entrarían la literatura maravillosa, la fantástica y la propia ciencia ficción. Para un estado de la cuestión, cfr. D. Roas (2001). Para un repaso bibliográfico de estudios en español, tanto sobre literatura maravillosa como fantástica, cfr. J.M. Sardiñas (2006).

<sup>3</sup> Propuesto por el editor estadounidense en la primera mitad del siglo XX por Hugo Gernsback para vender más ejemplares de su revista *Amazing Stories* y criticado en numerosas ocasiones (Scholes y Rabkin 1977: 36).

«ciencia ficción» aquella narrativa que emplea futuros avances científicos como *novum* de los esquemas narrativos<sup>4</sup>. No obstante, la importancia de la ciencia empírica como principio narrativo ha decrecido con las sucesivas décadas y con los diferentes movimientos literarios<sup>5</sup>. Algunos autores incluso han descalificado las líneas más «duras», es decir, los relatos más centrados en la descripción de tecnología que en lo literario, llegando a excluirlas de la ciencia ficción y considerándolas un género aparte (J.I. Ferreras 1972: 24–33).

Por otro lado, en cuanto a la aceptación de estas novelas más «científicas» dentro de los estudios académicos, sus complejas relaciones entre literatura y ciencia exigen contemplarlas con detenimiento. Al fin y al cabo, la teoría literaria contemporánea ya no admite cotos cerrados, sino que aspira a no despreciar ninguna línea sin antes plantearse los efectos en los lectores que disfrutaban de cada obra o las diferentes redes de significados que pueden construirse desde el texto o incluso desde fuera de él.

Desde esta problemática, propongo ciertos fundamentos teóricos sobre la naturaleza ficcional de estas «novelas científicas» y sobre el tipo de experiencia estética que persiguen, en contraposición con otro subgénero: la ficción prospectiva.

En este sentido, resulta sobradamente conocido el concepto de «pacto de ficción», por el cual un lector que se acerca a una obra literaria establece un acuerdo tácito más o menos inconsciente con el texto y da por cierto lo que en él se cuenta, suspendiendo la incredulidad. No obstante, todos sabemos que no resulta tan sencillo suspender la incredulidad en unos textos como en otros. Podríamos añadir que incluso existe cierto tipo de textos en los que esta suspensión obedece a reglas culturales muy específicas. Evidentemente, la

---

<sup>4</sup> Como explicación de dicho mecanismo, Darko Suvin (1979: 94) acuñó el término «nóvum», que se ha mantenido hasta hoy para designar la variable argumental que es imposible sin ser sobrenatural y que impulsa toda la estética narrativa de una obra de ciencia ficción. Para un análisis en español sobre el término, cfr. N. Novell (2008: 201–6).

<sup>5</sup> El más importante fue la *New Wave* anglosajona, con autores como J. G. Ballard, B. W. Aldiss o T. S. Disch, que mostraron mayor interés por las aplicaciones literarias que por la exposición científica.

aceptación de una hagiografía, por ejemplo, por parte de un lector será diferente según el sistema religioso que acepte, así como la creencia en una teoría científica podrá predisponer a dicho lector para el éxito o el fracaso del pacto de ficción<sup>6</sup>.

En este sentido, el tipo de pacto de ficción asumido es lo que produce unos subgéneros narrativos u otros. Ninguno de ellos implica una mayor o una menor intensidad de la ficción<sup>7</sup>, pero sí es cierto que cuesta por lo general un mayor esfuerzo acceder a los géneros proyectivos que a los «realistas» (Forster 1927: 112–3).

Este planteamiento conllevará las críticas de algunos lectores posmodernos que dudan de cualquier apriorismo sobre el conocimiento de la realidad (Feyerabend 1975: 120–3). Sin embargo, la ficción proyectiva se escribe y se lee por lo general desde una determinada concepción de la realidad y, por consiguiente, no considero que sean relevantes a la hora de analizar los géneros desde los principios que propongo, aunque ya existan algunos estudios interesantes al respecto<sup>8</sup>. Podemos incluir aquí, por tanto, los tres grandes géneros proyectivos: la literatura de ciencia ficción (con sus numerosos subgéneros: prospectiva, *hard* (o «dura»), utopía, distopía, ucronía, viajes en el tiempo, ciberpunk, *steampunk*...), la literatura mara-

---

<sup>6</sup> El presente artículo parte de la consideración previa de un lector modelo occidental educado en parámetros científicos de cultura general. Espero que futuros acercamientos desde otros parámetros culturales complementen el estudio de las ficciones proyectivas, como empieza a ocurrir (Ochiagha 2008; Marimón 2009).

<sup>7</sup> Para un buen resumen de las teorías de la ficción, cfr. L. Dolezel (1997: 13–54) en una obra cuyas propuestas sobre la ficción comparto.

