

Recuerdos del futuro (II)

El rechazo a la ciencia ficción en las academias latinoamericanas

Se trata de una segunda entrega sobre la misma materia (ver Comunicación, N° 161), pero esta vez desde la perspectiva de cómo la academia, los estudios que llaman serios, ha acogido el cine de ciencia ficción. Al final del texto nos dicen los autores que si bien el género ha sido aceptado en muchos escenarios, incluso los académicos, en América Latina siguen prevaleciendo los prejuicios ante este género cinematográfico. Igualmente afirman que las barreras habrán de ceder, como están cediendo ya.

■ **ROWAN LOZADA-AGUILERA**
 ■ **FRANCISCO A. PELLEGRINO**

Introducción

En la primera parte de este artículo (revista *Comunicación* N° 161) se hizo un recorrido por la historia del cine de ciencia ficción, a través de las tendencias y principales películas del subgénero *ficción anticipatoria*. Dicho recorrido sirvió para entender las visiones que se han tenido sobre el futuro durante los diferentes períodos históricos, y que han oscilado entre lo concreto y lo abstracto, así como entre lo inmediato y lo distante.

En esta ocasión, naturalmente, se seguirán discutiendo aspectos del futuro, pero esta vez desde otra perspectiva. Habiendo entendido las lecturas y manifestaciones del porvenir en la ciencia ficción, se pasa ahora a la aceptación —más bien escasa— que ha tenido el género en Latinoamérica, con especial énfasis en los círculos académicos de la región.

Si bien la resistencia ha disminuido con el paso de los años, y a un ritmo notablemente lento, el hecho es que la ciencia ficción no termina de ser recibida —por no decir aceptada— como género literario o cinematográfico con la seriedad suficiente como para ser estudiado con rigor académico. A lo largo de este artículo se presentan las razones más importantes que, en opinión de quienes escriben, han dado como resultado esta marginación del género.

El rechazo a la ciencia ficción en las academias latinoamericanas

Si hubiese que ponerle una fecha de nacimiento al género ciencia ficción, sería el

1 de enero de 1818, cuando fue publicada por primera vez la novela *Frankenstein o El moderno Prometeo*, escrita por la autora británica Mary Shelley. Hoy día resulta más que difícil conseguir a un crítico literario o, en general, a un intelectual, que se atreva a cuestionar el valor de esta obra. Por el contrario, la misma es frecuentemente considerada una pieza clave de la literatura anglosajona y universal, por lo cual ha sido objeto de culto y estudio alrededor de todo el mundo, durante sus casi doscientos años de historia.

Entonces, ¿qué pasó en el camino? Si la ciencia ficción nació representada por una obra de semejante envergadura, ¿por qué hoy día se le considera un género menor en tantos círculos académicos?

No es una pregunta sencilla de responder. Son múltiples las razones (y hechos) que han contribuido en el deterioro de la reputación del género, tanto a nivel popular como académico. Comentarios como *No me gusta. Demasiada ficción; esa novela/película es muy mentirosa; prefiero leer/ver cosas más serias*, son muy frecuentemente repetidos en la calle, las bibliotecas, las salas de cine y, por supuesto, los salones de clases.

Paradójicamente, el cerco intelectual levantado en torno a la ciencia ficción se remonta a su llamada *Época de oro*, la cual comienza con la publicación en EE.UU. de las revistas *Amazing stories*, de Hugo Gernsback; y *Astounding science fiction*, de John Campbell; en 1926 y 1930, respectivamente. Esta era de apogeo concluye comenzando la década de 1950, después de haber popularizado sus imagi-



GALERÍA DE PAPEL. Adrián García (2013).

We are moving from a society desirous of instant gratification to a society of instant anticipation. We no longer want things that can be delivered immediately; we want to move the future forward, toward us, so that the future is no longer a frame of reference for measuring time but a kind of extended present.

James Greer



nerías entre los electores anglosajones. Empero, por haber sido estas revistas del tipo *pulp*, escritores como Isaac Asimov (*Las bóvedas de acero*, *El fin de la eternidad*, la trilogía de *La fundación*, entre otras), último gran exponente de aquellos años dorados, fueron excluidos de los circuitos literarios de prestigio. Igual suerte corrió, por ejemplo, Robert A. Heinlein (*Luna doble*, *Tropas del espacio*, *La Luna es una cruel amante*, entre otras) quien, sin embargo, en sus novelas criticó con genialidad los valores ideológicos y sociales de la sociedad de sus tiempos.

