

## DOCUMENTO: TRADUCCIÓN

# UNA POÉTICA SOCIOLÓGICA DE LA CIENCIA FICCIÓN

Darko Suvin

Traducción de Roy Alfaro Vargas\*

 <https://orcid.org/0000-0001-5893-2415>

**Como citar:** Alfaro Vargas, Roy. (2020). Traducción de Una poética sociológica de la ciencia ficción de Darko Suvin. **Telos: revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales**, 22 (1), Venezuela. (Pp. 224-234).  
DOI: [www.doi.org/10.36390/telos221.15](http://www.doi.org/10.36390/telos221.15)

### RESUMEN

Esta traducción del ensayo de Darko Suvin, titulado *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, trata de llenar el vacío teórico y poético dentro del creciente desarrollo de la ciencia ficción latinoamericana, con el fin de ofrecer un material de discusión para críticos y autores de ciencia ficción. Suvin plantea aquí algunos conceptos clave de su poética sociológica, como el concepto de extrañamiento cognitivo y el de *novum*. Asimismo, se establecen algunas diferencias importantes entre el género de la ciencia ficción y otros géneros (por ejemplo: los cuentos de hadas y la fantasía).

**Palabras clave:** Sociología, sociología de la ciencia ficción, novum, extrañamiento, cognición.

### *Sociological poetics of science fiction*

Darko Suvin

### ABSTRACT

This translation of Darko Suvin's essay titled *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, deals with filling the theoretical and poetic gap in the growing development of Latin American science fiction so as to offer to both critics and writers of science fiction a material for discussing on this topic. Suvin posits here some key concepts of his sociological poetics, i.e., the concept of cognitive-estrangement and the notion of *novum*. Also, some differences are established in relation to other genres (e.g. the fairy tales and fantasy).

**Keywords:** Sociology, sociology of science fiction, novum, estrangement, cognition.

---

\* Investigador independiente. Costa Rica. [royalfarov@yandex.com](mailto:royalfarov@yandex.com)

## La ciencia ficción como ficción (extrañamiento)

La importancia de la ciencia ficción (CF) está en nuestros tiempos en aumento. Primero, hay fuertes indicaciones que su popularidad en las naciones industriales líderes (Estados Unidos, la URSS, Reino Unido, Japón) se ha elevado pronunciadamente durante los últimos 100 años, sin considerar las fluctuaciones locales y de corto alcance. La CF ha particularmente afectado algunos estratos clave de la sociedad moderna, tales como los graduados universitarios, jóvenes escritores y lectores en general, que elogian los nuevos conjuntos de valores.

Este es un significativo efecto cultural que va más allá de cualquier censo meramente cuantitativo. Segundo, si se toma como diferenciación de la CF o las *figuras radicalmente diferentes (dramatis personae)* o un *contexto radicalmente diferente* del relato, se podrá constatar que tiene un interesante y cercano parentesco con otros subgéneros literarios, que florecieron en diferentes lugares y épocas de la historia literaria: los relatos griegos y helenísticos sobre “islas sagradas”, los “viajes fabulosos” de la antigüedad, “la novela planetaria” y “la utopía” del Renacimiento y el barroco, “la novela (política) oficial –“state (political) novel–, la “anticipación” moderna, “la anti-utopía”, etc.

Además, aunque la CF comparte con el mito, la fantasía, los cuentos de hadas y los pastorales, la oposición contra los géneros literarios empíricos o naturalistas, esta difiere muy significativamente en la propuesta y la función social de tales géneros colindantes no-realistas o metaempíricos. Ambos de estos aspectos complementarios, el sociológico y el metodológico, están siendo vigorosamente debatidos entre escritores y teóricos de varios países; ambos atestiguan la relevancia de este género y también la necesidad de una discusión erudita.

En este artículo, abogaré por una definición de la CF como la *literatura del extrañamiento cognitivo*. Esta definición parece poseer la única ventaja de rendir justicia a una tradición literaria que es coherente a través de los tiempos y dentro de sí misma, e incluso distinta de la no-ficticia ilusión utópica (*non-fictional utopianism*), de la literatura naturalista y de otras ficciones no-materialistas. Así, esto debe permitirnos plantear las bases de una poética coherente de la CF.

