



Revista de Literatura Hispanoamericana  
No. 59, Julio-Diciembre, 2009: 65 - 91  
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

## Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio

*Fernando Ángel Moreno*

*Universidad Complutense de Madrid*  
*E-mail: famoreno@filol.ucm.es*

### Resumen

La literatura de ciencia ficción es uno de los géneros narrativos menos estudiados en lengua española, a pesar del considerable reconocimiento de que goza en otras lenguas. Entre todas las razones que han provocado esta situación, la más significativa es su falta de adecuación a los métodos de análisis tradicionales. Las teorías de Harshaw y Austin resuelven esta situación. El presente estudio ofrece algunas precisiones teóricas necesarias para el estudio de la ciencia ficción como género literario. Partiendo de la revisión de la noción de *mimesis*, así como de los aportes de la teoría de *los actos de habla* y la noción de *campos de referencias*, se propone la noción de “catarsis cognitiva” como herramienta crítica que permite entender la relación del mundo ficcional propuesto en la obra literaria de ciencia ficción con el horizonte de expectativas del lector.

**Palabras clave:** Ciencia, ficción, mimesis, signo.

---

Recibido: 30-09-09 • Aceptado: 02-11-09

---

## On the fictional nature of science fiction: theoretical contributions to the study

### Abstract

The literature of science fiction is one of the least studied narrative genres in Spanish language, despite the considerable recognition enjoyed by expanding it. Among all the reasons that led to this situation, the most significant is its lack of relevance to the traditional analysis methods. Harshaw theories and Austin resolve this situation. This study provides some theoretical explanations for the examination of science fiction as a genre. Based on the review of the concept of *mimesis*, as well as the contributions of the *theory of speech acts* and the notion of *fields of reference*, proposes the notion of “cognitive catharsis” as a critical tool that allows to understand the relationship among the fiction world proposed in the fictional literary works of science fiction with the reader’s horizon of expectations.

**Key words:** Science, fiction, mimesis, sign.

### 1. Introducción

Todo el mundo sabe que una obra de arte es una entidad, etc., etc.; puesto que posee sus propias leyes —que no son las de la vida diaria—, todo lo que encaja en ella es cierto y no hay por qué plantear la cuestión del ángel, etc., sino con referencia a su adecuación al libro. ¿Más por qué situar a un ángel en distinto plano que a un agente de bolsa? Una vez que estamos en reino de lo ficticio, ¿qué diferencia hay entre una aparición y una hipoteca? [...] La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce un efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan,

otros se ponen fuera de sí. Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema: es como una de esas exposiciones en las que hay una exhibición especial por la que se pagan seis peniques más por el precio de entrada. Algunos lectores pagan encantados: fueron a la exposición sólo por la exhibición secundaria; es a ellos únicamente a quienes me dirijo ahora. Otros se niegan indignados, y también éstos cuentan con nuestra más sincera estima, porque el sentir aversión por lo fantástico en literatura no equivale a sentir aversión por la literatura. Ni siquiera implica falta de imaginación, sino simplemente una cierta renuencia a responder a

las exigencias que a ella le imponemos (Forster, 1927: 112-113).

La ciencia ficción es un recurso ficcional, no realista, basado en fenómenos no sobrenaturales.

Parece tan tautológico recordar que la ciencia ficción es ficción como recordar que la literatura de ciencia ficción es literatura. No obstante, a menudo se olvida, sobre todo en el mundo académico. Por consiguiente, resulta muy común encontrar a todo tipo de lectores que contemplan el género como un mero juego para especular sobre la tecnología que emplearemos en el futuro. No obstante, la especulación tecnológica no es ficción literaria ni la buena literatura de ciencia ficción se limita, evidentemente, a la mera especulación tecnológica.

Sin embargo, a pesar de que este debería ser quizás el principio de análisis para enfrentar el género, los estudios de ciencia ficción en castellano —escasos y difíciles de encontrar— se han centrado casi siempre en un positivismo poco clarificador<sup>1</sup>, lo cual

no ha ayudado a su innmerceda etiqueta como «literatura de evasión».

No será este trabajo el espacio para realizar una simple apología de la ciencia ficción; he escrito otros donde ya he planteado sus posibilidades y separado las inconsistentes novelillas de invasiones alienígenas, con héroes sobrevitaminados y científicos locos, de las verdaderas obras maestras del género, como *La invención de Morel*, *Crash*, *Muerto por dentro*, o *La mano izquierda de la oscuridad*, así que remito a ellas (Moreno, 2008 y 2009). Por otro lado, aunque todavía son escasos, ya empiezan a aparecer algunos trabajos en castellano que pretenden difundir las cualidades del género en el mundo académico (Pulido Tirado, 2004a y 2004b; López Pellisa y Moreno, 2009).

Esta deficiencia de estudios teóricos en nuestra lengua representa, en mi opinión, una de las principales causas de su desconocimiento, a pesar de que en otras culturas como la estadounidense, la francesa o la ru-

1 Los más interesantes son, sin duda alguna, los de Capanna (1992), Ferreras (1972) y Scholes & Rabkin (el más completo, que oscila entre lo enciclopédico y lo teórico con excelentes resultados, 1977), entre otros. Para una reflexión divulgativa sobre todos estos estudios, aunque precisa actualización remito al artículo de Julián Díez (1997) sobre el tema. Mención aparte merece el trabajo de Suvin, que incluye la propuesta del término: «nóvum», ya aceptado por mucha crítica del género (Novell, 2008: 201-206) y que emplearé a lo largo de este trabajo. «Nóvum» puede definirse como: motivo que constituye la base de desarrollo estético y narrativo de cualquier obra de ciencia ficción y que deberá ser especulativo, pero no sobrenatural.

mana ya existen numerosos estudios. Al fin y al cabo, en los límites ficcionales del género se encuentran sus dificultades y su interés.

Para ello, tengamos siempre en cuenta que se trata de un género de enorme vinculación con su tiempo. Sin adentrarme demasiado en vanos desarrollos historicistas, sí conviene recordar que sólo a partir de finales del siglo XIX y principios del XX se han dado las condiciones necesarias para la aparición de este tipo de narrativa.

Existe, a partir de los repentinos cambios socio-culturales, un súbito y diferente miedo hacia lo desconocido de las nuevas sociedades humanas (los ejemplos de ciertos existencialistas como Kafka o Baroja resultarían incluso demasiado obvios). Plantear el problema del Futuro —en mayúsculas, como entelequia, como construcción intelectual, una entelequia mucho más plausible y real que lo que se había planteado siglos antes—, el problema del Futuro, decía, representa, quizás, uno de los más claros principios en que se apoya la propuesta de la ciencia ficción y uno de los más reveladores síntomas de la vinculación del género con la Postmodernidad (Ferrerías, 1972: 61-110). Según esta perspectiva, el Futuro es una construcción sobre la que proyectamos todos nuestros miedos actuales, reflexionando sobre quiénes somos a partir de

cómo nos concebimos en unas coordenadas diferentes. A partir de esta entelequia podrán desarrollarse muchas de las variantes retóricas en las cuales se basa el género: anticipaciones sociales, viaje en el tiempo, extraterrestre, robot, ucronía, utopía, anti-utopía, superordenador... Así enumerados parecen elementos de un cómic de superhéroes, mas al acercarnos a las novelas en cuestión, cualquier lector profano se sorprenderá de sus posibilidades y de sus logros. Por todo ello, parecería que no sólo tenemos aquí la idea de progreso desde una perspectiva temporal, sino también existencial.