Ahora bien, quien quiera que decida enfrentar con éxito la misión de rescatar la ciencia ficción del *gueto* que le impide circular por la *gran avenida* de la ortodoxia filosófica-académica, debe hacerse algunas preguntas adicionales: ¿Desde cuándo el género está entrampado? ¿En qué consiste el susodicho *gueto*? ¿Cuáles son las alternativas de la ciencia ficción para salir de este? ¿Se ha intentado con autoridad? ¿Vincular el género con la filosofía puede ser una alternativa válida?

Los intentos de *sacar la ciencia ficción del gueto*, tanto desde la producción literaria como cinematográfica, han sido varios y notables; sin embargo, insuficientes para acercarla definitivamente a los ambientes académicos. Sin más, a continuación se describen las razones principales que han suscitado esta situación en la que se encuentra el género. Naturalmente, no son todas las razones, sino—como se ha indicado— las más relevantes entre ellas, que corresponden mayormente al contexto latinoamericano.

Los factores intrínsecos

Naturalmente, todo juicio depende en parte de la identidad del sujeto u objeto juzgado, y el resto, de la identidad de quien juzga. Una cosa son las características de una obra literaria o cinematográfica, por ejemplo, y otra muy diferente es la lectura que cada quien pueda hacer de esta desde su subjetividad.

Sin embargo, no tiene sentido caer aquí en la eterna y poco útil confrontación entre los conceptos de objetividad y subjetividad. No es a esa dicotomía a la cual se hará referencia. Por el contrario, simplemente debe empezarse por asumir, con toda la responsabilidad y sensatez, qué aspectos del género—tanto generales como específicos de ciertas etapas o corrientes—le han conducido a su mala fama en las academias iberoamericanas.

(...) se trata de la Época de Oro de la ciencia ficción. En ese sentido, nunca hubo tantos escritores del género como en ese momento, y muchos de ellos eran realmente talentosos como el mismo Asimov, Robert A. Heinlein, Ray Bradbury, Edward E. Smith y John W. Campbell Jr; todos ellos hijos de la era de las pulps

Ya lo dijera el autor jesuita Baltasar Gracián. “Como los ignorantes no se conocen, tampoco buscan lo que les falta. Serían sabios algunos si no creyesen que lo son” (1999, Sección: 176). En ese sentido, lo que se describe a continuación es precisamente el resultado de un acto de *reconocimiento* de las facetas y capítulos *propios* del género, que han servido para degenerar su reputación.

Papel barato, narrativa barata: el gueto literario

Como se indicó anteriormente, la época de mayor difusión y crecimiento del género ciencia ficción en la literatura, fue el período comprendido aproximadamente entre 1930 y 1950. Pero qué mejor que conocer la historia contada por uno de sus protagonistas, el escritor Isaac Asimov:

Como accidente de la historia, se hicieron falsas definiciones. ‘Aventura’ pasó a significar ‘pulp’ y ambas se hicieron sinónimos de ‘mal escrito’. Las primeras revistas que aparecieron entre las dos guerras mundiales fueron llamadas ‘pulp’ a causa del papel que utilizaban. Esas revistas necesitaban muchos textos y pagaban muy poco, así que no podían ser muy exigentes en la aceptación del material. Los autores tenían que escribir muchas historias para responder a la demanda y ganarse la vida. Los escritos apresurados son normalmente extravagantes y desmañados, y éstas fueron también las características de la ficción ‘pulp’. Quizá el

90 por ciento de sus textos eran así, pero si es por eso, como dijera Ted Sturgeon, el 90 por ciento de todas las cosas son malas (1986, p. 17).

En efecto, las *pulps* recibieron su nombre por el tipo de papel sobre el cual estaban impresas, uno económico y de poca calidad, que permitía producir las revistas por apenas una fracción del costo regular de los ejemplares típicos de la época, y venderlos también a un precio notablemente inferior. En ese sentido, y como bien comentaba Asimov, la apuesta estaba más enfocada en el volumen que en la densidad de los textos a publicar.

Pero, después de todo, se trata de la *Época de Oro* de la ciencia ficción. En ese sentido, nunca hubo tantos escritores del género como en ese momento, y muchos de ellos eran realmente talentosos como el mismo Asimov, Robert A. Heinlein, Ray Bradbury, Edward E. Smith y John W. Campbell Jr; todos ellos hijos de la era de las *pulps*.