Me gustaría aproximarme a tal discusión y a este ámbito del discurso, postulando un espectro o gama de temas, yendo desde el extremo ideal de la recreación exacta del ambiente<sup>1</sup> empírico del autor hasta el interés exclusivo en una rara novedad, un *novum*. Desde el siglo XVIII hasta el XX, la corriente literaria dominante de nuestra civilización ha estado más cerca del primero de los extremos mencionados arriba. Sin embargo, en los inicios de la literatura, la preocupación por una domesticación de lo extraordinario es muy fuerte. Los primeros cuentacuentos hablan

---

<sup>1</sup> Una virtud de discutir este asunto aparentemente periférico de la “ciencia ficción” y su tradición “utópica” es que uno tiene que volver a los principios primeros, uno no puede realmente asumirlos como dados, tal como en este caso qué es la literatura. Usualmente, cuando se discute sobre literatura se determina qué dice ella (su contenido temático) y cómo dice lo que dice (la propuesta de sus temas). Si estamos hablando de literatura en el sentido de trabajos significativos poseyendo ciertas cualidades estéticas mínimas más que en el sentido sociológico de todo lo que se publica en un cierto tiempo o el sentido ideológico de todos los escritos sobre ciertos temas, este principio puede más precisamente ser formulado como una cuestión doble. Primero, epistemológicamente, ¿qué posibilidad para las cualidades estéticas es ofrecido por campos temáticos diferentes (“asuntos”)? La respuesta de esta estética dominante en el momento es –una posibilidad absolutamente igual y con esta respuesta nuestra estética lanza el asunto fuera de su campo al regazo de los ideólogos que lo recogen por incomparancia y lo echan a perder. Segundo, históricamente, ¿cómo ha tal posibilidad, de hecho, sido usada? Una vez más inicio con tales consideraciones que encuentran rápidamente oposición en el concepto más bien fundamental de *realismo* (no el movimiento de prosa literaria en el siglo XIX sino un principio estilístico meta-histórico), ya que el género de CF es a menudo encasillado como no-realista. Yo no objetaría sino daría la bienvenida de corazón a tales etiquetas si uno hubiera primero persuasivamente definido qué es “real” y qué es “realidad”. Verdaderamente, este género erige algunos problemas filosóficos básicos; pero no es quizás necesario enfrentarlos en una primera aproximación. Por tanto, sustituiré aquí por “realismo” y “realidad” el concepto de ambiente empírico del autor, que parece tan claro como cualquier otro.

de viajes extraordinarios al valle cercano donde encontraron personas con cabeza de perro, también buena sal gema que podría ser robada o al menos trocada. Sus relatos son un documental sincrético y un *voyage imaginaire* (viaje imaginario), un reportaje de inteligencia y fantasía. Esto implica una curiosidad acerca de lo desconocido, más allá del rango de la montaña próxima (mar, océano, sistema solar...) donde el gusto por el conocimiento se unió al gusto por la aventura.

Una isla en el lejano océano es el paradigma de la más estéticamente satisfactoria meta del viaje de la CF, desde Lambulus y Euhemerus a través de la utopía clásica hasta la isla del Capitán Nemo de Verne y la isla del Dr. Moreau de Wells, especialmente si subsumimos bajo esto la isla planetaria en el océano de éter –usualmente la Luna– desde Luciano a través de Cirano y la mini-Luna de Laputa de Swift hasta el siglo XIX. Incluso, el paradigma paralelo del valle, “sobre el rango”<sup>2</sup>, que lo encierra como en un muro, es quizás como una revelación. Reaparece casi tan frecuentemente, desde los más tempranos cuentos populares del valle centelleante del Paraíso Terrestre y el valle oscuro de la Muerte, ambos ya en *Gilgamesh*.

El edén es la localización mitológica del deseo utópico, justo como el valle en el *Country of the Blind* de Wells está todavía dentro de la tradición liberadora que alega que el mundo no es necesariamente del modo que nuestro empírico y presente valle es y que cualquiera que piense que su valle es el mundo, está ciego. Sea una isla o un valle, sea en el espacio o (a partir de las revoluciones burguesas e industriales) en el tiempo, la nueva estructura es correlativa a los nuevos habitantes. Los alienígenas (habitantes utópicos, monstruos o simplemente extraños diferentes) son un espejo del hombre justo como un país diferente es el espejo de su mundo. Pero el espejo no es solamente un reflejo, es también uno transformado, útero virgen y dinamó del alquimista: el espejo es un crisol.

Así, no es solamente la curiosidad básica humana y humanizante la que da origen a la CF. Al lado de la indirecta curiosidad, un juego semántico sin un claro referente, este género ha siempre estado enlazado con la esperanza de encontrar en lo desconocido el ambiente ideal, la tribu, el Estado, la inteligencia u otro aspecto del Supremo Bien (o el miedo o la repugnancia, al contrario). En todos los eventos, la *posibilidad* de otro extraño, de co-variantes sistemas coordinados y de campos semánticos es asumida.