Confundiendo la verdadera naturaleza de la ciencia ficción, la inapropiada, la muy equivocada pregunta que podría derivarse a partir de estas consideraciones sería: ¿qué nuevas cuestiones tecnológicas nos esperan con los hallazgos e inventos que van apareciendo? Sin embargo, ésa no es la pregunta del autor de ciencia ficción, sino: ¿qué uso puedo dar a los hallazgos e inventos que van apareciendo para hablar sobre los temores y obsesiones de nuestra sociedad y de sus individuos, y sobre los cambios que se van produciendo y sobre su realidad inmediata, usando «el Futuro como motivo literario»? Todas estas innovaciones tecnológicas representan los drásticos cambios de la Humanidad, viven en connivencia con los cambios so-

ciales y resultan idóneos para proponer un nuevo paradigma literario. Su existencia, movida por estos repentinos cambios en el mundo, conlleva una duda acerca de la realidad humana tal que puede afectar a dimensiones tanto sociales como económicas, políticas, artísticas, psicológicas e incluso antropológicas.

Nos encontramos ante el empleo de la inquietud hacia lo desconocido como herramienta literaria, aunque de un modo muy diferente a como lo realiza la literatura fantástica (Roas, 2001; Campra, 2008). Cuando se habla del Futuro (incierto e imposible) en la literatura de ciencia ficción, usado como motivo, sólo se habla del miedo al presente por razones de alienación social e individual (Ferrerías, 1972: 61-68).

De esta polémica tratan las verdaderas novelas de ciencia ficción. Unas alcanzan mayores cotas de expresividad; otras, menos. Con todo, ésa es la seña de identidad del género. Y es que, como ya vamos viendo, la ciencia ficción sólo puede ser un género postmoderno. Para los premodernos no existía una oposición tan definida entre realidad y ficción o, al menos, no se planteaba en los mismos términos. Muy por el contrario, el entrecruzamiento entre ambas era posible debido a que no se daba una aceptación de realidad única y, como consecuencia, no existía

tampoco su contraparte. Esta oposición sólo podía nacer de la Modernidad y su afán regulador y racionalista (Roas, 2009).

Hoy, tras las propuestas de pensadores posmodernos como Fejervang, Lyotard o Derrida, vivimos en la crisis de esta racionalidad. Ante la brutal imposición de la racionalidad sobre el mundo, ya surgieron durante el siglo XIX la novela gótica, la de terror y la fantástica. En todas ellas se indagaba, se resucitaba y se protegía la presencia de lo absurdo, de lo inconcebible y del ensueño, según el ser humano iba percibiendo que la razón y la filosofía analítica no daban cuenta de una realidad que se les escapaba entre las palabras. Estas nuevas formas literarias —y de una manera muy especial la ciencia ficción— surgen de la lucha entre nuestra necesidad de controlar el mundo, de estabilizar nuestras vidas, y la imposibilidad de hacerlo; y la lucha contra la esclavitud que dicha obsesión por la estabilidad nos provoca (Ferrerías, 1972: 61-110).

Por consiguiente, hablar de la ciencia ficción no es sólo hablar del pensamiento y hechos de su momento. También es hablar de cómo la ciencia ficción es leída en su tiempo y cómo debería ser leída en el futuro; no los receptores individuales, sino la sociedad en su conjunto (García Teresa, 2007). Enten-

damos, por tanto, cómo se acerca el ser humano a la ciencia ficción.

En todo este proceso de entendimiento de la naturaleza ficcional del género, deberían establecerse los principios ficcionales en que se basa su relación enteléquica con el mundo empírico. La razón de esta preocupación reside en la enorme distancia existente entre los principios verdaderos del género y otras formas literarias. Esto se debe —como ya he anunciado— al inusual empleo del Futuro como motivo literario. Usar el Pasado o el Presente, aunque también se trate de meras entelequias —sobre todo una vez que han sido ficcionalizados—, no conlleva el mismo tipo de cambios narrativos que produce el hecho de usar el Futuro. El Futuro no dispone de ningún principio histórico referencial, en apariencia. Por otra parte, incluso el funcionamiento del pacto de ficción se revelará muy diferente al necesario en los otros dos casos, con unas cláusulas bien diferentes. En definitiva, el Pasado y el Presente disponen de unas presunciones primeras, de unos horizontes de expectativas imposibles en el motivo del Futuro. No obstante, en literatu-

ra no trabajamos, como sabemos, con Pasado, ni con Presente ni con Futuro, sino con imitaciones enteléquicas de dichas entelequias. Y, como entelequia de entelequias (tiempos literarios) de entelequias (tiempos ¿reales?), la ciencia ficción es poderosísima, pues construye ficciones desde la plausibilidad y eso implica una manera muy particular de ficcionar, de imitar.

## 2. Mímesis y ciencia ficción

El significado del término «mímesis» depende mucho del contexto (personas, gestos, signos...) y de las épocas. De la reflexión sobre la mímesis que tomemos, depende que podamos aceptar la ciencia ficción (y cualquier tipo de literatura fantástica) como un tipo de forma literaria u otro; también de ello depende la manera de acercarnos a su funcionamiento y a su naturaleza. La manera en que se articula el pacto de ficción en una obra literaria también depende de qué entendamos por «mímesis» y, como veremos, de ese tipo de pacto de ficción<sup>2</sup> depende la expresividad, la posible poeticidad del texto de ciencia ficción.

2 Existen diferentes maneras de crear cada pacto de ficción, según el género y según, por consiguiente, de las cláusulas que texto y lector concierten para el mundo posible creado por la obra.

En esta línea, recomiendo como un buen resumen del estado de la cuestión, el trabajo de Steven Bermúdez, quien tras desarrollar un riguroso repaso de las distintas acepciones del término a lo largo de la historia, concluye con unas claras perspectivas fundamentales (Bermúdez, 2006: 182-228). De todas ellas, me interesa el tratamiento de la mimesis como identificación de una persona con otra. Cuando habla de identificación, pone mucho cuidado en no confundir el término con «imitación». Es decir, emplea el término «identificación» como configuración empática entre un individuo observado y otro que asume su identidad como suya; no como una mera copia, sino mediante la asimilación óptica de todo cuanto el «Otro» es.

Este primer concepto parte de las premisas platónicas antimiméticas. Estas premisas asumen la identificación como un fenómeno tanto físico como cognitivo. Desde esta perspectiva, la crítica de Platón no sólo resulta pertinente, sino inevitable. Se trata de atacar la falacia de la correspondencia absoluta entre objetos, del Yo con el Otro. Debemos hablar, por tanto, de «imitación», no de «identificación», pues no entender este pequeño matiz crea, al analizar narrativa de ciencia ficción, muchísimos problemas, tanto teóricos como epistemológicos.

En la obra de Platón, en su célebre afirmación de que la literatura es un «insulto a la sensatez de quienes la oyen», se encuentran ya la relación entre obra y receptor, la suspensión de la credibilidad, el carácter de que la obra misma es «otra cosa» diferente de la realidad, el cuestionamiento al efecto estético, el arte como modalizador de pensamientos y comportamientos.... Este interés del filósofo griego se basa en la única manera de aceptación que hace de la ficción literaria: si se hace sobre entes sociales que servirían como modelos morales. Por consiguiente, para él, el ser humano busca el recurso de la mimesis como resultado de su incapacidad ontológica para alcanzar el ser, por lo que este recurso le posibilita «cierta» manera de consuelo existencial. Platón sólo busca que los seres humanos sean mejores. Y en esa línea acepta la mimesis estética.