No obstante, como ya indicó Asimov, citando a su vez a Sturgeon, el noventa por ciento de todas las cosas son de mala calidad, y este caso no fue la excepción. Al respecto, Armando Boix describe el estilo que, en general, caracterizó a la literatura *pulp*:

En los relatos que poblaban estas revistas el estilo es un valor añadido, del que se puede prescindir sin rubores (...) Es una narrativa puramente física. Su fuerza reside en los argumentos, rebosantes de aventura e intriga, y la forma utilizada para desarrollarlos es funcional, ágil, moderna (...) Como dice **Fernando Savater**, el contenido de los pulps sería una literatura de tipo extrovertido, es decir, aquella que *se centra en la acción misma y hace poco hincapié en los resortes que la mueven o los supone elementales: da prioridad al qué y aún más al cómo sobre el por qué, gusta de colores vivos, especies fuertes, ritmo ágil, y prefiere la exhibición muscular al análisis emotivo* (1999, p. 5, cursivas y negritas del autor).

Con esta descripción, no es de extrañar que la narrativa de ciencia ficción se haya convertido, de cara a las academias y una buena parte del público en general, en apenas un mal intento de literatura. Continúa Asimov describiendo los inicios de la llamada *Época de Oro*:

Había tres revistas pulp: *Astounding Stories*, *Amazing Stories* y *Thrilling Wonder*

Stories. Las dos primeras pagaban un centavo la palabra, la última medio centavo la palabra. Solo *Astounding Stories* podría ser considerada como una revista de calidad. *Thrilling Wonder Stories* ofrecía historias de acción destinadas a atraer lectores más jóvenes y menos sofisticados. *Amazing Stories*, que pasó ese año bajo la dirección de otro equipo, estaba empezando a publicar puras pavadadas marginales (1986, p. 62).

En ese sentido, la susodicha *Época de Oro*, irónicamente, sirvió como ningún otro factor para construir el gueto dentro del cual se mantendría la ciencia ficción durante varias décadas, y del que no termina de salir definitivamente. Sin embargo, desde entonces han sido varios los intentos por minimizar el sensacionalismo legado por la llamada *pulp fiction*, y a ello se han dedicado dos oleadas de escritores de habla inglesa, algunos de ellos ya previamente reconocidos por la Literatura (con la *L* mayúscula), y que incurrieron con éxito innegable en la ciencia ficción. La primera ola fue británica, iniciada por Herbert G. Wells (*La máquina del tiempo*, *El hombre invisible*, *La guerra de los mundos*, entre las principales) y fue protagonizada, entre otros, por George Orwell (1984), Aldous Huxley (*Un mundo feliz*) y Arthur C. Clarke (2001: *Una odisea en el espacio*).

Asimismo, estos autores fueron acompañados en los EE.UU. por Ray Bradbury (*Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*), quien desde entonces ha sido incorporado en los programas universitarios de literatura de su país. Lamentablemente, el aporte de estos escritores se vio solapado en la década de 1950 por el advenimiento de las denominadas *b-movies*, películas de bajo presupuesto para el consumo popular, que hacían entender que la ciencia ficción obedecía más la rígida lógica del mercado que el desarrollo intelectual.

Oportunamente llega la segunda ola de autores, esta vez norteamericanos, como Philip K. Dick (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, *El hombre del Castillo*, la trilogía *SIVAINVI*, entre otras) el escritor con más versiones cinematográficas de sus obras de ciencia ficción; y Frank Herbert, autor de *Dune*, considerada como la mejor novela de todos los tiempos en el género. Estos fueron acompañados por Clifford D. Simak (*Estación de tránsito*), Poul Anderson (*Tau Cero*), Philip José Farmer (*A sus cuerpitos dispersos*), y el británico Anthony Burgess (*La naranja mecánica*). En esta oportunidad las alas fueron quema-



Lo cierto es que para muchos espectadores, críticos y académicos –sobre todo en Latinoamérica– el cine de ciencia ficción vale muy poco o nada en términos intelectuales.

das por el giro que experimentó la ciencia ficción en la década de los ochenta, hacia el denominado *ciberpunk* –la visión de un futuro distópico plagado de informática y hackers– el cual, si bien no pasó de ser una moda pasajera, contribuyó en parte a devolver el género hacia una suerte de nueva era *pulp fiction*, muy a pesar de la innegable calidad de su obra más importante, *Neuromante*, del escritor canadiense-estadounidense William Gibson.

Básicamente por estas razones, muy posiblemente el intelectual promedio respete a Clarke, a Dick o a Orwell en particular, pero es muy poco probable que haga lo mismo con la ciencia ficción en general. Esta vez, para el pesar de los postulados de Vilfredo Pareto, pudieron más los *muchos triviales* que los *pocos vitales*.

