

LA DEBILITADA POSICIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN LITERARIA: TENSIONES ENTRE LA PANTALLA Y LA PÁGINA

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona

Cualquier ávido consumidor de ciencia ficción en cualquiera de sus manifestaciones puede sentirse en suma exasperado por el razonamiento capcioso que defiende Vivian Sobchack al asegurar que:

Ciertamente, si nos proponemos emitir juicios de valor, pocas películas de ciencia ficción resultan ser excepcionales; la mayoría ni siquiera son buenas, si bien lo mismo se puede decir de la ciencia ficción literaria. Por desgracia, dado que la literatura escrita apareció antes y es al mismo tiempo más abundante y accesible que el cine, la tendencia habitual es recordar toda la buena literatura de ciencia ficción –y, por lo tanto, la recogida con mayor frecuencia en antologías– para compararla con las peores películas de ciencia ficción. Las películas, por supuesto, salen malparadas¹. (1993: 20)

En primer lugar, Sobchack olvida la famosa ley –o “revelación”– originalmente formulada por el apreciado autor americano de ciencia ficción, Theodore Sturgeon², según la cual la calidad de este género no desmerece de la

¹ La traducción de esta cita y de todas las que se incluyen de fuentes originalmente en inglés son de la autora.

² Véase *Theodore Sturgeon FAQ* (<http://www.physics.emory.edu/~weeks/misc/faq.html>, acceso Octubre 2008) en *The Theodore Sturgeon Page*. El autor y webmaster, Eric R. Weeks, explica que Sturgeon aclaró en una entrevista realizada en 1972 por David G. Hartwell (publicada en *The New York Review of Science Fiction*, números 7 y 8, Marzo y Abril de 1989) que “La Ley de Sturgeon era originalmente ‘Nada permanece siempre del mismo modo’. A lo otro se lo conocía como ‘La Revelación de Sturgeon’”. Según Weeks, la primera referencia a la ‘Revelación de Sturgeon’ puede encontrarse “en el número de Marzo de 1958 de *Venture Science Fiction*”. Ahí escribió Sturgeon, según cita Weeks en su web, que la Revelación le fue “arrancada de mi fuero interno tras veinte años de agotadora defensa de la ciencia ficción contra los ataques de gente que usaba como munición los peores ejemplos del campo, y cuya conclusión era que el noventa por ciento de la ciencia ficción es escoria”. La Revelación, Sturgeon subraya, es que “El noventa por ciento de cualquier cosa es escoria. Corolario 1: Se admite y se lamenta la existencia de enormes cantidades de basura en la ciencia ficción, si bien no es más habitual que la existencia de basura en cualquier otro ámbito. Corolario 2: La mejor ciencia ficción es tan buena como la mejor ficción en cualquier campo”.

de ningún otro género narrativo; ni, deberíamos añadir, varía según el medio. En segundo lugar, el juicio aventurado que emite Sobchack sugiere de manera implícita que si la ciencia ficción impresa hubiera seguido los pasos de la filmada en lugar de precederla, las películas de ciencia ficción habrían recibido mejor valoración según sus auténticos méritos, paradójicamente más bien escasos según la propia Sobchack. Esta postura es insostenible y peligrosa, sobre todo porque se pliega al prejuicio de los críticos que se empeñaron en comparar las malas películas de ciencia ficción con la buena escritura de ciencia ficción, como si estas categorías fueran en absoluto comparables, seguramente con el único propósito de atacar el cine como medio narrativo inferior a la ficción sobre papel.

El problema principal que debería dominar cualquier intento de defender la necesidad de articular un estudio serio de la ciencia ficción desde posicionamientos académicos –o incluso entre la tropa de a pie del *fandom*– no es, en cualquier caso, las supuestas diferencias de calidad entre la ciencia ficción impresa y la filmada sino la disparidad en el grado de popularidad de estos medios narrativos –la página y la pantalla– tanto en general como en referencia específica a la ciencia ficción. De hecho, la visión del género sostenida por Sobchack ya era obsoleta en los años 90 cuando “la tendencia habitual” dejó de ser la crítica discriminatoria contra el cine de ciencia ficción que tanto le preocupa para pasar a ser una tendencia completamente distinta que, según John Clute, ya había surgido en los 80. En esa década, como él indica

La ciencia ficción escrita perdió su estatus incuestionable como la forma por defecto del género; de hecho, muchos consumidores de ideas y de iconografía relacionada con la ciencia ficción pasaron a acceder a ese material únicamente a través del cine, la televisión y los juegos de ordenador, sin leer ciencia ficción en absoluto (2003: 64).