Esta será también, si bien desde otro enfoque, la línea que tomará Aristóteles. En la *Poética*, el estagirita deja claro que la función del artista no es la reproducción o copia de la realidad, sino la de promover una síntesis creativa. Así afirma que el alma del drama es la historia de la acción humana. Para ello, hay que tratar lo probable y lo necesario a través de la ficción literaria (García Berrio, 1994: 27). Dentro de esta consideración aparece sin ningún

problema el género de la ciencia ficción. Si partimos de este concepto platónico de que la literatura no es la realidad y de que corremos el peligro de analizarla y entenderla a partir de esa identificación incorrecta entre el objeto ficcional y el objeto empírico, observamos cómo la ciencia ficción plantea un mundo alternativo que sólo es tomado en cuenta desde su relación moral o, al menos, abstracta con nuestro mundo empírico. A partir de aquí, y asumiendo ya las claves propuestas por Aristóteles, el análisis del género deberá cumplir unas reglas propias, en ocasiones muy alejadas de las leyes que dominan los análisis tradicionales del resto de la literatura, muy enfocados a menudo hacia teorías miméticas irreales. Por otro, tendríamos la representación ficcional como conceptualización en un nivel verbal a través de todos los procesos que desembocan en el habla. Las aplicaciones de este tipo de consideraciones pueden ser muy reveladoras.

El debate estaría aquí en el texto como objeto lingüístico a través de las relaciones de su carácter comunicativo. Dentro de su carácter comunicativo, deberemos estudiar su carácter semiótico. Al fin y al cabo, la palabra no puede ser sino ella misma, a pesar de que tenga el poder, como toda configuración semiótica humana, de llenarse y remi-

tirnos por ese llamado, a otras latitudes de simbolización (Bermúdez, 2006: 177). A partir de aquí, se deduce que la ficción como actividad general, antes de ser manifestación histórica o texto social, es un producto socio-semiótico y una condición antropológica basada en la palabra: una praxis humana con la cual estamos interactuando de modo constante. Por ello, los relatos no representan la historia, sino que la cuentan... Enlazamos así con la crítica platónica y la respuesta aristotélica. El problema del que ha partido esta confusión reside en que el escritor edifica su universo ficcional con el mismo material lingüístico con que se comunica en situaciones ordinarias de interacción social (Bermúdez, 2006: 209).

La ciencia ficción —como todo texto literario— se construye mediante el vehículo que más usamos en nuestro mundo empírico y cotidiano: las palabras. Le pedimos, por tanto, que guarde el mismo tipo de relación ingenua que creemos que desarrolla el lenguaje con la realidad: la palabra *mesa* tendría como referencia el objeto *mesa*. Sabemos hoy por diferentes estudios (Austin, 1962: 179-194; y todos sus continuadores, como los de Ohmann, 1971 y 1972; Levin, 1976; Domínguez Caparrós, 1981; Ávila, 2003) que esta relación ya es inexacta incluso en nuestra vida cotidiana, pero se torna

mucho más huidiza al pretender que un texto ficcional guarde el mismo tipo de relación exacto e intocable con la realidad. El texto ficcional guarda una relación con la realidad muy diferente a la que guarda el lenguaje cotidiano con esa misma realidad. El entendimiento de este problema resulta fundamental para el entendimiento de muchas de las complejidades del pacto de ficción.

Desde estas perspectivas, Van Dijk considera que todo texto literario es un macroacto de habla y que además está constituido por microactos de habla o enunciados (Van Dijk, 1980). Y así como los actos de habla de la vida cotidiana ya resultan de por sí complejos respecto a su relación con el mundo, este tipo peculiar de acto de habla de la ciencia ficción, que construye un sistema referencial diferente, devendrá mucho más complejo. Desde esta perspectiva es desde la cual definiendo los géneros como contextos comunicativos particulares en los que se desarrollan macroactos de habla particulares llamados «relatos de ciencia ficción» —los cuales ya de por sí son particulares por cuanto que pertenecen a ese otro tipo de acto de habla que es la narrativa ficcional—. Son macroactos de habla unidos por unas condiciones comunicativas exigidas por su contexto cultural, por su naturaleza ficcional y por la naturaleza del mensaje que pretenden transmitir. En definitiva, objetos semióticos que de-

ben ser estudiados desde sus propias naturaleza y praxis.

### **3. El funcionamiento de los actos de habla en la literatura de ciencia ficción**

La verdadera fe poética consistiría en que nosotros percibiéramos, con el poeta, sus descripciones como literalmente verdaderas (Levin, 1976: 76).

Comencemos con el funcionamiento de este acto de habla —que en sí no es más que un sistema de signos—, tal y como lo presenta el filósofo francés. Propone Ricoeur de una manera muy sencilla: «Definición del acto de hablar: la intención de decir algo sobre algo a alguien» (Ricoeur, 1988: 47).

La manera en que ese «sobre algo» llegue a ese «alguien» depende tanto del receptor como del emisor como de ese «sobre algo». El otro «algo», lo que se dice, lo dicho, siempre es un texto. Ese texto ha sido obtenido, por consiguiente, tras la búsqueda de la manera de decirlo y tras el trabajo realizado con dicha manera en particular. Es decir, yo quiero escribir o hablar acerca de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales y de algunas experiencias que viví cuando combatí en ellas, puedo, entonces, optar por un acto de habla o por otro. Tolkien, por ejemplo, optó por el acto de habla de la fantasía heroica (Carpenter, 1977: 97).

Sven Hassel optó por ficciones literarias «realistas». A Churchill le pareció más conveniente escribir unas memorias. Cada texto es el producto consecuente de esa «intención de decir algo sobre algo a alguien» y se toma un tipo de acto de habla u otro según el autor lo estime conveniente.

Parece obvio, pero se debe recordar que, tanto dicha búsqueda como dicho trabajo, constituyen lo que denominamos «proceso retórico», puesto que busca un efecto sobre el receptor. En este sentido, la literatura de ciencia ficción es sencillamente una posibilidad de proceso retórico para decir un «algo» que tiene una forma muy determinada y sin la cual no se puede llegar a hablar sobre cierto «algo»: un recurso literario, en suma.

Se trata, por tanto, de observar el mecanismo literario de la ciencia ficción como «mecanismo retórico» y este sólo como un mero «mecanismo de comunicación» con un fin (*movere*), que utiliza las herramientas que considera convenientes para realizar el correspondiente proceso comunicativo.

Esta aparente obviedad contiene en sí el ya comentado problema del

olvido de la literatura de ciencia ficción dentro de la crítica literaria tradicional y de la incapacidad de muchos estudios tradicionales sobre el género. Muchos legos –y algún especialista– olvidan cuando se acercan a un relato de ciencia ficción que se trata de palabras y que contienen historias que se validan por sí mismas en un paso previo a la relación con el mundo: son ficciones, y tan ficciones como las novelas de Dostoievski o los relatos de Chejov o la serie de Proust.

Es el mismo principio por el cual Van Dijk (1980) defiende a lo largo de su trabajo que un acto de habla pretende cambiar la opinión de un oyente como resultado de la interpretación de un enunciado, chocando con la opinión de, por ejemplo, Austin (1962: 68). El iniciador de las teorías de los actos de habla afirma que la literatura no es en sí un acto de habla o, al menos, un acto de habla ilocutivo, sino que la literatura es un uso parásito del lenguaje o la imitación de un acto de habla pues fingimos que hablamos<sup>3</sup>.

No obstante, otros autores sí han considerado el hecho literario como acto ilocutivo (Domínguez Caparrós,

3 Para un interesante análisis crítico: Henry, 1996: 14-17 y ss. Para un análisis desglosado de la relación entre teorías de los actos de habla y teoría de la literatura: Ohmann, 1971, 21-34 y Domínguez Caparrós, 1981. Para una crítica certera: Levin, 1976: 68-76.

1981: 99-103 y 106-109) y, más allá aún, como acto realizativo. Su planteamiento es que en sí mismo el texto literario también busca cambiar una opinión en cuanto a efecto perlocutivo; no desde el punto de vista ideológico, ni apologético, sino desde el juego intelectual con el lector. Desde este punto de vista, ¿es posible la aparición de una emoción sin un previo –por pequeño que sea– cambio de opinión, desde la sorpresa en la información que se nos da?