La aproximación a la localidad imaginaria o a la fantasía localizada practicada por el género de CF está supuestamente basada en hechos reales. La carta de Colón (técnicamente o genealógicamente no-ficticia) sobre el edén que él vislumbró más allá de la boca del Orinoco y el viaje de Swift (técnicamente no-real) a “Luputa, Balnibardi, Glubbubbdrib, Luggnagg y Japón” encuentran los extremos opuestos de la prohibición entre las posibilidades reales y las imaginarias. Así, la CF parte de una hipótesis ficticia (“literaria”) y la desarrolla con un rigor extrapolante y totalizante (“científico”) –genéricamente Colón y Swift son más semejantes que diferentes–. El efecto de tal reporte real de ficciones es el efecto de confrontar un sistema normativo fijo –una pintura cerrada del mundo tipo Tolomeo– con un punto de vista implicando un nuevo conjunto de normas; en teoría literaria, esto es conocido como la actitud de *extrañamiento*. Este concepto fue primeramente desarrollado para propuestas no-naturalistas (*ostranenie*, Viktor Shklovsky, 1917), y más exitosamente sustentado por una aproximación histórica y antropológica en la obra de Bertolt Brecht, quien quiso escribir “obras de teatro para

---

<sup>2</sup> Subtítulo de la novela de ciencia ficción *Erewhom* de Samuel Butler.

una era científica". Mientras trabajaba en una pieza teatral acerca del prototipo científico de Galileo, él definió esta actitud (*Verfremdungseffekt*) en su *Short Organon for the Theater* (1948): "Una representación que extraña es una que nos permite reconocer su tema, pero al mismo tiempo nos lo hace parecer no-familiar". Y además: para que alguien viera todos los sucesos normales dentro de una dudosa luz, "él necesitaría desarrollar aquel ojo distanciado con el cual el gran Galileo observó una araña bamboleante. Él estaba sorprendido por el movimiento de péndulo como si él no lo hubiera esperado y no pudiera comprender su ocurrencia y esto le permitió a él llegar a las leyes por las que estaba gobernado". Así, la mirada del extrañamiento es tanto cognitiva como creativa y como Brecht continúa diciendo: "uno no puede simplemente afirmar que tal actitud pertenece a la ciencia, pero no al arte. ¿Por qué no debería el arte, en su propio derecho, tratar de servir a la gran tarea social de dominar la Vida?"<sup>3</sup> (Más tarde, Brecht también notó que podría ser tiempo de parar de hablar del todo en términos de amos y esclavos.) En la CF, la actitud de extrañamiento –usada por Brecht en un sentido diferente, dentro de un contexto todavía predominantemente "realista"– se ha desarrollado dentro de la *estructura formal* del género.

### La ciencia ficción como cognición (crítica y ciencia)

El uso del extrañamiento tanto de actitud subyacente, como de recurso formal dominante, se encuentra también en el *mito*, una propuesta ritual y religiosa mirando a su propio modo debajo de la superficie empírica. No obstante, la CF ve las normas de cualquier época, incluida enfáticamente la suya propia, como única, transformable y, por ende, sujeta a una mirada *cognitiva*. El mito está diametralmente opuesto a la propuesta cognitiva, ya que este concibe las relaciones humanas como fijas y sobrenaturalmente determinadas, enfáticamente negando la idea de Montagne: "*la constance même n'est qu'un branle plus languissant*" (*la constancia misma solo es un movimiento más languidicente*).

El mito absolutiza e incluso personifica aparentemente motivos constantes de períodos inactivos con baja dinámica social. Al contrario, la CF, que se organiza extrapolando los elementos futuros y variables que son portados desde el ambiente empírico, bloques en los grandes y arremolinados períodos de la historia, tales como los siglos XVI-XVII y XIX-XX. Donde el mito afirma explicar de una vez y por todas las esencias de los fenómenos, la CF los plantea primero como problemas y luego explora dónde llevan ellos; esta ve la identidad estática del mito como una ilusión, usualmente como un fraude, en el mejor caso solo como una realización temporal de contingencias potencialmente ilimitadas. Esta no pregunta por El Hombre o El Mundo, sino ¿cuál hombre?, ¿en qué clase de mundo?, ¿y por qué tal hombre en tal clase de mundo? Como género literario, la CF se opone tanto a la alienación sobrenatural como al empirismo (naturalista).

---

<sup>3</sup> Viktor Shklovsky, "Iskussivo kak priem" en *Poëtika*, Petrogrado, 1919. En la traducción inglesa de este ensayo "Art as Technique", en Lee T. Lemon y Marion J. Reis eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln Nebraska, 1965, *ostranenie* es traducida algo torpemente como "desfamiliarización". Cfr. también el clásico estudio de Victor Erlich, *Russian Formalist: History-Doctrine*, La Haya, 1955. Bertolt Brecht, "Kleine Organon für das Theater", en sus *Schriften zum Theater 7*, Frankfurt a.M. 1964, traducido en John Willett ed., *Brecht on Theater*, Nueva York, 1964. Mi cita es de la p. 192 y 196 de esta traducción, en la cual yo he cambiado la traducción de Mr. Willett de *Verfremdung* como "alienación" en "extrañamiento", ya que alienación remite incorrectamente, de hecho, a connotaciones opuestas: extrañamiento fue para Brecht una propuesta militante directamente contra la alienación cognitiva y social.