Los cómics, como puede verse, carecen de visibilidad en esta formulación al ocupar un espacio liminar entre la ciencia ficción impresa y la visual. Sea como sea, me interesa específicamente analizar la interesante expresión que usa Clute, la “forma por defecto del género”, o la forma predominante, en relación en primer lugar con la ciencia ficción y en segundo lugar con la teoría del género. A mi parecer, tanto la teoría del género narrativo como el estudio académico de la ciencia ficción se hayan gravemente afectados por la separación artificial de sus vertientes literaria y cinematográfica, un método practicado por la mayoría de expertos en una y otra incluyendo, por supuesto, a los especialistas en ciencia ficción.

Rick Altman, interesado en la noción general de género, reconoce que “Claramente, mucho de lo que se dice sobre el género cinematográfico se toma prestado sin más de una larga tradición de crítica literaria en torno al género”. Sin embargo, Altman advierte que:

Pese a todo, hay diferencias significativas entre la crítica académica del género cinematográfico y sus precedentes literarios. A partir de finales de los años 60 [del siglo xx], proliferaron las publicaciones sobre el género cinematográfico, abriendo a la larga un espacio intelectual en el cual los especialistas y los críticos podían polemizar primordialmente entre ellos y no con los críticos literarios que proporcionaron los fundamentos para la especulación previa sobre el género. (2000: 13)³

Dar este paso fue imprescindible para que los estudios cinematográficos recibieran el respeto ampliamente merecido por este campo. Su independencia, por otra parte, fue un cambio menos afortunado para la teoría y los estudios del género al nivel específico de los géneros individuales: los estudios literarios y los estudios cinematográficos, habitualmente con sedes en departamentos distintos e incluso en facultades distintas, como es el caso en España, pasaron a ser contemplados a la larga como disciplinas totalmente dispares en lugar de como ramas del estudio común de la narrativa en general.

Esta situación de mutua independencia creó un vacío metodológico que la narratología intentó cubrir desde los años 70 en adelante, sin éxito en mi opinión. Su estricta metodología formalista fracasó en su intento de dar cuenta de una de las características esenciales de todos los géneros narrativos –en concreto su adaptabilidad a distintos medios narrativos– sin formular tampoco la ambicionada gramática universal del arte de narrar. Los estudios culturales hicieron su propia contribución de los 1980 en adelante al proponer un acercamiento a la narrativa desde una perspectiva que permitiera el análisis de temas específicos y sus vínculos con un determinado trasfondo cultural a lo largo y ancho de distintos géneros y medios narrativos⁴. Las limitaciones en este caso vienen dadas por el hecho de que no se distinguen con suficiente nitidez los rasgos idiosincrásicos de la ficción impresa y de la filmada. Nos falta, en suma, una metodología mixta en la cual podamos apoyar la consolidación de los estudios de ciencia ficción dentro del marco de unos nuevos estudios de la narrativa –denominación mucho más amplia que estudios del género–.

³ Cito del volumen original en inglés, traducido como *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000).

⁴ Tal como yo misma me propuse hacer en relación con la monstruosidad. Véase el volumen *Monstruos al final del milenio* (2002) para juzgar los resultados.

Esta propuesta no deja de ser una utopía en un contexto universitario que está aceptando con gran lentitud la inmensa importancia de medios narrativos audiovisuales tales como el cine⁵, la televisión o los (aún muy ajenos) juegos de ordenador –ya sin mencionar la de otros medios impresos tales como los cómics– y que se resiste a aceptar la participación ineludible de las novelas y los relatos de ciencia ficción⁶ en la Literatura.

Sin cuestionárselo más que en contadas ocasiones, los críticos y especialistas literarios evitan el espinoso tema del contacto constante entre géneros en distintos medios narrativos, esforzándose por imponer un orden riguroso allí donde reina la más frenética sinergia –concepto al que retornaré más adelante– y también por preservar el tradicional estatus de la literatura como principal medio narrativo, estatus cada vez más complicado de defender en nuestro *zeitgeist* tan intensamente filmico. Así pues, Alastair Fowler, quien se anticipa a Altman en su demanda de dotar de una dimensión diacrónica al estudio del género, ignora por completo en su imprescindible tratado *Kinds of Literature* (1982), los contactos que la literatura ha mantenido con el cine, y más tarde la televisión, a lo largo de más de un siglo. Los críticos literarios tienden a ver la adaptación como un fenómeno secundario, incluso trivial, cuya única importancia reside en el hecho de que confirma el parasitismo del cine en relación a la literatura. Los especialistas literarios tienden así mismo a minusvalorar el hecho de que los escritores son muy conscientes del alto impacto que tienen sobre su técnica y sus temas el cine y la televisión. Esta