<sup>8</sup> Para las relaciones entre la visión posmoderna de la realidad y la literatura fantástica, cfr. D. Roas (2009). La constatación de unos géneros diferentes de los «realistas» es necesaria para destacar la escasa relación entre ellos y para explicar su estética, enriqueciendo con ello su lectura. A menudo, al analizar textos proyectivos se realizan requiebros o interminables enumeraciones para referirse a los diversos tipos. Entre ellos solo hay un elemento común: fenómenos dados por imposibles desde las leyes físicas en el momento de escritura (Fernández 1991: 288–9; D.F. Ferreras 1995: 102–3; Roas 2001: 18–9).

villosa (con sus también numerosos subgéneros: absurdo, realismo mágico, fantasía heroica...) y la literatura fantástica<sup>9</sup>.

Cada uno de estos géneros plantea en sí mismo una manera diferente de enfrentar esa suspensión de la incredulidad y, por consiguiente, el pacto de ficción. La elección no es baladí, sino que conlleva en sí misma implicaciones estéticas de todo tipo, aparte de las evidentes digresiones filosóficas, sociales, políticas...

Todas estas maneras de enfrentar el pacto conllevan, respectivamente, una serie de cláusulas, cuya transgresión provoca la ruptura del pacto de ficción, con las consiguientes frases coloquiales: «Me ha sacado de la novela» o «Esto yo no me lo creo».

De este modo, aceptamos cláusulas proyectivas como: recursos mágicos o paradojas cómicas o mecanismos del futuro, según el género, por la coherencia interna del texto y conforme a una tradición genérica a la que se adhiere, asumiéndola como horizonte de expectativas. Así, en *The Lord of Rings* (Tolkien 1954–5), un lector que aceptara el pacto de ficción no tendría problemas ante el hecho de que Gandalf haga brillar su bastón mágico (cláusula del subgénero de la fantasía heroica, dentro de la literatura maravillosa), pero no entendería que en el último capítulo apareciera un ordenador con más inteligencia que nosotros (cláusula de la ciencia ficción). Del mismo modo, asumiría la existencia del ordenador inteligente en *2001: A Space Odissey* (Clarke 1968), pero no aceptaría que en medio de la nave Voyager un elfo lanzara una flecha mágica.

En realidad, cada género implica lo que podemos llamar un «contrato de ficción», con unas cláusulas particulares que propician unos desarrollos estéticos-narrativos u otros, vinculados con las necesidades del relato y con las inquietudes del autor.

Cada contrato de ficción implica una manera de entender las relaciones entre realidad y ficción, por lo que su influencia afecta –si se desarrolla con coherencia estética– a todos los niveles retóricos

---

<sup>9</sup> No encuentro convincentes los argumentos de Alazraki (1990) sobre una línea «neofantástica» que separe en géneros diferentes a Borges o Cortázar de Hoffmann o Lovecraft. Por ello me sumo a teóricos más puristas, como R. Campa (2008) o el ya citado D. Roas entre los remendadores del desgajado que dejó T. Todorov (1970), al continuar la estela de las primerizas aproximaciones de Tomashevski (1925: 218–9).

(Moreno 2010: 217–35) con consecuencias estéticas propias que el lector identifica más allá de la anécdota temática, a un nivel más profundo (Moreno 2010: 177–81).

## 2. El contrato «duro»

### 2.1. Definición

Me interesa ahora, entre todos estos contratos, señalar como ejemplo el del subgénero *hard* de la ciencia ficción, cuyo término traduciré por «dura» a partir de aquí<sup>10</sup>. Se trata quizás del más conocido, porque guarda ciertas similitudes con la primitiva novela científica de Verne que tanto ha despistado a los profanos<sup>11</sup>.

La ciencia ficción dura se basa en un *nóvum* desarrollado con cierta obsesión por la veracidad científica y su desarrollo tecnológico, es decir, «Ciencia ficción derivada del riguroso desarrollo de una tecnología»<sup>12</sup>.

Dentro de las cláusulas del contrato duro se encuentra la de la argumentación técnica, realizada de la manera más divulgativa posible y a menudo como un juego a la vez literario e intelectual (Csicsery-Ronay 2008: 112–116)<sup>13</sup>. Por ello, muchas obras duras se

---

<sup>10</sup> No encuentro razones de peso para no españolizar el término, aparte de la mera costumbre.

<sup>11</sup> Para la separación entre la novela científica de Verne y el género de ciencia ficción que la superaría, remito de nuevo a J. I. Ferreras (1972: 24–33).

<sup>12</sup> Para una bibliografía sobre el subgénero, cfr. Samuelson 2009.

<sup>13</sup> Al fin y al cabo, dentro de la ciencia ficción pero fuera del subgénero duro, podemos encontrar otras obras que no contradicen leyes de la física, pero que tampoco dan demasiadas explicaciones sobre el *nóvum*. Por ejemplo, U. K. Le Guin une dos sociedades antagónicas (capitalista y anarquista) por medio de un cohete espacial, en su excelente novela *The Dispossessed*, pero no se molesta en explicar hasta el último detalle cómo funciona el cohete. A Le Guin le interesa solo el desarrollo político-social y, por ello, jamás se le adscribe al subgénero duro. Un caso parecido es el de *Dying Inside* (Silverberg 1972), que sin plantear ningún efecto desasosegador propio del género fantástico (es decir, respecto al horror de

transforman en meras excusas ficcionales para la especulación sobre desarrollo tecnológico, como en el caso de *The Fountains of Paradise* (Clarke 1979). Otras, por el contrario, consiguen fundir estas explicaciones con mundos estéticos coherentes, tramas interesantes y personajes que no son meras comparsas actanciales, como *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988).