*La CF es, entonces, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo principal recurso formal es una estructura imaginativa alternativa al ambiente empírico del autor.*

El extrañamiento diferencia está de las principales corrientes literarias “realistas” del siglo XVIII al XX. La cognición la diferencia no solo del mito, sino también de los cuentos de hadas y la fantasía. El *cuento de hadas* también pone en duda las leyes del mundo empírico del autor, pero escapa de sus horizontes, dentro de un mundo colateral cerrado, indiferente a las posibilidades cognitivas. No usa la imaginación como un medio para comprender las tendencias de la realidad, sino como un fin suficiente por sí mismo y para aislarse de las contingencias reales.

El repertorio accesorio de los cuentos de hadas, tal como la alfombra voladora, evade la ley empírica de la gravedad física –como el héroe evade la gravedad social– imaginando su opuesto. El elemento ilusorio es su fuerza y su debilidad, ya que este nunca pretende que de una alfombra se pueda esperar que vuele –que un tercer hijo humilde pueda devenir rey– mientras hay gravedad. Este solo plantea otro mundo junto al suyo donde las alfombras, mágicamente, vuelan y algunos indigentes, mágicamente, devienen príncipes, y dentro del cual se cruza meramente por un acto de fe y delirio. Cualquier cosa es posible en un cuento de hadas, porque un cuento de hadas es manifiestamente imposible. Por tanto, la CF retrocediendo a un cuento de hadas (p. ej. “la obra espacial” con un triángulo héroe-princesa-monstruo en traje de astronauta) está cometiendo un suicidio creativo.

Incluso menos agradable a la CF es el cuento de *fantasía* (fantasmas, el horror, lo gótico, lo raro), un género comprometido con la interposición de leyes anti-cognitivas dentro del ambiente empírico. Donde el cuento de hadas era indiferente, la fantasía es adversa al mundo empírico y sus leyes. La tesis que podría ser defendida es que la fantasía es significativa en cuanto es impura y falla en establecer un mundo maleficente y sobre-ordenado por sí mismo, causando una tensión grotesca entre los fenómenos arbitrarios sobrenaturales y las normas empíricas que ellos infiltran<sup>4</sup>.

La Nariz de Gogol es muy interesante, porque esta está caminando por Nevski Prospect con algún rango en el servicio civil, etc.; si la Nariz estuviera en un mundo completamente fantástico –dicho de H. P. Lovecraft– sería solo otra macabra sensación. Cuando la fantasía no se dirige a una tensión tal entre sus normas y el ambiente empírico del autor, su reducción de todos los horizontes posibles a la Muerte haría de esta solo una sub-literatura de mistificación. La aceptación comercial de esta dentro de la misma categoría de la CF es así un serio agravio.

Lo *pastoral* está esencialmente más cercano de la CF.

Su estructura imaginaria de un mundo sin economía monetaria, aparatos estatales y una urbanización despersonalizada le permite aislar, como en el laboratorio, dos motivaciones humanas –erotismo y el poder del hambre. Esta propuesta se relaciona con la CF como la alquimia con la química y la física nuclear: un temprano intento en la dirección correcta con una sofisticación insuficiente. La CF tiene, de este modo, mucho que aprender de la tradición pastoral, primeramente, de sus relaciones directamente sensoriales sin la alienación de clases. En efecto, este lo ha a menudo hecho así dondequiera que haya sonado el tema del triunfo del humilde (Restif, Morris, etc., hasta Simak, Christopher, Yefremov...). Desafortunadamente, el pastoral barroco abandonó este tema y se aglutinó en una convención sentimental,

---

<sup>4</sup> Tal tesis ha sido desarrollada hábilmente por Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, 1970.

desacreditando el género; pero cuando lo pastoral evade la preciosidad, su esperanza, puede fertilizar el campo de la CF como un antídoto al pragmatismo, al mercantilismo.

Afirmar un extrañamiento galileano o bruniano para la CF, no significa absolutamente obligarlo a una vulgarización científica o incluso a un pronóstico tecnológico, con lo cual estuvo comprometida en varias épocas (Verne, Estados Unidos en los 1920 y 1930, la URSS bajo el estalinismo). La necesaria y meritoria tarea de popularización puede ser un elemento útil de los trabajos de CF a nivel juvenil. Pero todavía la *roman scientifique* (novela científica) tal como *From the Earth to the Moon* de Verne –o el nivel superficial de *Invisible Man* de Wells– aunque una forma legítima de CF, está en un bajo estadio de su desarrollo.

Esta es muy popular con audiencias apenas aproximándose a la CF, tal como jóvenes, porque se introduce solo una nueva variable tecnológica digerible (un misil lunar o rayos con un bajo índice refractivo de materia orgánica)<sup>5</sup> dentro del viejo contexto empírico. La euforia provocada por esta propuesta es real pero limitada, mejor situada en un relato corto y una nueva audiencia.