De explosiones y rayos láser: el gueto cinematográfico

Mucha gente dice que *hay que leer, lo que sea, pero hay que leer*. En ese sentido, hasta la menos valorada de las literaturas goza –por su misma condición de literatura– de cierta aura artística o intelectual. El solo hecho de leer un libro, aún cuando la calidad de este no sea la más alta, ya supone, frente a los demás, cierto mérito para quien lo lee. No obstante, una película no es un libro, y son realmente muy pocos quienes ven en el cine una fuente o herramienta estimable para la reflexión o la obtención de conocimientos. Por el contrario, este medio es, en la mayoría de los casos, considerado apenas una mera distracción. El gueto cinematográfico de la ciencia ficción es, así, un gueto dentro de otro gueto.

En efecto, dentro de muchos sectores académicos todavía prevalece el preconcepto de *industria cultural*, de inspiración marxista, acuñado por Max Horkheimer y Theodor Adorno en el marco de la Escuela de Fráncfort, y que envilece el valor de las obras de las productoras cinematográficas industriales y masivas, por considerarlas meras *fábricas de salchichas*.

Sin embargo, dentro de ese gueto de quienes se toman el cine en serio en los círculos intelectuales, puede que las películas históricas o los dramas psicológicos sean consideradas *cine serio*, pero rara vez las de ciencia ficción merecen esa denominación en las academias, salvo –como sucede con la literatura del género– en el caso de algunas excepciones.

Lo cierto es que para muchos espectadores, críticos y académicos –sobre todo en Latinoamérica– el cine de ciencia ficción vale muy poco o nada en términos intelectuales. Y que, como se dijo anteriormente, a partir del auge de las *b-movies* de los años 50, la cinematografía del género no volvería a gozar de mayor respeto frente a los mencionados grupos.

Llama la atención, sin embargo, que precisamente esa época de altísimas cantidades de producción y bajísimos criterios de calidad haya sido –al igual que en el caso de la literatura– considerada la época dorada del género en la gran pantalla. Al respecto, Sergi Sánchez comenta:

Hubo que dejar atrás la Segunda Guerra Mundial para que llegara la edad de oro de la ciencia ficción (...) En los márgenes de la industria, el cine de serie B se transformaría en el responsable de la madurez de la ciencia ficción. Haciendo de la economía de recursos su mayor baza, supo satisfacer las exigencias del público joven, principal consumidor del género en su vertiente más lúdica y modesta (...) Títulos como *It Conquered the World* (Roger Corman, 1956), *Not of this Earth* (1957, Corman, 1957) o *The Brain Eaters* (Bruno VeSota, 1958) reflejaban, de algún modo, lo que el rock n' roll suponía para la juventud de la época: combustible contra las viejas generaciones (2007, pp. 23-25).

Naturalmente, al igual que en el caso de las *pulp magazines*, las *b-movies* buscaban seducir al público más joven (y menos exigente en el plano intelectual), apostando por cantidad más que por calidad. Sin embargo, esto último no es del todo cierto, en tanto que el concepto de calidad tuvo que ser reformulado por la entrada en

el escenario de un nuevo competidor: la televisión. Ya para la década de 1950, este medio ganaba tasas nada despreciables de audiencia, que prefería disfrutar de la programación televisiva en la comodidad de su hogar, en lugar de trasladarse a las salas de cine.

En ese sentido, el cine —y sobre todo el de ciencia ficción— tuvo que *reinventarse* para sobrevivir frente a este fenómeno. Evidentemente, una película de calidad ya no sería la de trama más compleja o la realización más impecable, sino la que lograra ser más eficiente en la relación recursos invertidos versus ganancias obtenidas. Eran tiempos inciertos para el medio, y esa fue la mejor estrategia para sobrevivir. De cualquier manera, es a partir de ese momento cuando la cinematografía de ciencia ficción ha sido asociada a efectos especiales, a historias vacuas de contenido, a rayos láser y a platillos voladores; al igual que la literatura de ficción anticipatoria se ha confundido con ufología, ciencias paranormales y artes esotéricas.

Además, hay otra cuestión que justifica hasta cierto punto esa proliferación de ovnis, láseres y naves espaciales durante aquella época de oro. No debe olvidarse que los 1950 fueron los primeros tiempos de la carrera espacial y, como nunca antes, el público estaba particularmente interesado en esos tópicos, así como en la ciencia ficción en general. Entonces es natural que el género haya tenido un crecimiento tan significativo (al menos en el plano cuantitativo) durante esos años, e incluso que pueda decirse —sin temor a caer en exageraciones— que la ciencia ficción cinematográfica haya logrado consolidarse en esa época, y no en otra.