## 2.2. El sentido de la maravilla en la ciencia ficción dura: *Distress*, de Greg Egan

Como ejemplo de las cuestiones referentes al contrato de ciencia ficción dura, me centraré en el ejemplo paradigmático de *Distress*, por ser quizás la más conocida y accesible de su autor y una de las más representativas del subgénero. Además reúne compendiadas, a mi juicio, las características más comunes de este tipo de contrato: el tópico del personaje científico, la visión materialista de la existencia y la firme creencia en la potencialidad del ser humano, centrado en la obsesión por el progreso humano a partir de la tecnología, que habrá de aportar incluso modelos utópicos de sociedad. Leamos un ejemplo, en boca de un personaje científico:

The universe can't hide anything: forget all that anthropomorphic Victorian nonsense about «prising out nature's secrets». The universe can't lie; it just what it does, and there's nothing else to it (Egan 1995: 77).

Suppose every human being was wiped off the face of the planet tomorrow, and we waited a few million years for the next species with a set of religious and scientific cultures to arise. What do you think the new religions would have in common with the old ones –the ones from our time? I suspect the only common ground would be certain ethical principles which could be traced to shared biological influences: sexual reproduction, child rearing, the advantages of altruism, the awareness of death. And if the biology was very different, there might be no overlap at all.

---

que interpretemos mal la realidad), tampoco entra en explicaciones científicas para explicar la telepatía de su protagonista.

But if we waited for the new scientific culture to come up with their idea of a TOE, then I believe that – however different it looked «on paper» – it would be something wich either culture would be able to show was mathematically equivalent in every respect to our TOE... just as any physics undergraduate can prove that all the forms of Maxwell's Equations describe exactly the same thing (ib. 100).

El contrato de ficción dura asume que muchos (rehuiré, tímido, el escribir: «todos los») problemas de la humanidad se resolverán gracias al buen uso de la tecnología y al rechazo de otro tipo de «distracciones». Una característica derivada de ello sería la pasión por las descripciones tecnológicas y las extensas digresiones acerca del funcionamiento de la realidad desde una óptica científica y tecnológica, como puede observarse en numerosos pasajes de *Distress* (como ejemplo: 123).

A menudo, estas descripciones digresivas devoran la trama para convertir el texto en una novela de tesis, en detrimento del equilibrio narrativo. Por ejemplo, en un extenso pasaje de la novela (98–102), una brillante científica desarrolla una prolija crítica acerca de las diferentes sectas anti-ciencia que existen en la sociedad futura planteada. Puede detectarse sin problemas una crítica a las corrientes místicas, neoplatónicas, religiosas... que el autor considera poco ilustradas (98–108). El recurso no implica por sí mismo ningún problema estético, pero es tal la explicitación de valoraciones acerca de estas visiones del mundo que se rompe la cohesión cuando encontramos interrupciones en el discurso – de repente, sin justificación estética ni narrativa – para expresar que el protagonista de pronto se ha acordado de su ex-amante o de un contrato (99). Es decir, el discurso de tesis queda incómodamente roto por la irrupción de la psicología o de la narrativa en medio de un mero discurso argumentativo<sup>14</sup>. Cualquier enemigo del género podría afirmar: «el autor ha olvidado que la literatura de ciencia ficción es literatura». No obstante, dejemos al autor muerto posmodernamente e intente-

<sup>14</sup> Otro ejemplo lo descubrimos solo con contar el número de páginas con digresiones científicas de al menos cinco o seis líneas: 45 en las primeras 105 páginas de la edición española.

mos comprender el éxito de este texto, incluso fuera de los círculos científicos.

Lo que funciona a lo largo de estos pasajes es el sentido de la maravilla, presente en numerosas obras y experiencias a lo largo de la historia: desde las descripciones de la guerra de Troya hasta el síndrome Stendhal, pasando por toda la épica medieval, la forma de mirar el mundo de don Quijote, la descripción de las barricadas en *Les misérables*, la proyectiva manera en que recorre las calles la sangre de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada* o, en *Distress*:

I inhaled deeply, studying the events which followed the inrush of air. And I could trace the sweetness of the odour and the cooling of the nasal membranes, the satisfying fullness of the lungs, the surge of blood, the clarity delivered to the brain... all back to the TOE.

My claustrophobia evaporated. *To inhabit this universe – to coexist with anything – I had to be matter.* Physics was not a cage; its delineation between the possible and the impossible was the bare minimum that existence required. And the broken symmetry of the TOE – hacked out of the infinite paralysing choices of pre-space – was the bedrock on which I stood (ib. 335–6).