Este se evapora mucho más rápido como la ciencia natural positivista pierde prestigio en la esfera humanística después de las Guerras Mundiales (cfr. el “Nautilus” atómico de Nemo contra el de la armada estadounidense) y se incrementa con aplicaciones prestigiosas en tiempos de paz en nuevas tecnologías (astronáutica, cibernética). Aún en Verne, la estructura de la “novela de ciencia” es aquella de un estanque después de que una piedra ha sido arrojada en él: hay una conmoción momentánea, las olas van del punto de impacto a la periferia y de retorno, luego el sistema se tranquiliza como antes. La única diferencia es que un hecho positivista –usualmente un punto de soporte físico– ha sido agregado, como la piedra al fondo del estanque. Esta estructura de extrañamiento transitorio es específica de los misterios con asesinatos, no de una CF madura.

Después de las limitaciones, es quizás posible al menos indicar algunas diferencias dentro del concepto de “cognitividad” o “cognición”. Como se ha acostumbrado aquí, este término no implica solo un reflejo *de* sino también *sobre* la realidad. Implica una propuesta creativa tendiendo hacia una transformación dinámica más que hacia un reflejo estático del ambiente del autor. Tal metodología típica de la CF –desde Luciano, More, Rabelais, Cirano y Swift hasta Wells, London, Zamiatin y las últimas décadas– es una metodología *crítica*, a menudo satírica, combinando una creencia en las potencialidades de la razón con duda metódica en los más significativos casos. El parentesco de esta crítica cognitiva con las bases filosóficas de la ciencia moderna es evidente.

### **La ciencia ficción como género literario (funciones y modelos)**

Como un género literario hecho y derecho, la CF tiene su propio repertorio de funciones, convenciones y recursos. Muchos de ellos son altamente interesantes y significativos para la historia y teoría literarias, pero su rango puede apenas ser discutido en una breve aproximación como esta, es propiamente el tema para un libro de larga extensión. Sin embargo, podría ser posible esbozar algunos parámetros determinantes de este género.

En una tipología de géneros literarios para nuestra era cognitiva, un parámetro básico tomaría en cuenta la relación del (los) mundo(s), que cada género presenta y el “mundo cero” de

---

<sup>5</sup> Nótese la diferencia funcional del metal anti-gravedad en el *First Man on the Moon* de Wells, que es un artilugio y no lo más importante de una rica novela.

propiedades verificables empíricamente alrededor del autor (este ser “cero” en el sentido de un punto de referencia fundamental en un sistema coordinado o del grupo de control en un experimento).

Llamemos este mundo empírico, *naturalista*. En él y en la correspondiente literatura “naturalista” o “realista”, la ética está en una no significativa relación con la física. Para la principal corriente moderna literaria está prohibida la patética falacia de anunciar terremotos, el asesinato de los dominadores o lloviznas acompañando la tristeza de la heroína. Es la actividad de los protagonistas, interactuando con otros, igualmente figuras físicamente sin privilegios, la que determina el resultado.

No obstante, un lado superior, tecnológica o sociológicamente, dentro del conflicto podría ser una determinación para que su resultado sea sentido como una imposición ideológica o una impureza genealógica: la regla básica de la literatura naturalista es que el destino del hombre es el hombre, es decir, otros humanos<sup>6</sup>. Al contrario, en géneros literarios no naturalistas, *metafísicos*, discutidos arriba, las circunstancias alrededor del héroe no son ni pasivas ni naturales.

El mundo del cuento de hadas está orientado positivamente hacia su protagonista. Un cuento de hadas se define por el triunfo del héroe: armas mágicas y ayudantes están, con los necesarios retardamientos narrativos, a su entera disposición. Inversamente, el mundo del mito trágico está orientado negativamente hacia su protagonista. Edipo, Atis o Cristo están predestinados para la falla empírica por la naturaleza de su mundo –pero la falla es entonces éticamente exaltada y puesta al servicio de lo religioso. La fantasía –una derivación del mito trágico justo como el cuento de hadas deriva del mito del héroe victorioso– se define por la horrible impotencia del héroe: esta puede pensarse como trágicos mitemas sin compensaciones metafísicas. Así, en los cuentos de hadas y la fantasía, la ética coincide con la física (positiva o negativa), en el mito trágico se compensa la física, en el mito “optimista” se suple la coincidencia con una estructura sistemática.

El mundo de un trabajo de CF no está *a priori* intencionalmente orientado hacia sus protagonistas, sea positiva o negativamente; los protagonistas pueden tener éxito o fallar en sus objetivos, pero nada en el contrato básico con el lector, en las leyes físicas de sus mundos, garantiza alguno de ellos. La CF es así (posiblemente con la excepción de algunas prefiguraciones en lo pastoral) el único género meta-empírico que no es al mismo tiempo metafísico; comparte con la literatura dominante de nuestra civilización una aproximación madura análoga a aquella de la ciencia moderna y la filosofía.