⁵ En caso de que el lector sienta que estoy exagerando, añadiré que en España aún no hay grados, masters, o programas de doctorado en estudios de cine (al menos según la información disponible en el portal Universia, <www.universia.es>, en Octubre del 2008). Mi propia universidad, la Universitat Autònoma de Barcelona, por ejemplo, no tiene un Departamento de Cine pese al prestigio de su Facultat de Ciències de la Comunicació y el de su crítico e historiador cinematográfico estrella Román Gubern, actualmente catedrático emérito. Hay, por supuesto, programas como el Máster que ofrece el Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Sevilla y que forma profesionales en el campo de la escritura de guiones, y hay escuelas de cine como la ESCAC (Escola Superior de Cinema i d'Audiovisuals de Catalunya) si bien, que yo sepa, no hay un departamento académico dedicado a los estudios de cine al estilo del trato recibido por la literatura en los Departamentos de Filología.

⁶ Mi propia experiencia en la enseñanza de novelas y relatos de ciencia ficción dentro de un departamento de Inglés en España, lengua mayoritaria en la ciencia ficción mundial con gran diferencia respecto a otras, demuestra que se puede desarrollar tal tipo de docencia sólo en detrimento de otras materias. En mi caso, he impartido clases sobre ciencia ficción en una asignatura de licenciatura sobre el relato en lengua inglesa, que he dedicado a la adaptación cinematográfica, y en otra de doctorado centrada en la representación de la guerra en la ciencia ficción; no he ofrecido por el momento una asignatura monográfica en torno a la ciencia ficción a ningún nivel ya que mi impresión (tal vez fruto de la indecisión) es que no habría sido bien recibida. La ciencia ficción se considera un género demasiado especializado para los intereses de nuestros educandos y ellos tampoco han demandado asignaturas específicas sobre un género concreto. Teniendo en cuenta el altísimo porcentaje de mujeres entre nuestros estudiantes, alrededor de un 95%, es improbable que se genere esta demanda ya que las mujeres generalmente opinan que la ciencia ficción es un género masculino, cuestión que preocupa (y mucho) a sus defensores y, sobre todo, a sus defensoras académicas.

actitud revierte negativamente sobre los intereses del campo de la ciencia ficción, dado que deja de lado el intenso diálogo entre escritores de distintos medios, que son también consumidores de ciencia ficción en todas sus formas. Es además fácil de ver que ningún acercamiento diacrónico al género puede penetrar en la esencia de la ciencia ficción filmada o impresa aislándolas.

También sin cuestionárselo a fondo, los críticos literarios producen definiciones de la ciencia ficción impresa que son igualmente aplicables a otros medios, mientras que los críticos cinematográficos se esfuerzan, pero fracasan, en su empeño de generar definiciones que subrayen la naturaleza supuestamente singular de la ciencia ficción filmada. Como ejemplo, aunque los estudios académicos sobre cine de ciencia ficción la suelen citar sin apostilla alguna, la famosa definición que Darko Suvin hizo de este género se refiere de hecho específicamente a la literatura: “La ciencia ficción es, por lo tanto [Suvin observa] *un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y de la cognición, y cuyo rasgo formal principal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor*” (1979: 63, cursiva original)⁷. Por su parte, Joan Bassa y Ramón Freixa ofrecen en su volumen *El cine de ciencia ficción* una taxonomía muy completa de los principales tópicos del cine de ciencia ficción sin en apariencia caer en la cuenta de que son propios también de la ciencia ficción literaria. Como otros, Bassa y Freixa no consiguen tampoco dotar al cine de ciencia ficción de una especificidad propia:

A tenor de lo expuesto, consideramos que la ciencia ficción, inscrita en el Fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación de lo verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico (1993: 31).

Esta dificultad para ver la conexión entre un segmento y la totalidad de la ciencia ficción persiste aún en el siglo XXI. En un ensayo incluido en *A Companion to Science Fiction* (2005), un abultado volumen de 632 páginas de las cuales sólo 48 se centran en la ciencia ficción filmada⁸, Vivian Sobchack (sí, de nuevo) observa que:

⁷ La versión en castellano de la obra es *Metamorfosis de la ciencia ficción* (México: Fondo de Cultura, 1984).