Estos pasajes científicos cumplen una función similar a las descripciones de Galdós de la batalla de Trafalgar:

La metralla inglesa rasgaba el velamen como si grandes e invisibles uñas le hicieran trizas. Los pedazos de obra muerta, los trozos de madera, los gruesos obenques, segados cual haces de espigas; los motones que caían, los trozos de velamen, los hierros, cabos y demás despojos arrancados de su sitio por el cañón enemigo, llenaban la cubierta, donde apenas había espacio para moverse. De minuto en minuto caían al suelo o al mar multitud de hombres llenos de vida; las blasfemias de los combatientes se mezclaban a los lamentos de los heridos, de tal modo que no era posible distinguir si insultaban a Dios los que



morían o le llamaban con angustia los que luchaban (Pérez Galdós 1873: 165).

O a las que despliega el individuo a partir del gozo de una suntuosa fiesta en la naturaleza en *Diana enamorada*:

Salieron luego de través seis ninfas vestidas de raso carmesí, guarnecido con follajes de oro y plata, puestos sus cabellos en torno de la cabeza, cogido con unas redes anchas de hilo de oro de Arabia, llevando ricos prendedores de rubines y esmeraldas, de los cuales sobre sus fuentes caían unos diamantes de extremadísimo valor (Gil Polo 1564: 277).

En ambos ejemplos, el texto contiene elementos vinculables con el asombro y la desmesura: «como si grandes e invisibles uñas le hicieran trizas» o «sobre sus fuentes caían unos diamantes de extremadísimo valor». Se trata de la vieja sensación de lo sublime: «La categoría de lo sublime es provocada por un *exceso* o *desmesura* de naturaleza humana, no natural» (Trías, 1988: 128). En los contratos de ficción dura, el individuo siente esta misma desmesura emocional ante la comprensión intelectual de la naturaleza o la percepción del progreso tecnológico (Egan 1995: 20).

A partir de aquí, el lector modelo del subgénero duro asimila perfectamente esta manera de mirar y entiende la obra en su conjunto como una obra lírica en la que el detallismo embriagador cumple una función similar al desarrollado por muchas obras realistas.

Un posible problema para el crítico tradicional surgiría cuando se sintiera capaz de apreciar este lirismo en las calles del *Cuarteto de Alejandría*:

Never had the early dawn-light seemed so good to Nessim. The city looked to him as brilliant as a precious stone. The shrill telephones whose voices filled the great stone buildings in which the financiers really lived, sounded to him like the voices of great fruitful mechanical birds. They glittered with a pharaonic youthfulness. The trees in the park had been rinsed down by an unaccustomed dawn rain. They were covered in brilliants and looked like great contented cats at their toilet (Durrell 1957: 167).

Pero quizás no en un pasaje como este:

I have symbionts providing a second, independent immune system anyway. But who knows what's coming along next? I'll be prepared, whatever it is. Not by anticipating the specifics – which no one could ever do – but by making sure that no vulnerable cell in my body still speaks the same biochemical language as any virus on Earth (Egan 1995: 20–1).

Para el análisis no importa tanto afirmar el valor poético del propio discurso como señalar el ámbito de interés estético para el lector modelo de este tipo de contrato de ficción. A dicho lector modelo este lirismo «científico» le importa a menudo más que otros elementos literarios. Por ello, en estas obras, frente a este interés pueden encontrarse recursos de escaso valor estético y narrativo como forzadas descripciones físicas de los personajes, insulsas referencias al vestuario, excesivos diálogos y, si la trama lo requiere, sobreabundancia de científicas descripciones espaciales, herencia del estilo de Isaac Asimov y de otros autores duros de los años cuarenta y cincuenta, en detrimento de otros tipos de descripciones más vinculadas con la complejidad psicológica o con lo emocional o con la belleza del propio discurso.

Como ya he afirmado, esta línea tiene un claro antecedente en el cientificismo de algunas obras de Verne, donde se encuentra un placer discutiblemente estético en la exposición de cálculos, sin otro tipo de lirismo que los sublime:

Ainsi un litre de poudre pèse environ deux livres (–900 grammes [La libre américaine est de 453 gr.]; il produit en s'enflammant quatre cents litres de gaz, ces gaz rendus libres, et sous l'action d'une température portée à deux mille quatre cents degrés, occupent l'espace de quatre mille litres. Donc le volume de la poudre est aux volumes des gaz produits par sa déflagration comme un est à quatre mille. Que l'on juge alors de l'effrayante poussée de ces gaz lorsqu'ils sont comprimés dans un espace quatre mille fois trop resserré (Verne 1865: 46).

No obstante, autores como Egan no se limitan a disfrutar de los cálculos, sino que buscan con ahínco ese lirismo en las ideas subyacentes y, con cierta intención de crear efectos sublimes, plantean una semiosfera de maravilloso progreso que nos produce sentidos nuevos al chocar con la sociedad en la que vivimos. Por eso, el contrato de ficción dura es transgresor desde la utopía científica, es decir, crea compasión y temor respecto a nuestra propia realidad, en comparación con las maravillas prometidas, como en el siguiente pasaje:

I was the Keystone. I'd explained the universe into being, wrapped it around the seed of this moment, layer after layer of beautiful convoluted necessity. The blazing wasteland of galaxies, twenty billion years of cosmic evolution, ten billion human cousins, forty billion species of life – the whole elaborate ancestry of consciousness flowed out of this singularity. I had no need to reach out and imagine every molecule, every planet, every face. This moment encode them all (Egan 1995: 337).