Por otro lado, y como sucediera en el literario, también en el frente audiovisual han sido considerables los intentos por legarle al género un cine de autor. Solo por mencionar algunos, sería suficiente con recordar a Stanley Kubrick con sus obras *2001: A Space Odyssey* (1968) y *A Clockwork Orange* (1971), adaptaciones cinematográficas de las novelas de Arthur C. Clarke y Anthony Burgess, respectivamente. Asimismo, merece una mención especial Ridley Scott, con *Alien* (1979), película que le redituó un premio *Oscar* como mejor director, y la clásica *Blade Runner* (1982), adaptación libre de la novela corta de Philip K. Dick ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas*? También están en este grupo los hermanos Andy y Larry Wachowski con su trilogía *The Matrix*, cuya primera entrega (1999) les hizo



Queda claro que los prejuicios contra los cuales debe luchar la literatura de ciencia ficción, aun siendo enormes, no son nada comparados con el triple gueto que sufre su hermana, la cinematografía de ciencia ficción.

también merecedores del *Oscar* a la mejor dirección.

Sin embargo, la ciencia ficción cinematográfica enfrenta otras barreras de resistencia. La más notable de ellas —por lo increíble que puede resultar en primera instancia— es sin duda, la que viene desde la ciencia ficción misma. En efecto, la vertiente audiovisual del género no termina de ser bien vista por su hermana literaria. Esto es: el escritor de ciencia ficción muchas veces considera las películas del género como poco menos que un insulto, como algo que ni siquiera debería ser llamado *ciencia ficción*. Otro gueto.

Y para ilustrar esta idea, vale la pena citar las palabras de uno de los más destacados escritores del género, y probablemente el más conocido de todos ellos. Isaac Asimov, de hecho, se niega a llamar *ciencia ficción* a la rama audiovisual del género. En su lugar, le dio el nombre despectivo de *eye-sci-fi* (la cual sugiere algo así como *ciencia ficción para los ojos*, pero definitivamente no para el cerebro). Sobre esta, afirma entre otras cosas, lo siguiente:

¿Por qué habrían de esperar los productores de eye-sci-fi que alguien vea sus películas? Porque ofrecen algo que no tiene ninguna conexión fundamental con la ciencia ficción, pero por lo cual decenas de millones de personas están dispuestas a pagar dinero para verlo. ¿Qué es eso? Pues, escenas de destrucción. Puede haber naves espaciales destruyendo a otras naves espaciales, monstruos destruyendo ciudades, cometas destruyendo la Tierra. A esto se llama “efectos especiales” y es lo que la gente busca. Creo que una obra de eye-sci-fi sin destrucción es algo casi desconocido. Si se hiciera algo

así nadie iría a verlo, o, si fuera tan bueno que lograra reunir a un pequeño público, nadie pensaría de ninguna manera que se trata de ciencia ficción (...). Si el productor decide gastar abundantemente en efectos especiales, es bastante probable que economice en otros aspectos de la película, y primero en la línea para economizar está siempre el libreto. El resultado es que el argumento y los diálogos de cualquier obra de eye-sci-fi están generalmente muy por debajo de lo pobre. Normalmente, una vez que un personaje ha logrado decir “¡Oh!” cuando explota una nave espacial su papel ya está agotado (1986, p. 74-75).

Queda claro que los prejuicios contra los cuales debe luchar la literatura de ciencia ficción, aun siendo enormes, no son nada comparados con el triple gueto que sufre su hermana, la cinematografía de ciencia ficción.

Los factores extrínsecos

No todo puede ser *culpa* de la ciencia ficción. Si bien en los párrafos anteriores se deja claro que muchos de los prejuicios de los cuales ha sido objeto el género se han generado y alimentado gracias a las propias acciones de sus protagonistas —sean estos escritores, editores, directores, productores o afines— y a ciertas actitudes cómplices de su público, ciertas cuestiones, simplemente, no pueden atribuírsele directamente al género. Por el contrario, son prejuicios que nacen en el seno de las sociedades que le sirven de audiencia, que no son necesariamente en las cuales se generan los discursos de la ciencia ficción.

En ese sentido, sociedades como las latinoamericanas —que son más importadoras que generadoras de ciencia ficción— experimentan un par de fenómenos que, a su vez, generan prejuicios adicionales. El primero es el consumo de ciencia ficción mayormente extranjera, que no necesariamente corresponde con las particularidades de su propia cultura (o identidad). El segundo, estrechamente relacionado con el primero, es que el discurso de la ciencia ficción queda inevitablemente desvinculado de las circunstancias de esas colectividades. Por supuesto, nada de esto es irreversible ni supone un círculo vicioso indestructible, pero hasta ahora ha supuesto una barrera difícil de superar para el género en América Latina, y especialmente en las academias de esta región, como se verá a continuación.