Además, comparte los horizontes omnitemporales de tal aproximación. El mito se localiza sobre el tiempo, el cuento de hadas en un convencional pasado gramatical que está realmente fuera del tiempo y la fantasía en el presente anormalmente distorsionado del héroe. La principal corriente literaria naturalista y la CF pueden recorrer todos los tiempos: unos empíricos en la primera, otros no empíricos en último caso. La principal corriente naturalista se concreta en el presente, pero puede tratar con el pasado histórico e incluso, en algún grado, con el futuro en la

---

<sup>6</sup> En casos tales como las novelas de Hardy y las obras teatrales de Ibsen, o en algunos trabajos doctrinarios de la escuela histórica del naturalismo, donde el determinismo fuertemente acentúa las circunstancias a expensas de la actividad de la figura principal, que nosotros hemos bajo la apariencia superficial del “realismo” obviamente tratado, en una propuesta al mito trágico, usando una apenada motivación en una época incrédula. Al contrario de Shakespeare y los románticos, en este caso la ética sigue la física en una cadena supuestamente causal (más a menudo a través de la biología). Una aproximación análoga al cuento de hadas se encuentra en, por decir, la imitación del “realismo” hallado en las películas de final feliz de Hollywood.

forma de esperanzas, miedos, premoniciones, sueños *et sim*. La CF se concentra en posibles futuros y sus equivalentes espaciales, pero puede tratar el presente y el pasado como casos especiales de una secuencia histórica posible, observada desde un extraño punto de vista (por una figura de otro tiempo y/o espacio). La CF puede así usar las potencialidades creativas de una propuesta no limitada por una preocupación ferviente con superficies y relaciones empíricas. Como un asunto de registro histórico, la CF ha comenzado desde una aproximación pre-científica o proto-científica de sátira echada por tierra y de ingenua crítica social, y se ha movido más cerca de las incrementadamente sofisticadas ciencias humanas y naturales. Las ciencias naturales atraparon y sobrepasaron la imaginación literaria en el siglo XIX, las ciencias que tratan las relaciones humanas, podría ser discutido, han alcanzado con ella sus logros teóricos más altos, pero ciertamente no lo han hecho así en su práctica social alienada. En el siglo XX, la CF se ha movido dentro de la esfera de un pensamiento antropológico y cosmológico, deviniendo un diagnóstico, una prevención, una llamada a la comprensión y la acción y –más importante– al planteamiento de posibles alternativas. Este movimiento histórico de la CF puede ser considerado como un enriquecimiento y un cambio del modelo básico directo o extrapolante a un modelo indirecto o analógico.

El más temprano modelo dominante de la CF desde el siglo XIX (aunque no necesariamente en épocas precedentes) fue uno que inició con algunas hipótesis e ideas cognitivas encarnadas en la estructura y el núcleo ficticios de la fábula. Este modelo extrapolante –por ejemplo, *Iron Heel* de London, *The Slaper Wakes* y *Men Like Gods* de Wells, *We* de Zamiatin, *Last and First Man* de Stapledon, *Space Merchants* de Pohl y Korabluth o *Andromeda* de Yefremov– está basado en una extrapolación temporal, directa y centrada en una modelación sociológica (es decir, utopía y anti-utopía). Esto es a donde la gran mayoría de los “nuevos mapas del infierno” pertenece, por lo que la CF de posguerra es merecidamente famosa, en todas sus combinaciones múltiples de cognición científica socio-tecnológica y de opresión social (catástrofes mundiales, cibernética, dictaduras).

No obstante, ya en *Time Machine* de Wells y en Stapledon, la extrapolación trascendió el espectro sociológico (desde la práctica cotidiana a través de la economía hasta lo erótico) e invadió la biología y la cosmología. Sin embargo, cualquiera que sea su ostensible banalización (futuro, “cuarta dimensión”, otros planetas, universos alternativos), “la modelación extrapolante” está orientada futurológicamente. Sus valores y estándares se hallan en la significación cognitiva de las premisas de la fábula y en la consistencia con la cual tales premisas (usualmente una o muy pocas en número) son narrativamente desarrolladas para su fin lógico, para una conclusión cognitivamente significativa.

La CF puede de este modo ser usada como doncella de previsión futurológica en la tecnología, la ecología, la sociología, etc. Mientras esto puede ser una función secundaria legítima, el género puede estar hecho para creer que cualquier olvido de su estricta secundariedad puede llevar a confusión y de hecho hacia algún peligro. Ontológicamente, el arte no es una verdad pragmática ni un hecho de ficción. Esperar de la CF más que un estímulo para el pensamiento independiente, más que un sistema de recursos narrativos estilizados, comprensibles solo en sus mutuas relaciones dentro del todo ficticio y no como realidades aisladas, lleva inconscientemente a una demanda crítica por y de precisión científica en la *realia* extrapolada. Editores y editoriales de tal “dura” persuasión han, desde las revistas baratas en Estados Unidos hasta los panfletos políticos (*agitprop*) soviéticos, estado inclinados a transformar la doncella de

la CF en el esclavo de la teología reinante del día (tecnocrático, psiónico, utópico, catastrófico o de cualquier otra clase).