Por último, a menudo la destrucción de la trama consiste en el desarrollo – ligeramente hilvanado por un personaje o un tenue conflicto – de numerosas ideas científicas sin tensión dramática ni función narrativa.

De nuevo, *Distress* resulta paradigmática, aunque podemos encontrar esta tendencia también en muchas otras obras. En *The Forge of God* (Bear 1987), por ejemplo, los personajes aparecen y desaparecen como meros espectadores que permiten describir científicamente las diferentes maneras en que es destruido el planeta Tierra.

Pese a las evidentes diferencias estéticas, la obsesión de un autor por plasmar una realidad política, por ejemplo, no se diferencia en esencia de la obsesión de otro por literaturizar hipótesis científicas. La ciencia ficción dura se basa, por tanto, en la belleza de la verdad científica y en la de las próximas verdades que aún hemos de descubrir mediante la ciencia. Para un amplio espectro de lectores, el análisis de la realidad física desde la ciencia – con un lirismo propio – no desmerece respecto a los intereses de una crítica feminista que vanaglorie obras literariamente débiles o de un crítico historicista

que edite una obra de vigencia estética ya agotada pero de valores históricos indudables.

El lector que acepta estas cláusulas ficcionales puede encontrar satisfechos sus intereses estéticos. Por consiguiente, la valoración crítica de una obra de ciencia ficción dura debería partir siempre de este presupuesto, pues de lo contrario los intereses estéticos del crítico anularían, con su horizonte de perspectivas viciado, enriquecedores acercamientos a dicha obra.

### 3. El contrato prospectivo

#### 3.1. Definición

El caso de la narrativa prospectiva me ha resultado interesante para contrastar contratos de ficción proyectivos. La propuesta de la etiqueta corresponde a J. Díez (2008 y 2009), quien con ella pretende desvincular el género prospectivo de la ciencia ficción, creando una correspondencia a cuatro bandas:

<b>Subgénero de literatura proyectiva</b>	<b>Cláusula del contrato de ficción o «rasgo proyectivo dominante»</b>	<b>Efecto (relación con la realidad)</b>
Maravillosa	Fenómeno sobrenatural	Maravilloso
Fantástica	Fenómeno sobrenatural	Traumático
Ciencia ficción	Fenómeno plausible	Maravilloso
Prospectiva	Fenómeno plausible	Traumático

En efecto, la narrativa prospectiva es aquella que plantea un mundo futuro plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino. Así, la literatura prospectiva plantea una realidad alternativa plausible que conlleva una fuerte crítica cultural a algún nivel: social, político, económico, ideológico... Obras prospectivas célebres son *A Clockwork Orange* (Burgess 1962), *Nineteen Eighty-Four* (Orwell 1949), *Brave New*

*World* (Huxley 1932) o películas como *Blade runner*, *Soylent Green* o *Gattaca*<sup>15</sup>.

### 3.2. La superación del humanismo idealista o La estética del caos:

*The Road*, de Cormac McCarthy

Como vemos, los contratos ficcionales de la ciencia ficción dura y de la ficción prospectiva se plantean desde «cláusulas de relación con la realidad» muy diferentes. Mientras que la ciencia ficción dura observa su mundo maravilloso como algo deseable e incluso validado por las leyes de la naturaleza, la literatura prospectiva sitúa al lector en un punto similar al del espectador de la tragedia que define Aristóteles, impotentes ante una realidad durísima que bien podría ser la nuestra. Este juego entre lo verosímil necesario y lo imposible (Aristóteles 1451b, 1460a y 1461b) despierta nuestra compasión hacia los personajes y el temor de que nosotros pudiéramos vernos en una situación semejante (1453b). Puede observarse en casi cualquier novela prospectiva de J.G. Ballard; por ejemplo, *High Rise* (1975) – donde vecinos de un rascacielos que colma todas las necesidades terminan por matarse mediante una primitiva lucha por el poder – o *Crash* (1973), novela en la cual profundas pulsiones sexuales se subliman a través de la fascinación producida por los accidentes automovilísticos (99).

Un excelente ejemplo prospectivo, tan representativo como *Distress* respecto a la ciencia ficción dura, es *The Road* (McCarthy 2006). En esta demoledora novela, el mundo ha quedado devastado por un feroz incendio que ha terminado con prácticamente todos los animales del planeta y, desde luego, con toda la vegetación. ¿Una guerra nuclear? ¿Alguna catástrofe natural como la caída de un meteoro? No se explica la causa. Lo cierto es que los escasos humanos supervivientes viven de la comida enlatada que queda, aunque pasados los años esta escasea:

---

<sup>15</sup> Algunos ejemplos de prospectiva española son *La invención de Morel* (Bioy Casares 1940) y *Quizás el viento nos lleve al infinito* (Torrente Ballester 1984).

Late in the year. He hardly knew the month. He thought they had enough food to get through the mountains but there was no way to tell. The pass at the watershed was five thousand feet and it was going to be very cold. He said that everything depended on reaching the coast, yet waking in the night he knew that all of this was empty and no substance to it. There was a good chance they would die in the mountains and that would be that (McCarthy 2006: 24).