#### **4. La literatura de ciencia ficción como acto realizativo**

Todo escritor que construye un mundo secundario desea en alguna medida ser un verdadero creador, o espera capturar la realidad; espera que la cualidad peculiar de ese mundo secundario (cuando no todos los detalles) deriven de la realidad, o fluyan hacia ella (J.R.R. Tolkien citado por Carpenter, 1977: 213).

Para ello, conviene aplicar al problema algunas clásicas ideas sobre el funcionamiento del lenguaje. Entraría aquí la idea enunciada por Austin, una vez más a favor de Platón, de que el lenguaje no siempre es constatativo, por muchos matices que pretendamos considerar (Austin, 1962: 179-194), es decir, no se limita a representar un objeto, no busca sólo ofrecer una representación exacta del referente; suponer lo contrario implicaría la denominada «fa-

lacia descriptiva» (Austin, 1962: 4). Al fin y al cabo, las relaciones entre las palabras y los referentes nos han hecho pensar eso. Como cuando decimos: «melocotón en almíbar» tenemos muy claro a qué objeto nos referimos, pensamos que el lenguaje se basa en poner nombres a las cosas, a los pensamientos, a las dudas... No obstante, cuando empleamos el lenguaje pretendemos muchas más cosas: reflexión, influencia, queja... Un acto de habla no es la mera acción de expulsar aire y poner en funcionamiento principios normativos mediante la articulación de labios, lengua, paladar... Hay muchísimas acciones más complejas implícitas en cada acto de habla.

Por tanto, no podemos limitar el lenguaje a las proposiciones descriptivas, las que nos dan información acerca del mundo y que son verdaderas o falsas. Por ejemplo, si digo: «Esto es un pingüino» respecto a un animal, existe la posibilidad de que sea verdadero o falso; es descriptivo, como «Este pingüino es blanco, negro y azul cielo» es una descripción que puede ser verdadera o falsa.

Pero podemos observar las proposiciones realizativas, que no son ni verdaderas ni falsas, sino adecuadas o no adecuadas a la acción que se busca y que en sí conllevan una acción. Por ejemplo, el mero hecho de decir «juro» o «apuesto» implican que se ejecutan las acciones co-

rrespondientes (Austin, 1962: 46). ¿Podemos decir que un poema o una novela son meramente descriptivos o podemos afirmar que son realizativos? La ciencia ficción no describe, no intenta hacerse pasar por la realidad, no se «identifica» con ella, sino que la imita con fines estéticos y, con ello, crea toda una realidad; realiza una acción equivalente a «jurar» o «apostar». La ciencia ficción —como toda la literatura— nos invita perlocutivamente a imaginar, que es lo mismo que la acción de «crear», de decir: «existe este Futuro aquí y ahora». Pueda interesarnos o no, jamás podremos, en puridad, limitar este acto a las categorías: «verdadero/falso».

Los textos de ciencia ficción implican actos realizativos, pues en sí mismos crean un mundo que se ejecuta en el acto de lectura (como demuestra Levin, 1976: 72-75 en su exhaustiva crítica a Ohmann, 1971: 21-34):

No cabe preguntar si lo que dice el poeta (personaje) es verdad; solo puede preguntarse si el acto de habla es apropiado (Levin, 1976: 72).

En este sentido, por todo lo que hemos visto en el epígrafe, es cierto que lo interesante es el acto de habla de la literatura de ciencia ficción en sí mismo desde su propia entidad enunciativa, pues este construye sus propias reglas y tiene sentido por sí solo y des-

de la acción que realiza, desde su adecuación a lo que se busca.

La verdad o la falsedad de los enunciados resulta afectada por lo que ellos excluyan o incluyan, por el hecho de que sean equívocos y por cosas semejantes. [...] Tales palabras solo apuntan a una dimensión general de la crítica que admite la posibilidad de sostener que en circunstancias dadas, en relación con un auditorio determinado, para ciertos fines y con ciertas intenciones, lo que se ha dicho ha sido propio o correcto, como cosa opuesta a algo incorrecto. [...] La verdad o falsedad de un enunciado no depende únicamente del significado de las palabras, sino también del tipo de actos que, al emitirlos, estamos realizando y de las circunstancias en que los realizamos (Austin, 1962: 191-192).

Esta concepción de los enunciados y de su relación con los actos de habla encaja perfectamente con los principios del contrato de ficción de nuestro género, que presume que «en circunstancias dadas [con ciertos horizontes de expectativas], en relación con un auditorio determinado [que acepta este contrato de ficción], para ciertos fines y con ciertas intenciones [estéticas], lo que se ha dicho ha sido propio o correcto».

Es cierto que la palabra es la palabra y hay que estudiarla primero por ella misma, por su funcionamiento interno, pero luego interactúa con el mundo empírico y con el mundo cultural, ya como acto rea-

lizativo (en cuanto implica una acción) y perlocutivo (en el sentido de que produce efectos en un receptor). Por todo ello, estudiar la palabra –la literatura– como acto realizativo es lo mismo que decir que estudiamos la palabra desde su funcionamiento signico, desde la semiología. Es decir, no nos quedamos en un mero análisis del significante, sino que iniciamos un estudio semiológico completo donde se encuentran relacionadas numerosas inquietudes, afinidades, protestas, sugerencias, sentimientos, sensaciones... implícitos en la acción de crear un «Marte del futuro» para provocar todas esas respuestas en nuestro presente.

La teoría literaria ha abrazado el concepto de «realizativo», porque ayuda a caracterizar el lenguaje literario. Los teóricos han afirmado constantemente que debemos prestar atención a lo que el lenguaje literario «hace», no menos que a lo que «dice»; y la noción de «realizativo» proporciona una justificación lingüística y literaria para esta idea (Culler, 1997: 117).

Desde este punto de vista, la literatura de ciencia ficción, como tipo de lenguaje literario que es, debe ser estudiada desde sus propios presupuestos realizativos, signicos, ni verdaderos ni falsos en relación con el mundo empírico o el mundo cultural, pues se trata de textos ficcionales y, aun más, textos ficcionales

de funcionamiento muy diferente al de otros textos ficcionales, como defiende el escritor Stanislaw Lem:

Since empty games have no hidden meaning, since they represent nothing and predict nothing, they have no relationship at all to the real world and can therefore please us only as logical puzzles, as paradoxes, as intellectual acrobatics. Their value is autonomous, for they lack all semantic reference; therefore they are worthwhile or worthless only as games. But how do we evaluate empty games? Simply by their formal qualities. They must contain a multitude of rules; they must be elegant, strict, witty, precise, and original. They must therefore show at least a minimum of complexity and an inner coherence; that is, it must be forbidden to make during the play any change in the rules that would make the play easier (Lem, 1973).

Desarrollar, por consiguiente, un análisis del género desde una óptica «realista» –como se ha hecho tantas veces hasta hoy– entra de nuevo en directa contradicción con los principios del texto literario, cuando no, incluso, del lenguaje en sí mismo y tiene que ver con la ya citada «falacia descriptiva». Pongo a continuación algunos ejemplos sobre este planteamiento.