⁸ Véase el segmento “Part IV: Science Fiction Film” (259-307) con tres ensayos, uno de los cuales se centra en la televisión.

Visual por naturaleza, el cine de ciencia ficción es menos contemplativo y analítico y más espectacular y cinético que su análogo literario. Así pues, [este cine] pone el acento en la acción dramática, una *mise en scène* formidablemente asombrosa que defamiliariza este mundo al tiempo que visualiza otros, y en un uso prominente de los “efectos especiales”. (2005: 261)

Dejando de lado el hecho evidente de que el cine de ciencia ficción es “visual por naturaleza” se pueden cuestionar todos los demás elementos de la observación de Sobchack, incluso ése mismo. Al fin y al cabo, los cómics de ciencia ficción también son “visuales por naturaleza” y la ciencia ficción literaria se caracteriza por invitar a los lectores a visualizar sin tregua nuevos entornos, hasta el punto de que este esfuerzo es con toda probabilidad la razón por la cual el público lector general la rechaza. En la ciencia ficción impresa también reina la voluntad de ofrecer gran espectáculo así como una *mise en scène* basada en defamiliarizar la idea misma de entorno. En cuanto al contraste entre la “acción dramática” del cine de ciencia ficción y la naturaleza “contemplativa y analítica” de la ciencia ficción literaria, dependerá del texto en particular: *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1971) o *2001: Una odisea espacial* (Stanley Kubrick, 1968) son conocidos ejemplos de ciencia ficción meditativa –¿tal vez por sus raíces literarias?–, mientras que cualquier autor de *space opera* –de Larry Niven a Iain M. Banks– ofrece diversión a raudales. La *space opera* es un caso ciertamente interesante ya que sus extensas tramas repletas de acción, de personajes humanos y alienígenas, y de una rica utilería futurista son demasiado intrincadas –y caras– como para permitir su adaptación al cine, que carece así de un reflejo fidedigno de la ciencia ficción literaria más espectacular –al menos de momento.

En relación con la ubicuidad de los efectos especiales en el cine contemporáneo, y no sólo el de ciencia ficción, J.P. Telotte ya había reparado en 2001 en que:

De hecho, la generación de imágenes digitales posibilitada por el enlace auspiciado por la industria cinematográfica entre el ordenador y la cinematografía tradicional promete, a cierto nivel, transformar potencialmente todo el cine en ciencia ficción o fantasía. Con esta tecnología de rápido avance, hemos entrado ya en un territorio reproductivo en el cual podemos jugar de pleno al juego de “¿Y si?”, visualizando gracias a la tecnología lo que sea que lleguemos a imaginar⁹ (28).

⁹ La edición en castellano es *El cine de ciencia ficción* (Madrid: Cambridge University Press, 2002).

En la línea contraria pero quizás complementaria, películas como la cinta independiente de bajo coste *Primer* (Shane Carruth, 2004) e incluso la excéntrica comedia romántica *Olvidate de mí*¹⁰ (Michel Gondry, 2004) han iniciado una peculiar renovación del género atacando la dependencia de la ciencia ficción de gran estudio de los cada vez más desmedidos efectos especiales. Telotte, quien analiza a fondo el papel crucial de la literatura, los *pulps* y los cómics como predecesores del cine de ciencia ficción, también cae, no obstante, en la tentación de distinguir entre ciencia ficción literaria, que según él se dirige a un público más cultivado, y la ciencia ficción filmada, género que se dirige a las siempre simplonas masas. Pasando por alto el hecho de que *todos* los lectores de ciencia ficción son también espectadores de ciencia ficción filmada, sea cine o televisión, Telotte no llega a extrapolar su observación al ámbito general de la narrativa en el que el medio por defecto desde los años 80 es el audiovisual y no la letra impresa, sin que la ciencia ficción sea una excepción.

Todas estas consideraciones demuestran que deberíamos estudiar *toda* la narrativa empleando dos nuevas estrategias: en primer lugar, debemos historiar la evolución de sus diversos géneros integrando en su historia las condiciones materiales de producción de todos los medios narrativos en los que puedan aparecer y sus interconexiones; en segundo lugar, no deberíamos tratar los medios narrativos como espacios independientes que originan géneros distintos sino como espacios integrados dentro de una misma casa común: la de la narrativa. En relación concreta con la ciencia ficción, se observa que la separación actual entre el cine y la literatura se basa en hechos específicos que afectan a la evolución del *blockbuster* —o cine de taquillazo— de Hollywood y sólo de modo secundario a cambios intrínsecos a la naturaleza del género, sea cual sea. Con toda claridad, la ciencia ficción literaria y la filmada siguen teniendo un repertorio común de temas básicos pese a sus técnicas narrativas propias. Si no fuera así, la adaptación al cine de ciencia ficción literaria carecería de sentido al igual que la inmensa sinergia generada, por ejemplo, por la saga de *La guerra de las galaxias*, presente en *todos* los medios narrativos¹¹.