En medio de este horror, un padre acompaña a su hijo de ocho años a lo largo de una carretera hasta el mar, por si hay suerte de que el chico lo vea antes de morir.

Como *Distress*, esta obra plantea una realidad que no contradice ninguna ley de la naturaleza. El lector solo deduce que no existen razones científicas que nieguen esta la posibilidad de esta situación. Pero si ocurriera se vería la pequeñez del ser humano, sin que la anécdota de tal o cual momento histórico pueda despistar de las inquietudes que la obra implica.

En este sentido, la novela prospectiva no se basa necesariamente en ninguna ideología positivista, como el materialismo histórico, ni en planteamientos ideológicos totalizadores como el feminismo o el conductismo. No pretende ser una novela de tesis, sino un desarrollo posmoderno que aparte al ser humano de su camino para que pueda mirarlo desde la cuneta. En resumen, su lirismo y su traslación de obsesiones psicológicas humanas son más fuertes que la necesidad de exponer postulados ideológicos o religiosos, provocando una ambigua e incluso contradictoria indefinición:

God knows what those eyes saw. He got up to pile more wood on the fire and he raked the coals back from the dead leaves. The red sparks rose in a shudder and died in the blackness overhead. The old man drank the last of his coffee and set the bowl before him and leaned toward the heat with his hands out. The man watched him. How would you know if you were the last man on earth? he said. I dont guess you would know it. You'd just be it. Nobody would know it. It wouldnt make any difference. When you die it's the same as if everybody else did too.

I guess God would know it. Is that it?  
 There is no God.  
 No?  
 There is no God and we are his prophets.  
 I dont understand how you're still alive. How do you eat?  
 I dont know.  
 You dont know?  
 People give you things.  
 People give you things.  
 Yes.  
 To eat.  
 To eat. Yes.  
 No they dont.  
 You did.  
 No I didnt. The boy did (McCarthy 2006: 143–4).

En el caso de la literatura prospectiva, la mera relación con la realidad del contrato de ficción aporta una pátina diferente a la que aportaría, por ejemplo, un realismo mágico. Si tuviéramos claro, por ejemplo, que este gran incendio ocurrido en *The Road* se debiera a que el gran Xiuhtecuhtli ha devastado el mundo, el horror resultante entroncaría con las energías incontrolables de la existencia, con los designios divinos, quizás con la culpa o con el destino.

Desde ninguna de estas premisas se obtendría una lectura coherente de *The Road* sin caer en la sobreinterpretación, sin salir de su semiosfera. Su contrato de ficción implica una visión de un mundo sin razones, sin orden y sin justicia, donde la muerte espera porque sí, sin nada que la explique o le dé un sentido. No existe un proselitismo claro a favor o en contra de ninguna religión ni ideología, sino la mera sensación existencialista de desesperanza hacia el superviviente:

In his dream she was sick and he cared for her. The dream bore the look of sacrifice but he thought differently. He did not take care of her and she died alone somewhere in the dark and there is no other dream nor other waking world and there is no other tale to tell (McCarthy 2006: 27).

En la narrativa prospectiva, los seres humanos viven sus mezquinidades sin necesidad de justificarse con magia, seres ultraterrenos o supersticiones arcaicas. Por ello, su vacío existencialista, la vulgaridad de su devenir, el horror de estar vivo entroncan con las críticas más duras de la posmodernidad contra las ilusiones positivistas, pero sin ninguna ideología específica, institucionalizada, por medio.

Hemos visto que en la ciencia ficción dura, la experimentación literaria no debe nublar el postulado científico-ideológico que anima la novela. En cambio, al no defender una tesis clara y argumentada, sino transmitir una serie de sensaciones, la literatura prospectiva constituye un fértil terreno para la experimentación:

They stood on the far shore of a river and called to him. Tattered gods slouching in their rags across the waste. Trekking the dried floor of a mineral sea where it lay cracked and broken like a fallen plate. Paths of feral fire in the coagulate sands. The figures faded in the distance. He woke and lay in the dark (McCarthy 2006: 44).

Por ello encontramos técnicas como la fragmentación narrativa de *The Road*. La cita anterior, una de las muchas breves unidades discursivas de la novela, representa perfectamente los retazos de imágenes con los que está construido el texto. Mediante esta fragmentación, la realidad de *The Road* adquiere cierta atmósfera de continuidad. Cada unidad narrativa –todas ellas breves y a menudo de escasa significación por sí mismas– es una fugaz plasmación de la realidad, sin duda repetida en el mundo posible de la obra, presentada como pequeño ejemplo de la cotidianeidad e instantaneidad de los personajes. Veamos otra breve unidad, situada solo tres unidades inconexas después de la cita anterior:

No lists of things to be done. The day providential to itself. The hour. There is no later. This is later. All things of grace and beauty such that one holds them to one's heart have a common provenance in pain. Their birth in grief and ashes. So, he whispered to the sleeping boy, I have you (McCarthy 2006: 46).