Consideremos cómo el psiquiatra Bernard Wolfe, en la novela de ciencia ficción *Limbo*, emplea un mundo postapocalíptico para expre-

sar la tendencia del ser humano a autoengañarse intelectualmente llegando a la automutilación como expresión de la búsqueda patológica de trascendencia. O, buscando la idea contraria, el uso que hace Ballard, en la novela de ciencia ficción *Crash* de la búsqueda patológica de placer —por parte de unos personajes con mecanismos de pensamiento y de placer diferentes a los nuestros (nóvum de *Crash*)— como mecanismo de entendimiento del sufrimiento y de nuestras obsesiones cotidianas. En las dos descripciones que acabo de realizar de estos argumentos, he realizado un análisis cultural «no realista» de ciencia ficción, porque no me he planteado la vinculación referencial entre las descripciones superficiales del mundo ficticio y el nuestro, sino la vinculación abstracta entre ambos. Una explicación «realista descriptiva» podría realizarse de este modo: Bernard Wolfe, en *Limbo*, presenta un mundo que no existe y, por consiguiente, inaceptable, pues jamás se ha dado una cultura en la Tierra que se automutilara los brazos en masa. Por tanto, este argumento carece de sentido. O, en el caso de *Crash*, se nos presenta un mundo donde las actitudes patológicas de los personajes impiden cualquier tipo de entendimiento por parte del lector, pues se toma como normal algo que resulta evidentemente absurdo.

Los ejemplos de análisis «realista» se fijan sólo, como he defendido, en la relación superficial entre el mundo creado y nuestra realidad. Los análisis «no realistas» van más allá, profundizan en las implicaciones retóricas y culturales de las dos novelas.

No obstante, este segundo tipo de análisis «no realista» es tan arriesgado —sin un planteamiento realizativo detrás— como vincular el texto con lo real y determinar que lo que nos cuenta «es increíble y, por consiguiente, inaceptable», pues en algún punto debo conectar con la realidad: con lo denotativo y con las implicaciones connotativas.

Por ende, ¿qué debo estudiar antes? ¿La relación con el mundo empírico? ¿O las leyes planteadas por el acto realizativo de crear una realidad diferente, de ciencia ficción? En mi opinión, sobre todo en lo que se refiere a la literatura de ciencia ficción, deben estudiarse al principio de cualquier análisis los símbolos espaciales, las marcas temporales, las interconexiones entre personajes, el empleo de la lengua, de las instancias narrativas, de las funciones actanciales... antes de pasar a las relaciones con el mundo fáctico. Tomando este punto de partida, el retorno posterior al mundo empírico —obligatorio— es necesario y enriquecedor, mucho más que si nos quedamos en la relación «descripti-

va, identificadora» que asume el Futuro de la ciencia ficción como el de nuestro mundo empírico.

Rechazar estos objetos semióticos –*Crash* y *Limbo*– por su distancia respecto a las reglas de nuestro mundo implica un automático error de asunción de la literatura como macroproposición descriptiva, en vez de como macroproposición realizativa. Esto se debe a que un análisis descriptivo considera la obra desde su referencialidad inmediata en vez de como relaciones semióticas y como actos de habla. Es como decir: «Hamlet es una estupidez, porque todos sabemos que los fantasmas paternos no existen». Negar la literariedad de *El señor de los anillos* o de *Harry Potter* porque hay magia en esas obras es exactamente lo mismo, desde la postura expuesta, que el juicio anterior sobre *Hamlet*.

Analizar la literatura de ciencia ficción como acto de habla implica descubrir qué reglas lo rigen desde lo realizativo, pues entonces podremos entender a dónde conducen todas las cuestiones de choques de códigos que se producen en el texto, qué connotaciones conllevan, adónde nos conduce el texto de ciencia ficción (Eco, 1975: 367). Por consiguiente, interactuar semióticamente con el discurso literario implica el análisis realizativo –qué acciones, influencias, sentimientos... convergen en el texto y qué se está «realizando»–, la

posterior apropiación de un texto por parte de un lector, la observación de las condiciones de enunciación y, por consiguiente, no obviar la consideración de las figuras del autor implícito (saber quién parece ser la figura que nos está contando esto) y del lector modelo (quién posee la competencia literaria apropiada para extraer connotaciones de esto) (Levin, 1976: 70-76), así como desentrañar las posibles funciones sociales implícitas en dicho texto.

Por todo esto, comparto completamente las ideas de Levin respecto a que el narrador de un mundo de ciencia ficción jamás realiza aserciones fingidas. No hace pasar una realidad por la otra, no las identifica, ni el autor «finge», por ejemplo, que los personajes dialogan. No finge, sino que «ficciona», es decir, transmuta y traslada códigos, pero crea: los personajes, dentro de las reglas de este mundo posible de la ciencia ficción, dialogan de verdad.

Yo me imagino a mí mismo en (en un mundo). La fuerza ilocutiva de este enunciado es la de la acción en la que el poeta se transporta a sí mismo o se proyecta a sí mismo hacia un mundo de su imaginación, un mundo al que no se puede llegar ni en barco ni en avión y, por lo tanto, un mundo vedado para nosotros en condiciones normales. Es un mundo que sólo puede conocer el poeta o una imagen transportada de sí mismo y que sólo

podemos descubrir nosotros a partir de su propia explicación (Levin, 1976: 75).

Todos los actos de habla literarios pueden cambiar nuestra forma de ver el mundo y son por tanto cognitivamente válidos, incluidos los de la ciencia ficción; por eso son ilocutivos y, si lo consiguen, perlocutivos. Todo autor busca con sus textos literarios la persuasión; si bien no de una información concreta, sino de otra manera de contemplar la realidad. De este modo, la mimesis puede no estar en la reproducción exacta de lo percibido sensorialmente, sino en la plasmación de una serie de inquietudes humanas, que son lo imitado en la obra.

La fábula consigue lo que ningún teorema puede conseguir. Desde un punto de vista superficial, es posible que no sea como la vida «real», pero coloca ante nosotros una imagen de lo que la realidad podría muy bien ser en cierta región más esencial (Lewis, 1937-1965: 43).

Por todo ello, la adecuada vía de utilización de los actos de habla consiste en tratar los entes ficcionales –las novelas, los cuentos, los chistes, las canciones de cuna...– como entidades con propósitos comunicativos definidos dentro del mundo en donde despliegan su actividad narrativa y que, por lo tanto y en principio, estos propósitos sólo tienen validez dentro de dicho mundo. Quedarían inhabilitados para ser

transferidos, de forma directa, al mundo empírico. No obstante, implican unos códigos que obligarán a los lectores a entrar en conflicto con ellos.

## 5. Los campos de referencia

Desde esta perspectiva, el teórico más convincente me parece Harshaw (1984: 130), quien continúa en esta línea recordando que el discurso literario, como tal, no tiene pretensiones de verdad (empírica) en el mundo real. Se trata de un discurso como tantos otros que trabajamos los seres humanos según nuestras necesidades. Al fin y al cabo, los seres humanos funcionamos en diversos contextos comunicativos: lugares, situaciones, épocas, libros, cine, examen, conferencia, informe ante clientes... y para cada uno acudimos a un tipo de discurso. A estos contextos, Harshaw (1984: 128-129) los denomina «marcos de referencia», que vendrían a ser cualquier continuo semántico –conjunto de significados interrelacionados– del cual podamos hablar.

A partir de aquí este teórico plantea que, en la ficción, cada marco de referencia se constituye a partir de dos tipos de campos de referencia:

1. «Campo de referencia interno» (CRI; el construido por el propio texto literario, el cual establece sus propias reglas de un modo autorre-

ferencial; Harshaw, 1984: 135-141). Incluso en un ejemplo «realista», como *Moby Dick*, el mundo creado tiene sus propias leyes temporales, por ejemplo: es un mundo posible lento, pausado, paciente, duro... con repentinos momentos acelerados, tensos. Es el tiempo de su CRI.

2. «Campo de referencia externo» (CRE; todo aquello que pertenece al mundo empírico, como objetos físicos, otros textos, la psicología de los seres humanos, sociología, economía, lugares, épocas...; Harshaw, 1984: 147-157). En nuestro mundo hay tiempos de lo más variado, según la persona, las situaciones... Y en un barco ballenero puede ser como describe Melville o no; Melville puede haberse dejado referencias del tempo vital que no le interesaban, pero que sí estén en el mundo real. Es el CRE.