Pero este género fundamentalmente subversivo languidece entre camisas de fuerza más rápidamente que la mayoría de otros géneros, respondiendo con atrofia, escapismo o ambos. Sin reclamar profecías, excepto por parte suya estadísticamente esperadas, la CF no debe ser tratada como un profeta: ni entronizada cuando aparentemente tiene éxito, ni decapitada cuando no lo tiene. Como Platón descubrió en la corte de Dionisio y Hitloday al cardenal de Morton, las figuras de la CF se dedican mejor a sus propias repúblicas literarias, las cuales de seguro vuelven –pero en su propio sentido– a la República del Hombre. La CF está finalmente preocupada por las tensiones entre la *Civitas Dei* y la *Civitas Terrena*, y no puede estar acriticamente comprometida con cualquier Ciudad mundana.

El *modelo analógico* en la CF está basado más en la analogía que en la extrapolación. Sus figuras pueden, sin embargo, no tener que ser antropomórficas o sus localidades, geomórficas. Los objetos, figuras y hasta cierto punto las relaciones desde las cuales este mundo indirectamente modelado parte, puede ser completamente fantástico (en el sentido de empíricamente inverificable) en la medida que son lógica, filosófica y mutuamente consistentes. De nuevo, como en todas las distinciones de este ensayo, se debe pensar en un continuo en cuyos extremos hay una extrapolación pura y una analogía, y de los dos campos agrupados alrededor de los polos y haciéndose sombra mutuamente sobre un amplio frente en el medio.

La más baja forma de la modelación analógica retorna a una región, donde la distinción entre una cruda analogía y una extrapolación hacia atrás no son todavía distinguibles: es la analogía con el pasado terrestre desde lo geológico mediante lo biológico hasta lo histórico y etnológico. Los mundos que más o menos abiertamente modelaron la Era del Carbón, la prehistoria tribal, el imperio feudal o bárbarico –de hecho, modelaron los manuales de geología y antropología, y *The Three Musketeers* y a Spengler– son desafortunadamente abundantes en las estribaciones de la CF. Algunos de ellos pueden ser útiles para la lectura de placer dirigida a adolescentes; sin embargo, su tensa coexistencia con una súper-ciencia en la estructura del relato o alrededor del protagonista, el cual supuestamente provee una coartada científico-ficticia, los lleva cerca de o sobre el borde de los estándares cognitivos mínimos requeridos. Las obras espaciales de Borroughs a Asimov, surgen en casi todo Estados Unidos, escritores incluyendo a Samuel Delany pertenecen aquí, es decir, dentro del tenso límite entre la CF inferior y la no-CF (formas imitando el escenario de la CF, pero modelados sobre las estructuras de encarnaciones occidentales y de otros tipos de cuentos de hadas y fantasía).

La más alta forma de modelación analógica sería la analogía con un modelo matemático, tal como la más importante explicada en *Flatland* de Abbott, tanto como las analogías ontológicas encontradas, en la forma comprimida de una visión general, en algunos relatos de Borges y del escritor polaco Lem, y en alguna narración más humana con un protagonista sufriente en algunos relatos de Kafka (*The Metamorphoses* o *In the Penal Colony*) y en algunas novelas de Lem (*Solaris*). Tales analogías filosófico-antropológicas altamente sofisticadas son hoy quizás la más importante región de la CF, indistinguible en calidad de la mejor corriente de escritura. Situada entre Borges y lo más alto llega a aquello que marca las mejores utopías, anti-sátiras y sátiras, este campo semántico es una variante moderna del *conte philosophique* (cuento filosófico) del siglo XVIII. Similar a Swift, Voltaire o Diderot, estas *modernas parábolas* funden nuevas visiones del mundo con una aplicabilidad –usualmente satírica o grotesca– a los defectos

de nuestro mundo de todos los días. Tan diferente del viejo racionalismo, una parábola moderna debe ser abierta por analogía con la moderna cosmología, epistemología y filosofía de la ciencia<sup>7</sup>.

Estos modelos indirectos de CF caen, no obstante, todavía claramente dentro de sus horizontes cognitivos en cuanto sus conclusiones o importancia están en discusión. La cognición ganada puede no ser inmediatamente aplicable, esta puede ser simplemente la autorización de la mente para recibir nuevas longitudes de onda, pero esta eventualmente contribuye a la comprensión de los asuntos mundanos. Esto está atestiguado por los trabajos de Kafka y Lem, de Karel Čapek y Anatole France, como también en lo mejor de Wells y los escritores “de reserva de la CF”.