La brevedad además resta importancia a los pasajeros momentos representados, que se olvidan tan rápidamente como aparecen los nuevos fugaces momentos. De este modo, el nihilismo y la desesperanza angustiada de este mundo apocalíptico se refuerza con la falta de trascendencia de las unidades narrativas mostradas y permite resaltar el verdadero centro emocional de la obra: el amor de un padre por su hijo incluso en el peor de los mundos posibles.

Defiende Iser (1976: 280–97) que el objeto estético se completa cuando el lector llena los vacíos de significado, invitado por el propio texto. En *The Road* se nos sustrae la mayor parte del camino que recorren en silencio padre e hijo; apenas se intuye entre los monólogos, los percederos encuentros y los fríos diálogos. El lector debe intuirlo desde las pequeñas unidades y, para ello, la fragmentación es un medio alternativo a las descripciones repletas de palabras y consideraciones de un narrador omnisciente. Así, el silencio es mostrado ante todo por el silencio previo de los vacíos existentes entre los numerosos fragmentos y solo es roto por los pensamientos y emociones con que el lector completa dichos fragmentos.

La forma interior de *The Road* invita a la reflexión del lector, quien puede anticipar un futuro oscuro y adivinar el horror de unas vivencias no narradas. Este encuentro entre silencio, horror, amor y elucubración lectora se vincula directamente con la propia forma del contrato de ficción prospectivo: una realidad inexistente, pero intelectualmente plausible.

Por otra parte, dicho contrato, al precisar solo de una relación de intuitiva relación con la realidad conocida – y no de la exposición de complicadas cuestiones científicas y su consiguiente literaturización –, ha permitido desarrollar las inquietudes culturales más allá del obligado ejercicio intelectual.

*The Road* representa en este sentido un ejemplo especialmente ilustrativo, sin ninguna explicación que escape a nuestro entendimiento. Por ello introduce referencias de cotidianidad que permiten una poderosa semantización, imprescindible para este subgénero:

The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window.

What is it? she said. He didnt answer. He went into the bathroom and threw the lightswitch but the power was already gone. A dull rose glow in the windowglass. He dropped to one knee and raised the lever to stop the tub and then turned on both taps as far as they would go. She was standing in the doorway in her nightwear, clutching the jamb, cradling her belly in one hand. What is it? she said. What is happening?

I dont know.

Why are you taking a bath?

I'm not (McCarthy 2006: 45).

En una novela de ciencia ficción dura como *The Forge of God*, por el contrario, el autor dedica muchas páginas a la explicación científica del motivo de la destrucción del planeta y de las diferentes etapas de dicha destrucción (Bear 1987: 299), de una manera impensable en *The Road* y, quizás, en cualquier novela prospectiva.

Como puede apreciarse mediante la comparación textual, las diferentes inquietudes que sustentan ambos contratos de ficción se proyectan en el discurso, al igual que los intereses estéticos comúnmente asociados a dichos contratos.

Los efectos tienen que ver por tanto con las cláusulas escogidas para cada contrato.

#### 4. Conclusiones

Puede dar la impresión de que definiendo una mayor potencialidad estética y técnica en la estética prospectiva que en la ciencia ficción dura. No considero que se trate de un postulado ni de una imposibilidad estética por parte de la ciencia ficción dura, sino que esta ha desarrollado su contrato de ficción desde cierta tendencia intelectual que ha influido en la estética. La defensa de una tesis, en realidad, no debería estar reñida con el uso de complejas técnicas narrativas. La misma evolución de personajes, por ejemplo, se inició como una revolucionaria técnica narrativa en textos como *La Celestina* –mediante el conocido caso de Pármeno–, *El Lazarillo* o el mismo *Quijote* y hoy es empleada sin problemas en novelas de ciencia ficción dura como *Marooned in Real Time* (Vinge 1986: 56–

61, 87–99, 179–87), aunque es cierto que sin profundizaciones como las de *Eugenie Grandet* o *Les misérables*.

No obstante, la poeticidad del contrato de ficción de ambos géneros – prospectiva y ciencia ficción dura – no puede buscarse por el momento en los mismos lugares, por mucho que la complejidad de muchas obras del primero sea indudablemente mayor que la de la mayor parte de las obras del segundo. Como espero haber expuesto, el contrato de ficción prospectivo – pese a su evidente crítica cultural – no se enfoca por obligación a la defensa de una tesis, mientras que el contrato de ciencia ficción dura vincula la tesis defendida con el sentido de la maravilla inherente a la relación entre descripción científica y lirismo. Aquí debe denunciarse la frecuente incultura de mucho lector ajeno a las ciencias – yo mismo me encuentro incluido – que no participa de la misma fascinación científica o carece de los conocimientos necesarios para disfrutar de ciertas obras. Defender que existe una mayor poeticidad en la descripción urbanística de una ciudad – como en las obras de Galdós – o en una denuncia social que en la descripción de unas bóvedas construidas para vencer el aplastamiento del paso del tiempo – como en *Marooned in Real Time* (Vinge 1986: 23–4, 180–1) – revela solo la falta de entrenamiento en el análisis de ciertos contratos de ficción. En fin, no defiendo el valor estético de las obras citadas, sino la perspectiva crítica desde la que considero que deben ser analizados los diferentes contratos y, de este modo, haber aclarado el funcionamiento de dos contratos de ficción narrativa poco conocidos, pero de al menos un siglo de tradición literaria y demostrada influencia en la cultura actual.