El CRE sólo es «usado» por el autor para construir su CRI y por el lector para disfrutar de dicho CRI, pero apenas guardan entre sí unas mínimas obligatoriedades formales y ninguna obligatoriedad óptica, de necesidad existencial: son independientes en las reglas que rigen su existencia. Es decir, da igual que las reglas funcionen de cierto modo en el CRE. Si las reglas no tienen que ver con las del CRI, no hay por qué tenerlas en consideración.

Ahora bien, esos marcos de referencia tienen que ver con el mundo

fáctico, con «nuestra realidad», pero el CRI les proporciona unidad y perfila el modo de representación; es decir, el CRI —el propio texto— lo es todo; es principio de análisis, fin y sistema normativo. *Moby Dick*, desde un punto de vista ficcional, lo estudiamos desde la primera línea respecto a lo que ocurre en el texto de *Moby Dick* y, aunque luego saquemos conclusiones de su lectura para nuestra vida, corroboraremos al final que dichas conclusiones hayan partido de *Moby Dick*. De lo contrario, si quisiéramos realizar un estudio sobre la vida en los balleneros durante el siglo XIX, podríamos tomar primero libros de Historia, después leeríamos *Moby Dick*, y sacaríamos conclusiones sobre la vida en los balleneros en el siglo XIX. Ese no es un análisis ficcional, ni siquiera es un análisis literario. Es un análisis socio-histórico para el que se emplea como herramienta una novela.

Desde este punto de vista, la única manera de valorar el CRI es mediante el sistema que él mismo crea; el CRE sólo se precisa para entender mejor el CRI y contrastar ambos en busca del objetivo estético, jamás para validarlo. Como escribe Trías: «El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad» (Trías, 1982: 77).

La aplicación a la literatura de ciencia ficción es evidente. Resulta absurdo plantearse un estudio de

*Crónicas marcianas* partiendo de la base de que no existen los marcianos. Sin embargo, el género sí mantiene una cierta relación importante con la realidad, pues juega con una necesidad de la literatura: el pacto de ficción, que se presenta de un modo diferente en este género. Veamos cómo.

Para que un lector pueda trasladarse de su mundo empírico al CRI propuesto, necesita pasar por un proceso, que suele ser instantáneo, de aceptación de las nuevas reglas propuestas por el CRI. El lector debe asumir, por tanto, que existen los marcianos. Quiero decir que todo lector debe tener claro que entra en otro campo de referencia y debe aceptar sus reglas para entrar en el pacto de ficción y disfrutarlo. Esto es lo que he denominado: «contrato de ficción». Para sufrir con lo que pasa a un marciano hay que convencerse de que el marciano existe. De modo que el lector de un CRI de literatura de ciencia ficción necesita aceptar que exista un contexto en el que las naves espaciales puedan viajar a mayor velocidad que la de la luz o en el que podamos viajar en el tiempo.

Sin embargo, no todos los lectores lo consiguen. Una de las razones por las que muchos lectores no se plantean ese juego intelectual es porque de base confunden el CRE con el CRI, como hemos visto, bus-

cando en el texto ficcional los mismos sistemas de reglas que dichos lectores pretenden que gobiernan su mundo empírico. Recordemos cómo Platón ya vio esto: es de nuevo el problema de entender la mimesis como identificación. Es decir, cuando un lector no entiende un texto literario como un acto de habla realizativo (una vez más: ni verdadero ni falso respecto al mundo empírico), sino como una referencia directa del mundo empírico, estos lectores son incapaces de concebir CRI alguno fuera de ciertos patrones por los cuales ellos conciben su mundo empírico. No se lo creen, no lo contemplan como verosímil. No pagan los seis peniques extras de la entrada. Ocurre lo contrario si el lector de literatura de ciencia ficción entiende el CRI desde la óptica explicada por Harshaw y lo valora en dicha línea, como acto de habla realizativo.

Por consiguiente, si tenemos una serie de sistemas analíticos en literatura basados en cierto «realismo», muchos de ellos deberían ser replanteados al menos a la hora de adentrarse en la poética de la literatura de ciencia ficción. Es decir, si valoramos a Galdós por lo bien que retrata la sociedad de su tiempo y por la exactitud de sus descripciones respecto al mundo material del Madrid de su época, debemos reconocer que este sistema no sirve para la literatura de ciencia ficción y que la

literatura de ciencia ficción no debe ser invalidada porque no cumpla con exactitud la relación entre mundo físico y texto ficcional:

El lector sólo es capaz de constituir el sentido de la narración si rectifica gradualmente la perspectiva narrativa que pretende orientarle. Leer contracorriente puede resultarle aquí al lector particularmente difícil, porque los prejuicios del crítico –concebir el sentido como mensaje o el significado como una filosofía de la vida– le son tan habituales que han perdurado hasta nuestros días (Iser, 1976: 25).

El análisis de la literatura de ciencia ficción debe partir desde esta concepción de CRI de la literatura de ciencia ficción y no desde otros. Por consiguiente, algunos de los sistemas teóricos y críticos tradicionales que se han empleado –es cierto que ya ha venido cambiado esta perspectiva, sobre todo fuera de España–, algunos de esos sistemas, decía, deben ser actualizados en algunos casos y cambiados por completo en otros, adaptándolos a las nuevas teorías literarias que han ido apareciendo durante los últimos cuarenta años<sup>4</sup>.

Esto lleva de nuevo, quizás de un modo un tanto metafórico, a todo lo enunciado al principio de este epígrafe: el acto de habla ficcional debe ser analizado desde sí mismo como acto realizativo; la palabra no puede ser sino ella misma; los relatos no representan la historia, la cuentan... Lo que propongo es denominar a esa red codificada que es el texto literario: «campo de referencia interno de la ciencia ficción», aceptando la invitación de Harshaw, con el fin de facilitar cuestiones ulteriores de análisis sobre esta literatura.

El CRI de la ciencia ficción no es el acto de habla. El acto de habla es un proceso; «CRI de la ciencia ficción» es el término que empleo para designar el producto más importante del acto de habla, su centro neurálgico, si se me permite la connotación metafórica. Y tiene que ver con su naturaleza ficcional, con su particular contrato de ficción.

## **6. La catarsis cognitiva en la literatura de ciencia ficción**

Empleo aquí el término «catarsis cognitiva», acuñado por mí con el

4 No estoy exagerando. Por poner un ejemplo, mi experiencia docente me ha hecho conocer muy bien las maneras de enfrentar la literatura existentes en los centros españoles de enseñanza secundaria y de bachillerato, absolutamente ignorantes de principios planteados ya en los años sesenta y que hoy nadie pone en duda dentro de la Teoría de la Literatura, como los conceptos de «obra abierta», «horizonte de expectativas», «deconstrucción» o por planteamientos como los de las teorías de la recepción, las de los

sentido de choque intelectual entre dos ideas que despertará respuestas personales diferentes en cada lector. En arte, sin catarsis cognitiva no hay respuesta emocional, y la catarsis cognitiva es en sí una disonancia, una brecha en las opiniones, en lo esperado: un choque entre códigos que ocurre de modo inesperado. Sin embargo, esto sólo ocurre cuando existe poeticidad en el texto (García Berrio, 1994: 482-519). Por ello, unos relatos de ciencia ficción tendrán mayores posibilidades de producir la catarsis y otros, menos poéticos, serán incluso incapaces de conseguirlo sin una total invasión de las experiencias personales del receptor.

No obstante, es el mismo proceso que se da en el resto de la literatura. Hay tantas malas obras de ciencia ficción que no alcanzan aceptables niveles de poeticidad como en el resto de la literatura<sup>5</sup>. Es nuestro

acercamiento a esta poeticidad lo que en este momento me interesa como fenómeno literario. La poeticidad dependerá de la calidad comunicativa, retórica, del acto de habla literario que es la obra.