Las gringadas: la poca identificación con los códigos anglosajones

El término *gringo*, de por sí, puede sonar despectivo en muchos contextos. No obstante, *gringada*, voz utilizada para referirse a aquello que es propio del *gringo*, del estadounidense, es irremediablemente despectivo en cada uno de los casos en los cuales se usa.

Y en una sociedad en la cual la inmensa mayoría, casi la totalidad, del cine que se consume es de origen estadounidense, es bastante frecuente escuchar esta última expresión. Evidentemente, para destacar aquellos aspectos que el espectador promedio considera típicos de la identidad norteamericana, y que él, por su parte, considera desfasado de su propia idiosincrasia en el mejor de los casos, o absolutamente ridículo en el peor. Naturalmente, la ciencia ficción es, de todos los géneros cinematográficos, el que queda menos excluido de la etiqueta de la *gringada*, y es porque, de hecho, es el más estadounidense de todos ellos.

En la entrega anterior de este artículo se discutió la historia de la ciencia ficción a través de uno de sus subgéneros principales, la ficción anticipatoria (también llamada *ficción especulativa*). Quien recuerde los hitos y las películas que se mencionaron como piezas determinantes del género, encontrará que la mayoría son, en efecto, estadounidenses. Igualmente, cualquiera que revise las distintas aproximaciones que se han hecho para establecer una cronología del género, hallará que los períodos se establecen, casi en su totalidad, a partir de los capítulos de la historia contemporánea de los Estados Unidos de América. Por ejemplo, puede hacerse referencia brevemente a la que proponen los españoles Joan Bassa y Ramón Freixas:

La primera etapa, a la que denominan *prehistórica*, comprende desde el año 1898 hasta 1928, y corresponde a los inicios del género hasta su madurez, representada —como es de esperarse— por la obra de Fritz Lang, *Metropolis*. La segunda etapa, situada entre 1929 y 1938, está marcada por la Gran Depresión de EE.UU y sus consecuencias. La tercera, que va de 1939 a 1949, se define por la superación de la crisis anterior y la victoria en la Segunda Guerra Mundial. La cuarta, que va desde 1950 hasta 1958, corresponde a los primeros años de la Guerra Fría y la paranoia anticomunista. La quinta, de 1959 a 1967, está delimitada por el *boom* capitalista de EE.UU. y el llamado *milagro alemán*, conservando la mayoría de los ele-



(...) no es de extrañar que la ciencia ficción, tanto con su vertiente literaria como con la cinematográfica, no terminen de cuajar en las sociedades latinoamericanas, y especialmente en las academias, pues fuera de ellas sigue teniendo opciones como entretenimiento o curiosidad

mentos de la etapa anterior, pero cambiando los enemigos externos por los internos. La etapa comprendida entre 1968 y 1976 supone, por su parte, la *dignificación del género*, iniciada —según los autores— por la obra *2001: A Space Odyssey*, del director neoyorquino Stanley Kubrick. Finalmente, los autores concluyen con una etapa que va de 1977 en adelante (tómese en consideración que esta cronología fue publicada en el año 1993), a la cual consideran un *agujero negro* de falta de ideas y sobreexplotación de secuelas y efectos especiales digitales (1993).

No es necesario ser un gran observador para darse cuenta de que todas las etapas de la cronología anterior, con excepción de la primera, que supone la prehistoria del género, están definidos —como antes se apuntó— por capítulos de la historia estadounidense. No panamericana, ni occidental, mucho menos internacional, sino específicamente estadounidense.

En ese sentido, no es de extrañar que la ciencia ficción, tanto con su vertiente literaria como con la cinematográfica, no terminen de cuajar en las sociedades latinoamericanas, y especialmente en las academias, pues fuera de ellas sigue teniendo opciones como entretenimiento o *curiosidad*, ganando incluso un número importante de seguidores entre el público infantil y juvenil. Pero no ha pasado mucho más lejos de ahí. Lamentablemente, el género sigue siendo, dentro de muchos sectores de estas sociedades, una expresión foránea y, en esa medida, difícil de comprender (en toda su dimensión) y asimilar (con seriedad). Asimismo, esa actitud se vuelve todavía peor cuando se trata de sus parientes cercanos, como los cómics o los videojuegos.