## Bibliografía citada

### Ficción:

- Aguilera, J.M. y Redal, J. 1988. *Mundos en el abismo*. Barcelona: Ultramar.  
Ballard, J.G. 1973. *Crash*. Londres: Vintage, 1995.  
– 1975. *High rise*. Londres: Jonathan Cape.  
Bear, G. 1987. *The Forge of God*. Londres: Legend, 1989.  
Bioy Casares, Adolfo. 1940. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1999.  
Burguess, A. 1962. *A Clockwork Orange*. Londres: William Heinemann.

- Clarke, A.C. 1968. *2001: A Space Odyssey*. Nueva York: New American Library
- 1979. *The Fountains of Paradise*. Londres: Victor Gollancz.
- Durrell, L. 1957. *The Alexandria Quartet*. Londres: Faber and Faber, 1962.
- Egan, G. 1995. *Distress*. Londres: Phoenix, 1996.
- Gil Polo, G. 1564. *Diana enamorada*. Ed. de Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1987.
- Huxley, A. 1932. *Brave New World*. Londres: Chatto and Windus.
- Le Guin, U.K. 1974. *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. Nueva York: Harper & Row.
- McCarthy, C. 2006. *The Road*. Londres: Picador.
- Orwell, G. 1949. *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Secker and Warburg.
- Pérez Galdós, B. 1873. *Trafalgar*. Ed. de J. Rodríguez Puértolas. Madrid: Cátedra, 1992.
- Silverberg, R. 1972. *Dying Inside*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Verne, J. 1865. *De la terre à la lune*. [Raleigh, North Carolina]: Hayes Barton Press, 1977.
- Vinge, V. 1986. *Marooned in Real Time*. Londres: Pan, 1987.
- Tolkien, J.R.R. 1954–5. *The Lord of the Rings*. Londres: Allen and Unwin.
- Torrente Ballester, G. 1984. *Quizá el viento nos lleve al infinito*. Barcelona: Plaza&Janés.

#### Estudios:

- Alazraki, J. 1990. ¿Qué es lo neofantástico? – D. Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 265–282.
- Aristóteles. 2004. *Poética*, Madrid: Alianza.
- Campra, R. 2008. *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Csicsery-Ronay Jr., I. 2008. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Diez, J. 2008. “Secesión”. – *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, número 10, 5–11.
- Diez, J. 2009. “Analogía” – *Prospectiva: Miradas al futuro desde la ficción*, <http://www.literaturapropectiva.com/?p=2192>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- Dolezel, L. 1997. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Fernández, T. 1991. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. – D. Roas, (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 283–297.

- Ferreras, D.F. 1995. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Vosa.
- Ferreras, J.I. 1972. *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI.
- Feyerabend, P.K. 1975. *Contra el método*. Barcelona: Folio, 2002.
- Forster, E.M. 1927. *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate, 1993.
- Iser, W. 1976. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jameson, F. 2005. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- Marimón, D. 2009. La ciencia ficción en el mundo árabe: aproximación a sus posibles orígenes, panorama general y futuro del género. – T. López Pellisa y F.Á. Moreno (ed.). 2009. *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 481–495.
- Moreno, F.Á. 2010. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: PortalEditions.
- Novell Monroy, N. 2008. *Literatura y cine de ciencia ficción: perspectivas teóricas*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ochiagha, T. 2008. Lo fantástico en la literatura nigeriana: ¿género o incidencia esporádica? – *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, número 10, 18–23.
- Roas, D. 2001. La amenaza de lo fantástico. – D. Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 7–44.
- 2009. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. – T. López Pellisa y F.Á. Moreno (ed) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Roas, D. y Casas, A. 2008. Prólogo. – D. Roas y A. Casas (eds.). *La realidad oculta: Cuentos fantásticos del siglo XX*. Barcelona: Menos cuarto, 9–54.
- Samuelson, D.N. 2009. Hard sf. – M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts y S. Vint (eds.). *The Routledge Companion to Science fiction*. Nueva York: Routledge, 494–499.
- Santiáñez-Tiód, N. 1995. Introducción. – N. Santiáñez-Tiód (ed.). *De la Luna a Mecnópolis: antología de la ciencia ficción española (1832–1912)*. Barcelona: Quaderns Crema, 7–35.
- Sardiñas, J.M. 2006. El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Breve recorrido. – *Semiosis*, número 3, 77–93.
- Scholes, R. y Rabkin, E. 1977. *Science Fiction: History. Science. Vision*. Nueva York: Oxford University Press.

MORENO

---

- Suvin, D. 1979. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económico, 1984.
- Todorov, T. 1970. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 2005.
- Tomashevski, B. 1925. Temática – T. Todorov (ed.). 1965. París: Seuil. Ed. mexicana: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI, 1970, 199–232.
- Trías, E. 1982. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.