La literatura de ciencia ficción ya parte de este planteamiento en la base de su naturaleza, mediante una comunicación basada en una primera catarsis cognitiva: el alejamiento del lector desde ciertas convenciones establecidas a partir de sus presunciones sobre lo que es el mundo empírico. O, por decirlo con más propiedad, sobre lo que lector considera –engañado– que debe ser el mundo empírico, lo cual crea ese shock, esa catarsis cognitiva.

Esta relación [en este caso, entre literatura fantástica y mundo empírico] no se establece, al fin de cuentas, entre el texto y lo real (lo que entrañaría una relación inmediata) sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo

actos de habla o las de la más sencilla y directa semiótica. Esto se debe a la pésima formación de los alumnos universitarios españoles de hispanismo –que luego serán los profesores o los autores de los libros del texto– en cuanto a conocimientos esenciales de Teoría de la Literatura. Nos encontramos en España con una sociedad del todo ignorante sobre el funcionamiento del proceso literario, con catastróficas consecuencias en las aulas y en el acercamiento a la literatura de las nuevas generaciones. No estoy exagerando. El enfoque del estudio de la literatura en España, en los primeros niveles, se encuentra en un alarmante estado prehistórico. Lo peor es que los alumnos lo presienten y reaccionan en consecuencia. Luego, claro, se les culpa a ellos.

5 Es célebre en estos géneros la Ley Sturgeon: *El 90 por 100 de la ciencia ficción es una porquería, pero es que el 90 por 100 de todas las cosas es una porquería* (Scholes y Rabkin, 1977: 74).

que se compara son dos sistemas convencionales (Campra, 2008: 18).

Se establece un distanciamiento a partir de la creencia de lo que es la realidad, para descubrir aspectos desconocidos de dicha realidad sin negar las bases empíricas fundamentales: leyes de la naturaleza científicamente aceptadas, ante todo. La mera elección de un contexto comunicativo –llamémoslo «género» o llamémoslo «horizonte de expectativas» o llamémoslo «herramienta literaria», según los gustos teóricos– como el de la literatura de ciencia ficción influye en el acto de habla. Ese acto de habla es, en sí mismo, un fenómeno literario particular adscrito a dicho contexto comunicativo del modo en que una determinada novela (fenómeno literario/acto de habla) puede estar adscrita a la literatura de ciencia ficción (contexto comunicativo/horizonte de expectativas/herramienta retórica).

Supongamos ahora que yo quiero expresar algo mediante la provocación de una catarsis cognitiva en el lector. Para ello planteo un CRI donde, por ejemplo, las batallas espaciales ocurren a tantos millones kilómetros de distancia que los propios soldados no se dan cuenta de la inutilidad de la guerra e incluso de que acabó cientos de años antes, pero permanecen en sus puestos (este sería el *nóvum* de la obra). Esta es la propuesta de Joe Haldeman,

veterano de Vietnam, quien consideró que una novela bélica hiperrealista no le servía para «decir algo sobre algo a alguien» y hubo de escribir *La guerra interminable*. Ha optado por un tipo particular de expresión de un acto de habla: la literatura de ciencia ficción. De este modo, la manera que tiene la literatura de ciencia ficción de enfrentar lo literario pasa por esa catarsis cognitiva. Es una catarsis cognitiva derivada de un «choque intelectual» en el horizonte de expectativas que al mismo tiempo se acepta y no se acepta tras la lectura de la obra. En el ejemplo propuesto, esperamos la guerra de Vietnam, pero nos encontramos una guerra espacial –no aceptable de momento como real respecto a nuestro horizonte de expectativas–, cuya similitud con el problema de Vietnam y con el propio concepto de «guerra» nos produce una catarsis cognitiva. Esto que no es así resulta estremecedor, pero podría ser así –nada lo niega– y entendemos por consiguiente cómo fue de absurda, según la perspectiva del autor, la guerra de Vietnam.

De nuevo partiendo de Van Dijk, los actos generados en los textos de ciencia ficción –en toda comunicación literaria, en realidad– se comportan análogos a las aserciones, esto es, sólo pretenderían un cambio en el conjunto de los conocimientos (Van Dijk, 1980). A partir de estos

cambios aparecería la catarsis cognitiva. A partir de estas emociones —provocadas por dicha catarsis cognitiva—, obtendríamos un nuevo nivel en el cambio del conjunto de los conocimientos. Desde este planteamiento de diferentes niveles de comunicación entre texto y lector, impulsados ambos por el autor, debería ser estudiada la literatura de ciencia ficción.

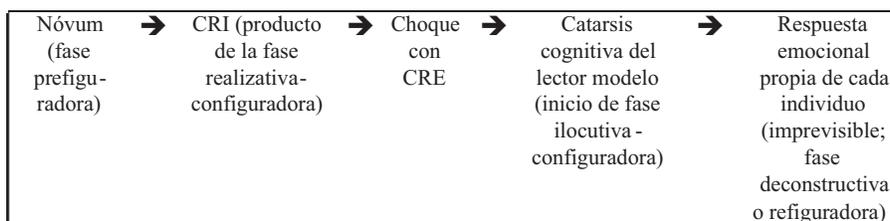
En realidad, es más fácil enfrentar el estudio del género desde este punto de vista que otras formas literarias, al tratarse la literatura de ciencia ficción de una «literatura de ideas», como tantas veces ha sido considerado. Todos los planteamientos de las grandes obras de la literatura de ciencia ficción parten de este carácter ilocutivo característico de sus planteamientos. Pongamos otro ejemplo para ver cómo funciona de este modo la relación entre el Otro y el Yo, y del Yo consigo mismo. A Silverberg le pareció que la literatura de ciencia ficción era una buena herramienta para enfrentar el problema, a partir de la pérdida de la telepatía por parte de un individuo alienado. Este es el «nóvum» de su novela *Muero por dentro*. Nuestro protagonista ha basado toda su vida social, amorosa, familiar... en el conocimiento de las mentes de los demás, pues es uno de los únicos individuos del mundo que posee el talento de la telepatía. Poco a poco,

según se hace adulto, el talento desaparece y debe reconfigurar su relación con los demás. Es decir, tras esta pérdida comienza a experimentar paradójicamente tanto el horror de nuestra imposibilidad de acercamiento al Otro como el placer de la incomunicación con el Otro. Los sucesivos cambios en la vida del protagonista, en sus relaciones con los demás, en su visión del mundo y del ser humano, caminan parejos de la manera en que establecemos un discurso con otra persona, intentando hacerle ver sus posturas y su relación con el mundo de otra manera. El extrañamiento producido por esta unión entre el Yo y el Otro produce en el lector una emoción que, al ser reflexionada, crea ciertas ideas en torno a nuestra naturaleza. Estas reflexiones conllevan a su vez nuevas emociones... Los distintos niveles de la obra, creando cada uno a su vez nuevos juegos de reflexiones y emociones, sustentan la alta poeticidad de esta novela. De nuevo, existe una intención de «decir algo sobre algo a alguien» y el autor escoge para ello la literatura de ciencia ficción, antes que otros mecanismos literarios.