¹⁰ Efectivamente, *Olvidate de mí*, ramplona traducción al castellano del arriesgado *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* del original inglés es ciencia ficción en tanto que su romántica, melancólica trama, obra del reconocido guionista Charlie Kaufman, depende de la aplicación de una innovación tecnológica que transforma radicalmente el modo de comprender la vida humana al permitir el borrado selectivo de ciertos recuerdos, en este caso los que vinculan a la complicada pareja formada por Joel y Clementine en su intermitente relación amorosa.

¹¹ El “universo expandido” de la saga *Star Wars* incluye abundantes novelas, cómics, series de televisión, juegos de ordenador e incluso un musical, todo ello generado bajo la interesada tutela de George Lucas incluso cuando los creadores son fans. (Véase “*Star Wars: Expanded Universe*” en la versión en inglés de Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars_Expanded_Universe>, y “*Star Wars: The Musical*” en <http://www.infauxmedia.com/swmusical/control_room.htm>, para ambos acceso en Octubre del 2008).

Altman invoca el concepto de sinergia en el segmento “Producers as critics” (44-48) de su libro ya citado *Film/Genre* para explicar que “Se pretende que prácticamente toda película tenga la función de crear sinergia determinando un recurso exitoso que al ser aplicado a otra película y funcionar también con éxito, garantice aún más triunfos” (2000: 44). Altman responde así a la afirmación de Stephen Neale en el sentido de que la industria del cine usa los géneros para clasificar y vender sus productos¹² e insiste en que en el sistema por tanteo y error propio de Hollywood “el procedimiento por el cual los estudios definen los géneros es una operación *ex post-facto* que no es conceptualmente distinta de los métodos usados por los críticos” (44). En este esquema, los productores originan un conjunto o ciclo de películas que imitan a una primera obra de éxito, originando así posibles géneros que podrían estabilizarse a la larga. En el caso concreto del ciclo actual de cine de ciencia ficción, que se mantiene marcadamente ajeno a la evolución de la ciencia ficción literaria, en mi opinión el período clave para su estabilización abarca de 1977, año de estreno de *La guerra de las galaxias*, a 1984, año en el que *Dune* fracasó.

Tal como argumenta Barry Langford, el ascenso del cine de ciencia ficción a los puestos más altos de la lista de éxitos de taquilla acaecido en las últimas tres décadas no se explica sin el éxito fenomenal de la franquicia de George Lucas como elemento clave de la estrategia comercial del “Nuevo Hollywood”, basada en el gran estreno veraniego. En palabras de Langford: “La ciencia ficción demostró ser crucial de modo inopinado en esta transformación industrial tan profunda debido a que fue capaz de aglutinar elementos dispares en las estrategias emergentes corporativas de los nuevos conglomerados mediáticos” (2005: 190). *Dune*, basada en la obra maestra de Frank Herbert de 1965 –producida por el convencional y populista Dino de Laurentis pero dirigida por el singular y oblicuo David Lynch–, intentó incluir en este Nuevo Hollywood el gran estreno de calidad basado en la ciencia ficción literaria de prestigio, que fracasó debido, sin duda, a la disparidad de criterios entre productor y director a la hora de determinar su público potencial.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), parte del crucial período 1977-1984, tardó años en generar su inmenso culto pero está teniendo un impacto a largo plazo tal vez decisivo en la posible resolución de la actual disociación entre

¹² Neale afirma que “Cualquier género es, simultáneamente, un cuerpo coherente y sistemático de textos cinematográficos, y un sistema coherente y sistemático de expectativas. Además de ofrecer un medio para regular el deseo a través de una serie de ejemplos textuales, y de ofrecer una variedad bien articulada de las posibilidades discursivas del cine propio, los géneros también proporcionan modos de regular el recuerdo y la expectativa, un medio para contener las posibilidades de la interpretación. Por encima de todo, los géneros ofrecen a la industria un modo de controlar la demanda, y a la institución del cine una manera de contener con coherencia los efectos que sus productos producen” (Neale, 1980: 54).