El futuro versus el presente: el paradigma latinoamericano del progreso

Un último factor incide sobre la resistencia de América Latina a la literatura y cinematografía de ciencia ficción. Este es, sin embargo, el más propiamente latinoamericano de todos.

Y es que hay algo que se debe tener muy en cuenta: la ciencia ficción es una de las hijas predilectas de la Revolución Industrial. En palabras de Isaac Asimov:

El ritmo de cambio, y el alcance de los efectos de ese cambio sobre la sociedad devienen suficientemente grandes como para ser detectados en el lapso de una vida individual. Entonces, por primera vez, el futuro es descubierto. Esto ocurrió, evidentemente, con el desarrollo de la Revolución Industrial. Es lógico entonces suponer que la ciencia ficción tuvo que haber nacido algún tiempo después de 1800 y muy probablemente en Gran Bretaña, y que su nacimiento se produjo como una respuesta literaria a ese descubrimiento (1986, p. 4).

En efecto, bien puede decirse que la ciencia ficción es una respuesta a la industrialización. El problema es que, lamentablemente, las sociedades latinoamericanas solo pueden presumir —en el mejor de los casos— de estar en vías de industrialización, pero no efectivamente industrializadas.

Asimismo, la ciencia ficción se inspira tanto en los demonios como en las promesas más benévolas de la industrialización, y más recientemente, en los equivalentes de la informática. No obstante, la Revolución Industrial nunca terminó de suceder en Latinoamérica, y la Revolución Informática parece estar a décadas de llegar a estas latitudes. Por supuesto, muchos podrán decir que una gran cantidad de empresas extranjeras, e incluso algunas autóctonas, tienen plantas de ensamblaje con tecnología de punta en la región, que se sirven de los recursos materiales y humanos de la misma. En el mismo orden de ideas, muchos podrían decir que una gran parte de la población usa *gadgets*, como los *smartphones* o las *tablets*, y tienen acceso a Internet y otras bondades de la nueva tecnología. Sin embargo, la pregunta es, ¿qué tanta de esa tecnología es verdaderamente *originaria* de la región? Una cosa es consumirla, incluso producirla según directrices extranjeras, pero otra muy distinta es concebirla, diseñarla o crearla. Y no es que en América Latina no ocurra

nada de esto último, pero —francamente— no ocurre mucho, y cuando lo hace, no suele ser de una calidad verdaderamente competitiva de cara al resto del mundo.

Difícilmente haya algo más apropiado para ilustrar esta realidad que la *Teoría de la dependencia*, formulada y defendida por intelectuales latinoamericanos de la talla de Raúl Prebisch, Theotonio Dos Santos, Fernando Henrique Cardoso, entre otros. Dicha teoría propone una relación *centro-periferia*, en la cual el centro, representado por los países industrializados, asume la toma de decisiones y posee el control de la industria y la tecnología; mientras que la periferia simplemente se encarga de seguir las directrices y suministrar las materias primas (Carmona et al, 2005). Si bien la analogía puede parecer algo forzada, no deja de ser válida: la ciencia ficción es un género más propio de esas sociedades *centrales* que de las *periféricas*. Así como el desarrollo científico, tecnológico e industrial de América Latina es limitado, lo es también su asimilación y producción de ciencia ficción. En su lugar, los escritores y académicos de la región han dado preferencia a otros tipos de ficción.

Más aún, todo indica que son esas sociedades *de vanguardia* las que mayormente se preocupan por el futuro. Siendo estas las que tienen mayor acceso a (y conocimiento de) los avances de la ciencia, la tecnología y la industria, son las que tienen mayor capacidad de trasladar estos al plano de las artes, como es el caso de la literatura y cinematografía de ciencia ficción. Para ilustrar esta idea con el ejemplo de la ficción anticipatoria, bastaría decir que es más sencillo visualizar el futuro (sea que tienda a lo distópico o a lo utópico) en una sociedad desarrollada que en una en vías de serlo. Naturalmente, esta última está más preocupada por *ponerse al día* que por imaginar el porvenir. Asimismo, es difícil pensar en súper autopistas con sistema de piloto automático cuando las carreteras de tu país están plagadas de huecos y ladrones de camino. Es difícil, también, pensar en viajes espaciales cuando el metro de tu ciudad no puede avanzar de una estación a la siguiente sin detenerse injustificadamente a mitad de camino. Incluso puede resultar difícil pensar en gobiernos totalitarios futuros, cuando estás convencido de que lo pasado y lo presente ya no pueden empeorar.