### **Por una poética de la ciencia ficción (conclusiones y previsiones)**

El esbozo anterior, sin duda, debe ser complementado por un análisis sociológico del “ambiente interno” de la CF, exiliada desde el inicio del siglo XX dentro de una reservación o gueto que fue protector y ahora es constringente, cortando nuevos desarrollos de saludable competencia y los estándares críticos más altos. Tal discusión sociológica nos permitiría señalar las importantes diferencias entre los alcances más altos del género, vistos en este ensayo con el fin de definir las funciones y los estándares de la CF, y el 80% o más de debilitante dulce (*confectionery*). Mas, debe ser subrayado que, tan diferentes de muchos otros géneros para-literarios, los criterios de insuficiencia de la mayoría de la CF deben ser encontrados en el género mismo. Esto hace la CF en principio, sino incluso en la práctica, equivalente a cualquier otro género literario “mayor”.

Si toda la argumentación dada arriba se encuentra aceptable, será posible contemplarla también por un estudio de las formas y subgéneros. Al lado de algunos que reaparecen en una forma actualizada –tales como la utopía y el viaje fabuloso– la anticipación (robots, androides, etc.), viajes en el tiempo, catástrofes, el encuentro con alienígenas, etc., tendrían que ser analizados. Las variadas formas y subgéneros de la CF podrían entonces ser constatados por sus relaciones con otros géneros literarios, entre ellos, y con varias ciencias. Por ejemplo, las utopías son –cualquier cosa más que ellas sean– claramente ficciones sociológicas o ciencia ficción social, mientras que la CF moderna es similar a la cosmología moderna policéntrica, uniendo tiempo y espacio en mundos einstenianos con diferentes sino co-variantes dimensiones y escalas de tiempo.

La importante CF moderna, con fuentes de goce más profundas y más perdurables, también presupone cogniciones más complejas y más amplias: esta discute primeramente *los usos y los efectos* políticos, psicológicos, antropológicos *de las ciencias y la filosofía de las ciencias*, y el devenir o fallo de las nuevas realidades resultado de esto. La consistencia de la extrapolación, la precisión de la analogía y la amplitud de la referencia en tal discusión cognitiva se transforman en factores estéticos. (Esto es la razón por la que la “novela científica” discutida arriba no es sentida como completamente satisfactoria –es estéticamente pobre porque es estéticamente escasa.)

Una vez que los criterios elásticos de la estructuración literaria han sido conocidos, *un elemento cognitivo –en muchos casos estrictamente científico– deviene una medida de la cualidad*

---

<sup>7</sup> He tratado de analizar tal representativo trabajo en el postfacio de *Solaris* de Lem, New York, 1970, titulado: “The Open-Ended Parables of Stanislaw Lem and *Solaris*”.

*estética, del placer específico buscado en la CF.* En otras palabras, el núcleo cognitivo de la trama codetermina el extrañamiento ficticio en la CF. esto trabaja en todos los niveles literarios: por ejemplo, razones puramente estético-narrativas llevan a la CF moderna a la asunción cognitiva de un hiper-espacio donde la velocidad de vuelo no está limitada por la velocidad de la luz.

Finalmente, podría ser posible esbozar las premisas básicas de una crítica significativa, de una historia y teoría de este género literario. Desde Edgar Poe hasta Damon Knight, incluyendo algún notable trabajo sobre los más viejos subgéneros desde la utopía a Wells, y en algunas aproximaciones generales a la literatura por gente consciente del interés metodológico, mucho trabajo preliminar ha sido hecho<sup>8</sup>. En el trabajo de Lem (vea nota 1) podríamos todavía poseer algunas piedras angulares para la institución crítica requerida. Si uno puede especular sobre algunas características generales o de hecho axiomas de tal crítica, lo primero podría ser lo ya mencionado que el género tiene que ser evaluado procediendo desde sus alturas, aplicando los estándares ganados por el análisis de las obras maestras. El segundo axioma podría ser exigido de la CF un nivel de cognición más alto que aquel del lector promedio: su extraña novedad es su *raison d'être* (razón de ser). Como mínimo, debemos exigir de la CF que ella sea más sabia que el mundo del cual habla.

En otras palabras, esta es una literatura educativa, esperanzadoramente menos dolorosa que la educación más compulsiva en nuestra escisión nacional y de las sociedades de clases, pero irreversiblemente formada por el patetismo de predicar la buena palabra de la curiosidad humana, del miedo y la esperanza. La CF significativa (a la cual, como en todos los géneros – pero de algún modo decepcionantemente– al menos 95% del material impreso con este nombre no pertenece a ella) niega así el “intervalo bicultural” más eficientemente que cualquier otro género literario que yo conozca. Aún más importante, esto exige del autor y el lector, del profesor y el crítico, no meramente especializado, cuantificado conocimiento positivista (*scientia*), sino imaginación social cuya cualidad, cuya sabiduría (*sapientia*) atestigua la madurez de su pensamiento crítico y creativo.

---

<sup>8</sup> En este continente, se debe mencionar en primer lugar *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, New York, 1966, y *Allegory* de Angus Fletcher, Ithaca, 1964.