cine y literatura de ciencia ficción. Aunque la adaptación era muy distinta de su fuente literaria, la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), *Blade Runner* generó gran interés en este autor tan fundamental de ciencia ficción, más tarde acrecentado por otras películas basadas en su obra tales como *Desafío total* (Paul Verhoeven, 1990) y *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). Halcyon Company anunció en Septiembre de 2007 la compra de los derechos sobre el total de la obra de Dick por un período de tres años¹³; ya se ha anunciado para el 2010 el estreno de la versión para cine de su obra maestra *Ubik* (1969). Si nada lo impide, este estreno vendrá precedido en 2009 por el de la muy esperada adaptación (dirigida por Joseph Kahn) de la novela de William Gibson *Neuromante* (1984), la obra que lanzó el ciberpunk y que mayor influencia indirecta ha ejercido sobre el cine de ciencia ficción con sus ambientes *technoir* y su trama anti-corporación capitalista.

Desde el punto de vista del lector de ciencia ficción, siempre a la espera de que Hollywood finalmente se ponga al día en relación con la fértil ciencia ficción literaria, no tiene sentido alguno que hayan tenido que transcurrir 25 años desde la publicación de *Neuromante* hasta que al fin se estrene su adaptación, si es que se estrena. Podría argumentarse que los fans de *Dune* tuvieron que esperar casi 30 años pero la diferencia, precisamente, es que en 1984, cuando Gibson se convirtió en nueva y rutilante estrella literaria, la ciencia ficción del Nuevo Hollywood ya estaba consolidada como imán para la taquilla. En lugar de aprovechar la rica veta que ofrecía la ciencia ficción literaria de los 80 y de las dos décadas previas (Philip K. Dick aparte), los mal leídos ejecutivos a cargo del Hollywood corporativo y sus obedientes productores se dejaron seducir por la llamada del dinero generado por la fabulosa sinergia comercial de la mal escrita saga de las galaxias y prefirieron depositar su confianza en el cine vacío pero espectacular al estilo de la factoría Lucas y de su compañía de efectos especiales ILM (Industrial Light & Magic). Si la locura del Hollywood corporativo por la ciencia ficción de gran espectáculo y guión pobre hubiera sido más moderada quizás ya tendríamos adaptaciones de *Ubik*, de *Neuromancer* y de muchas otras obras que escoger entre los premios Hugo, Nébulas o Clark.

El factor que en última instancia ocasionó el extrañamiento entre la ciencia ficción filmada y la ciencia ficción literaria no es, como puede verse, intrínseco a la naturaleza y evolución interna del género de la ciencia ficción, sino a los esfuerzos de la maquinaria financiera del Nuevo Hollywood para transformar la ciencia ficción filmada dependiente de altísimos presupuestos en, volviendo

¹³ Si se desea conocer más detalles, véase la página web de la propia compañía en <<http://www.thehalcyoncompany.com/thecompany.html>>, así como la web de los herederos de Dick, The Philip K. Dick Estate en <http://www.philipkdick.com/media_pr-100807.html> (para ambos acceso en Octubre del 2008).

a Clute, “la forma por defecto del género”. En tanto que las motivaciones para imponer esta tendencia son puramente económicas, si la tardía adaptación de *Neuromante* resulta ser un éxito –cosa que no ocurrió, hay que recordar, con otras películas basadas en textos de Gibson, tales como *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995)– la ciencia ficción de Hollywood podría perfectamente pasar a buscar nuevas fuentes de beneficios en la ciencia ficción literaria de calidad del mismo modo en que hoy Hollywood explota los cómics de superhéroes. Tema pendiente pero igualmente relevante es por qué no se han emprendido adaptaciones de ciencia ficción canónica de presupuesto moderado. Cualquier lector de ciencia ficción mencionaría como caso emblemático de adaptación ausente por razones inexplicables la novela de Ursula K. Leguin *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), en particular las mujeres a las que la ciencia ficción de Hollywood tiende a ignorar incluso en detrimento de sus posibilidades de incrementar el negocio.