En pocas palabras, no es sencillo pensar en el futuro cuando la mayor preocupación es sobrevivir el presente.

Conclusión

A través de estas líneas se ha discernido sobre las cuatro principales razones que han fomentado la resistencia a las distintas expresiones de la ciencia ficción en la colectividad, con particular énfasis en la órbita latinoamericana, y dentro de esta, en sus circuitos académicos.

Se ha podido notar, asimismo, que ese rechazo se debe en partes más o menos iguales a factores intrínsecos y extrínsecos al género en sí. En ese sentido, no todos los supuestos demonios que se atribuyen a la ciencia ficción realmente le pertenecen, pues una buena parte viene de los prejuicios y valoraciones subjetivas que individuos y sociedades han hecho a través de los años.

Las razones intrínsecas, que consisten en esos capítulos menos brillantes del género, y que, sin embargo, dejaron huellas definitivas en la apreciación del espectador acerca de la ciencia ficción; deberían considerarse apenas capítulos aislados de su desarrollo, y no como su verdadera e irrevocable identidad.

En efecto, la ciencia ficción es el más joven de los géneros narrativos que se manifiestan actualmente en la literatura y el cine. Por ello es perfectamente natural que, en su camino hacia la madurez, haya atravesado —y siga atravesando— por capítulos *adolescentes*, pero nunca *para el olvido*. Precisamente por no haber olvidado, la ciencia ficción actual es mucho más madura que la de hace unos años atrás. Se siguen cometiendo imprudencias, claro está, pero es muy necio pensar que un género completo únicamente dará luz hijos prodigiosos.

En ese sentido, el género ha progresado notablemente en sus menos de doscientos años de historia, y resulta injusto el hecho de que se le siga juzgando por los mismos prejuicios que surgieron en los momentos —conocidos como *etapas de oro*— que sirvieron para darles una forma y unos marcos a partir de los cuales desarrollarse, pero nunca una identidad definitiva o inquebrantable. Por el contrario, como se pudo observar en la entrega anterior de este artículo, si algo ha hecho la ciencia ficción durante el último siglo es evolucionar y reinventarse constantemente.

Gracias a esto último se ha podido reducir la resistencia en muchos escenarios, pero Latinoamérica, y en particular sus academias, siguen sin proyectar mayor apertura. Con ello, algunos prejuicios persistirán, pues son más bien externos al gé-

nero, pero eventualmente las barreras habrán de ceder. A medida que las sociedades se acerquen y comprendan entre sí, la ciencia ficción dejará de sonar tan *insoportablemente* foránea para el latinoamericano, y tan *irrevocablemente* propia para el anglosajón. Si bien la globalización y el intercambio cultural ya se han venido encargando de disminuir las distancias, todavía falta mucho por recorrer.

Entonces, ¿qué queda? ¿Puede la rehabilitación académica llegar por vía de investigaciones y análisis? ¿Qué tipo de análisis: literario, cinematográfico, filosófico? Por último, y si este es el caso, ¿cómo relacionar filosofía y ciencia ficción?

De momento, vale la pena señalar que la ciencia ficción es, en sí misma, un motor generador de intuiciones filosóficas; lo que la convierte, al menos en un comienzo, en un recurso de valiosa utilidad para la reflexión. No obstante, para poder discutir la verdadera —y tantas veces ignorada— complejidad del género ciencia ficción, hace falta una tercera entrega para este artículo.

ROWAN LOZADA-AGUILERA

Comunicador Social, asistente académico en la Universidad Católica Andrés Bello. Investigador en el área de Cine de Ciencia Ficción. Miembro de la Science Fiction Research Association.

FRANCISCO A. PELLEGRINO

Comunicador Social. Profesor de pregrado y postgrado en la Universidad Católica Andrés Bello. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

Referencias

- ASIMOV, I. (1986): *Sobre la ciencia ficción*. (Primera edición). Madrid, España: Editorial Edhesa.
- BASSA, J; FREIXAS, R. (1993): *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. (Primera edición). Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- BOIX, A. (1999): *Los pulp magazines en Norteamérica*. Recuperado el 14 de abril de 2013. <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00199.htm>
- CARMONA, H. (et al). (2005): *Teoría de la dependencia*. Recuperado el 17 de abril de 2013. <http://yumka.com/docs/teoria-dependencia.pdf>
- GRACIÁN, B. (1999): *Oráculo manual y arte de prudencia*. (Edición facsimilar). Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SÁNCHEZ, S. (2007): *Películas clave del cine de ciencia-ficción*. (Primera edición). Barcelona, España: Ediciones Robinbook.