El «plus» expresivo de la obra literaria —productor de catarsis cognitiva— se configura en la literatura de ciencia ficción como su propio «plus» de extrañamiento —por un lado— y de desautomatización —por otro—, planteando una aproximación

al problema desde una perspectiva diferente. Este tipo de aproximación en particular debe ser estudiado desde sus peculiares características y, para ello, me adscribiré a la teoría de los mundos posibles igualando «manera de aproximación» con «mundo posible». Pero eso deberá ser en otro trabajo. Para la comprensión del proceso, invito a seguir el siguiente esquema sobre el acto de habla de ciencia ficción<sup>6</sup>:

tecnología y el extraterrestre no son más que entelequias con las que el texto imita la realidad sin pretender ninguna identificación con ella. Para ello, la premisa de «fenómenos no sobrenaturales (el nóvum)» permite un tipo particular de contrato de ficción con unos fines estético que deben ser estudiados desde su propio CRI, pues se trata de un tipo particular de acto de habla realizativo. Considero fundamental —para con-



## 7. Conclusión

La ciencia ficción es un tipo de ficción especulativa (no realista) basada en el desarrollo de fenómenos no sobrenaturales.

Por todo lo expuesto, resulta fundamental ahondar aún más en la clarificación del funcionamiento de la ficción para analizar los géneros especulativos y, en particular, la ciencia ficción. El Futuro, el Pasado, la

clair— la síntesis que realiza Steven Bermúdez de todos estos datos, al considerar los actos de habla de la ficción de tres maneras (Bermúdez, 2006: 240), todas ellas interesantes para analizar estos géneros. En primer lugar, como modelo cognitivo para conectar el mundo fáctico sin la exigencia de tenerlo presente (pues partimos del CRI), con menos carga metafísica. De este modo, se potencia la plasticidad del ser humano y

6 Empleo la terminología de Ricoeur (1988) respecto a las fases del fenómeno literario: prefiguración, configuración y refiguración, cuya relación con los niveles retóricos de construcción del discurso son más que evidentes (Moreno, 2008).

se evitan ciertos elementos que podrían distraer. Es lo que ocurre con *Crash* y, en realidad, lo que supone la base de la ciencia ficción como género: separar un elemento de nuestra realidad humana jugado con la libertad que el sentido de la maravilla permite, pero con un férreo control racional. En este sentido, Ballard nos introduce en el mundo de la extrañeza ante las pasiones sexuales y sus tabúes y su peculiar funcionamiento, así como en el mundo de nuestras relaciones enormemente dependientes de las máquinas. De este modo, no cae en casuísticas intrascendentes que podrían despistar al lector durante la acción realizativa.

También Bermúdez ve la ficción como la capacidad para producir y disfrutar artefactos lúdicos compartidos y de este modo, la ciencia ficción conjugaría el horizonte de expectativas —compartido desde unas ciertas reglas comunes en todo el género, analizable dentro del CRE de la ciencia ficción— con el carácter de objeto en sí mismo: la novela de ciencia ficción, con todo lo que esto conlleva, textual y paratextualmente.

Por último, ve la ficción como una modalidad que intercambiamos realizativamente en contextos de inmersión ficcional, dentro de los CRIs. Esto nos lleva a la cuestión de adentrarnos en la obra tomando como base ese principio de relación

significante-mundo que configura el texto. Esta perspectiva requeriría un análisis de obras concretas de ciencia ficción, para después presentar unas consideraciones generales.

Las teorías de la ficción y de los actos de habla son muy valiosas, incluso imprescindibles, para cualquier crítica enfocada hacia la ciencia ficción. Como hemos visto, debemos plantear la falta de una referencia real, lo cual implica la «no verdad» —el acto realizativo— y crea el problema de que no existe verificación inmediata respecto al texto ficcional. Sin embargo, esta verificación la produce por sí mismo el lector —mediante un proceso perlocutivo— una vez que se introduce en este contexto autorregulado a través del contrato de ficción. Por consiguiente, en el texto de ciencia ficción, hace falta encontrar ese principio regulador al tiempo que se considera el resto como sistema autorregulado, sin necesidad de referencia real.

La manera en que el lector se acerca al texto de ciencia ficción según las épocas y según sus horizontes de expectativa afecta a todos los textos de ficción en general y a la ciencia ficción en particular. Este horizonte de expectativas propio del género y de este modo configurado es en realidad la manifestación de una intención autorial particular mediante la elección, producción y pre-

sencia de diversos códigos discursivo-culturales. Todo ello queda pendiente de análisis, pero debe estar presente en un acercamiento crítico a una obra de ciencia ficción.

El asunto primordial de la ficción ha sido, es y será siempre la emoción humana, las creencias y los valores de los seres humanos (Gardner, 2001: 35).

### **Bibliografía**

- AUSTIN, John Langshaw (1962). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1982.
- ÁVILA, Francisco Javier (2003). "Literatura y actos de habla: contar historias con doble enunciación" en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 1519-1532.
- BERMÚDEZ, Steven (2006). *Los mundos ficcionales en el cuento venezolano: modelos y tendencias de un cuerpo narrativo* [Tesis inédita], Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CAPANNA, Pablo (1992). *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*, Buenos Aires, Letra Buena.
- CARPENTER, Humphrey (1990). *J.R.R. Tolkien: una biografía*, Barcelona, Minotauro.
- CULLER, Jonathan (2007). *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.
- DÍEZ, Julián (1997). "Ensayos introductorios a la cf en castellano". En *Gigamesh*, nº 11, pp. 5-22. Disponible en: <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=449>. Recuperado el día 9 de noviembre de 2008.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1981) "Literatura y actos de lenguaje" en Mayoral, José Antonio (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 83-121.
- ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972). *La novela de ciencia ficción*, Madrid, Siglo XXI.
- FORSTER, Edward Morgan (1993). *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2007). "Las aventuras de Emmanuel Goldstein. Usos ideológicos de la ciencia ficción" en García-Teresa, Alberto y Villarrubia, Arturo (eds.) (2007). *Jabberwock 2: anuario de ensayos fantásticos*, Madrid, Bibliópolis, pp. 7-35.

- GARDNER, John (2001). *El arte de la ficción*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- HARSHAW, Benjamin (1984). "Ficcionalidad y campos de referencia" en Garrido Domínguez, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 123-157.
- HENRY, Richard (1996). *Pretending and Meaning: Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*, Westport: Greenwood Press.
- ISER, Wolfgang (1990). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en Garrido Domínguez, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 43-68.
- LEM, Stanislaw (1973d). "On the Structural Analysis of Science Fiction" en *Science Fiction Studies*, vol. 1, n°. Disponible en: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/lem1art.htm>. Recuperado el día 7 de agosto de 2009.
- LEVIN, Samuel R. (1976). "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema" en Mayoral, José Antonio (comp.) (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.
- LEWIS, C.S. (1937-1965). "Sobre la historia o fábula" en *De este y otros mundos*, Barcelona, Alba, 2004, pp. 27-50.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa y MORENO, Fernando Ángel (eds.) (2009). *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi.
- MORENO, Fernando Ángel (2008). "Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción" en *Letras de Deusto*, vol. 38, n° 120, julio-septiembre, pp. 95-105.
- \_\_\_\_\_ (2009). "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción" en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009) *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi (En prensa).
- NOVELL MONROY, Noemí (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción: perspectivas teóricas* [Tesis doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- OHMANN, Richard (1971). "Los actos de habla y la definición de literatura" en Mayoral, José Antonio (1987) (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- PULIDO TIRADO, Genara (2004a). "La especulación científica en literatura. Para una teoría de la narrativa de ciencia ficción" en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, n° 18, pp. 27-48.
- \_\_\_\_\_ (2004b). "Mito, utopía y fantasía en la literatura de ciencia ficción" en *Salina: revista de lletres*, n° 18, pp. 227-234.
- RICOEUR, Paul (1999). *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- ROAS, David (2001) "La amenaza de lo fantástico" en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.

- \_\_\_\_\_ (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi.
- SCHOLES, Robert y RABKIN, Eric (1982). *La ciencia ficción: Historia, ciencia perspectiva*, Madrid, Taurus.
- SUVIN, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de Cultura Económico.
- TRÍAS, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- VAN DIJK, Teun (1980). “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario” en *Acta Poética*, nº 2, pp. 3-26.