En suma, el hecho de que el productor y, sobre todo, el ejecutivo a cargo del cine del Nuevo Hollywood de los últimos treinta años no haya sido el lector bien informado que la ciencia ficción necesita para mejorar la calidad de su presencia en la pantalla ha dado pie a una separación indefensible entre la ciencia ficción filmada y la impresa como géneros (en lugar de sub-géneros) distintos, separación que perjudica por igual a ambas ramas. Como se ha visto, rasgos típicos del lenguaje visual han sido elevados a la categoría de características genéricas del cine de ciencia ficción, cuando lo son sólo de su medio narrativo, ignorándose además la interacción constante de la ciencia ficción en sus diversas variantes. La ciencia ficción *no* es un género cinematográfico, televisivo, teatral¹⁴, literario, radiofónico, propio del cómic o de los juegos de ordenador sino un género narrativo practicado por *escritores* activos en todos estos medios, que se distingue por su interés en una lista más o menos coherente de temas y por tener una naturaleza específica (la que describe Suvin en la cita ya mencionada). Para comprender verdaderamente su evolución y su momento actual, es imprescindible empezar a trazar su trayectoria con el estudio de su versión escrita en la etapa de su predominio para a continuación proceder a narrar cada nueva etapa de modo diacrónico y sincrónico, teniendo en cuenta el surgimiento de los nuevos medios narrativos en los que haya aparecido. Dado que los críticos literarios y cinematográficos, incluyendo los que se ocupan de la televisión, insisten en estudiar segmentos aislados de la evolución de la ciencia ficción según su especialización académica (y no según las necesidades

¹⁴ Sobre la trayectoria de la ciencia ficción en la escena teatral, más extensa de lo que podría intuirse, véase Willingham (1994).

del estudio del género), hemos perdido la perspectiva general¹⁵. A nivel de consumo los espectadores de ciencia ficción creen, para mortificación de los lectores, que la versión en cine y televisión del género es su núcleo central –la forma por defecto que hace innecesario leer ciencia ficción para estar al día. Habría que decirles que si ningún lector de ciencia ficción elige dejar de ver cine y televisión de este género no hay razón alguna para que sus espectadores rechacen la lectura. ¿Quién sin embargo está en posición de ejercer esta labor didáctica por el bien del futuro de la ciencia ficción en general?

A riesgo de sonar tediosa, insistiré en que el toque de atención que nos da John Clute sobre cuál es ahora “la forma por defecto del género” debería ser la base de una nueva aproximación a la ciencia ficción como género *narrativo*, al sugerir que los géneros existen por encima de las diferencias de medio. Esta perspectiva supramediática, por llamarla de algún modo, siempre será más coherente a la hora de definir los parámetros del género que llamamos ciencia ficción que los estudios parciales que atribuyen rasgos generados en un medio a otro o que aíslan temáticas coexistentes sólo porque aparecen en medios distintos. Si nos interesa, por ejemplo, la representación de la invasión extraterrestre en la ciencia ficción, no podemos limitar su estudio a un solo medio –la adaptación que Orson Welles hizo para la radio de la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos* es tan parte de la historia de la ciencia ficción radiofónica como de la literaria. Los actuales estudios del género, sin embargo, aceptan sin más los límites artificiales que la separación por medio impone al estudio de la ciencia ficción simplemente porque los académicos se especializan por medio narrativo y no por género. Esta situación, como ya he señalado, se debe a la división que la universidad hace del estudio de la narrativa en ramas diversas, problema que sólo una metodología pluridisciplinar puede resolver y de manera temporal. La ciencia ficción se enfrenta además, como cualquiera de los mal llamados géneros populares, a un doble dilema al no estar incluida su variante impresa en las listas de ficción consideradas aptas para el estudio universitario, con escasísimas excepciones en contados departamentos. Aunque la publicación académica sobre la ciencia ficción literaria sí está consolidada, si bien sigue siendo marginal, no hay suficiente proyección de su discurso en la docencia.

Volviendo a la cuestión de por qué ha perdido la ciencia ficción literaria su posición dominante en el género, cuestión de gran relevancia dado el inmenso impacto cultural y económico de la ciencia ficción filmada a nivel mundial, la conclusión inevitable es que, irónicamente, el negocio hollywoodiense le ha dado a la ciencia ficción filmada ese puesto de honor beneficiándose de la

¹⁵ Véase para un punto de vista similar la tesis doctoral de Noemí Novell (2008).

reducción en peso específico del hábito de leer justo cuando la ciencia ficción literaria estaba abandonando el gueto al encuentro de lectores (y autores) más exigentes¹⁶. Condenada al ostracismo por parte del público lector general, convencido de que la ciencia ficción *es* lo que Hollywood vende, y sin el apoyo de productores bien informados, la ciencia ficción literaria tiene un impacto tan limitado como el de la ficción experimental más decididamente elitista –ya sin mencionar que, dado que ésta sí interesa al entorno académico, suele superarla en ventas. Los lectores suelen encontrar insuperables las dificultades para transmitirles el placer de leer ciencia ficción no sólo a otros lectores ajenos al género, que la rechazan como narrativa de segunda clase incluso sin haberla leído, sino también a quienes son fans del género en sus otras manifestaciones. Esta guetoización interna de la ciencia ficción literaria en su momento de mayor excelencia es una actitud derrotista que daña la ciencia ficción como género en perpetua búsqueda de defensores, sean fans, académicos o productores bien aleccionados.

En relación a la noción de género, el caso de la ciencia ficción nos enseña que los géneros evolucionan dentro de cada medio –nadie puede negar que hay una historia del cine de ciencia ficción que no es idéntica a la historia de la ciencia ficción literaria– pero, sobre todo, que cuando se producen contactos entre géneros hay que darle coherencia a su estudio incluyendo esos contactos. Como puede verse, esos contactos no son sólo puntuales en relación a textos concretos sino que pueden afectar la trayectoria del género en todo un medio narrativo. Como he argumentado, entre 1977 y 1984 la historia de la ciencia ficción dio un giro inesperado cuando coincidiendo con un momento de brillantez en la ciencia ficción literaria, los intereses corporativos del Nuevo Hollywood y la extensión del uso del ordenador en el cine lo convirtió en el medio por defecto de la ciencia ficción, afectando así también el curso de la ciencia ficción literaria. El cine de ciencia ficción es aún sub-género dominante y es altamente dudoso que le ceda esa posición de nuevo a la ciencia ficción literaria incluso en el caso de que tenga éxito una nueva ola de adaptaciones de obras maestras; serán más bien la televisión y los juegos de ordenador, si acaso, los que tomen el relevo del cine, si no lo han hecho ya.

Si ése es el caso, muy pocos de los especialistas académicos en estudios del género en activo hoy podrán afrontar el reto de analizar la ciencia ficción dadas las separaciones departamentales y los prejuicios contra las ficciones populares ya mencionados, además de la inexperiencia con medios tales como los juegos de ordenador. Como predica la ciencia ficción, la tecnología

¹⁶ En términos absolutos, hay ahora más lectores habituales que en cualquier época anterior de la historia del mundo pero en términos relativos la lectura ha perdido prestigio y peso como actividad de consumo cultural.

avanza demasiado deprisa para el común de los mortales y los académicos no somos una excepción a la angustia que genera. Tal como está la situación, es muy posible que el especialista omnívoro capaz de elucidar el sentido de la evolución general de la ciencia ficción esté ya emergiendo de entre las filas de los expertos en el nuevo campo de los Computer Game Studies¹⁷ más que entre los filólogos dedicados a la literatura o los especialistas en cine y televisión de Ciencias de la Comunicación (¿de quién son territorio académico los cómics, cabría preguntarse?). Paradójicamente, según donde encuentren cobijo académico podríamos ver los estudios dedicados a los juegos de ordenador de ciencia ficción consolidados *antes* que el estudio de la ciencia ficción literaria. De darse esta situación, añadirá sin duda una nueva dimensión a las tensiones entre el papel y la pantalla en torno a la ciencia ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, R. (2000). *Film-genre*. Londres: British Film Institute.
- Bassa, J. & R. Freixas (1993). *El cine de ciencia ficción: Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Clute, J. (2003). "Science fiction from 1980 to the present". In: E. James & F. Mendlesohn (2003): 64-78.
- Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- James, E. & F. Mendlesohn (eds.). (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Martín Alegre, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- Neale, S. (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.
- Novell, N. (2008). *Literatura y Cine de Ciencia ficción: Perspectivas Teóricas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral inédita).
- Seed, D. (ed.). (2005). *A Companion to Science Fiction*. Malden: Blackwell.
- Sobchack, V. (1993). *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar.

¹⁷ Véase, por ejemplo, la revista académica *Computer Games Studies* (<http://gamestudies.org/0801>) o la entrada de la versión en inglés de Wikipedia, "Computer Game Studies" (<http://en.wikipedia.org/wiki/Ludology>). El campo se haya aparentemente escindido entre los "ludologistas", que ven los juegos de ordenador esencialmente como juegos y los "narratologistas" para quienes, como la etiqueta indica, son primordialmente narraciones con un alto componente interactivo. Para ambas webs, acceso en Octubre del 2008.

- Sobchack, V. (1979). "American Science Fiction Film". In: D. Seed (ed.) (2005): 261-274.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Telotte, J. P. (2001). *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willingham, R. (1994). *Science Fiction and the Theatre*. Westport, CT: Greenwood Press.