

Isaac Asimov

# Sobre La Ciencia Ficción

Traducción de salvador benesdra

Diseño de tapa: María L. De Chimondeguy/ Isabel Rodríguez

PRIMERA EDICION POCKET

Octubre de 1999

ISBN 950-07-1625-9

Titulo original en ingles: *Asimov on Science Fiction*

1981, Nightfall Inc.

Published by arrangement with  
Doubleday, a Division of Bantam.  
Doubleday dell Publishing Group, Inc

Corregido por MrIxolite

## ÍNDICE

Sobre La Ciencia Ficción.....	1
INTRODUCCIÓN .....	6
I LA CIENCIA FICCIÓN EN GENERAL .....	7
1. MI PUNTO DE VISTA.....	8
2. VIAJES EXTRAORDINARIOS .....	10
3. EL NOMBRE DE NUESTRO CAMPO .....	12
4. EL UNIVERSO DE LA CIENCIA FICCIÓN .....	15
PRÓLOGO 5 .....	17
5. ¡AVENTURA!.....	17
PRÓLOGO 6 .....	21
6. SUGERENCIAS .....	21
7. DE NINGUNA MANERA VULGAR .....	24
8. MÉTODO DE APRENDIZAJE .....	27
9. ES ALGO GRACIOSO .....	30
PRÓLOGO 10.....	32
10. EL VITRAL Y EL VIDRIO DE VENTANA .....	32
PRÓLOGO 11.....	35
11. EL CIENTÍFICO COMO BRIBÓN.....	35
12. EL VOCABULARIO DE LA CIENCIA FICCIÓN .....	38
13. ¡TRATE DE ESCRIBIR! .....	41
14. ¡QUÉ FÁCIL VER EL FUTURO! .....	44
15. LOS SUEÑOS DE LA CIENCIA FICCIÓN .....	47
16. EL UNIVERSO PRECIENTÍFICO .....	53
PRÓLOGO 17.....	56
17. CIENCIA FICCIÓN Y SOCIEDAD.....	56
18. CIENCIA FICCIÓN, 1938.....	61
19. CÓMO LLEGÓ LA CIENCIA FICCIÓN A SER UN GRAN NEGOCIO .....	66
20. EL AUGE DE LA CIENCIA FICCIÓN .....	72
21. UNA EDAD DE ORO POR DELANTE .....	74
22. MÁS ALLÁ DE NUESTRO CEREBRO ( <i>con Ben Bova</i> ).....	77
23. EL MITO DE LA MÁQUINA .....	84
24. CIENCIA FICCIÓN DESDE LA UNIÓN SOVIÉTICA.....	90
25. MÁS CIENCIA FICCIÓN DESDE LA UNIÓN SOVIÉTICA .....	94
V LOS ESCRITORES DE CIENCIA FICCIÓN .....	98
26. LA PRIMERA NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN.....	99
27. EL PRIMER ESCRITOR DE CIENCIA FICCIÓN .....	101
28. EL AGUJERO EN EL MEDIO .....	102
29. EL GRAN SALTO DE LA CIENCIA FICCIÓN.....	104
30. GRANDE, GRANDE, GRANDE.....	108
31. EL TOQUE DE CAMPBELL .....	112
32. REMINISCENCIAS DE PEG .....	115
33. HORACE.....	117
34. LA SEGUNDA NOVA .....	120

---

35. RAY BRADBURY .....	123
36. ARTHUR C. CLARKE .....	125
37. EL DECANO DE LA CIENCIA FICCIÓN .....	127
38. LA HERMANDAD DE LA CIENCIA FICCIÓN.....	130
39. NUESTRAS CONVENCIONES .....	133
40. EL HUGO .....	135
41. ANIVERSARIOS .....	138
42. EL CORREO DE LECTORES .....	141
43. LOS ARTÍCULOS DE CIENCIA FICCIÓN .....	143
44. LAS NOTAS DE RECHAZO .....	145
45. ¿DE QUÉ DEPENDE QUE LA CIENCIA FICCIÓN.....	149
46. 1984.....	152
47. EL ANILLO DEL MAL.....	160
48. LA RESPUESTA A LA GUERRA DE LAS GALAXIAS.....	163
49. FICCIÓN ESPECULATIVA.....	166
50. EL CRÍTICO RENUENTE .....	169
VIII LA CIENCIA FICCIÓN Y YO .....	172
51. NO HAY NADA COMO UNA BUENA BASE.....	173
52. LA SERIE DE WENDELL URTH.....	176
53. LA REVISTA DE CIENCIA FICCIÓN .....	178
54. HOLLYWOOD Y YO .....	180
55. EL ESCRITOR PROLÍFICO.....	183

Dedicado a Martin H. Greenberg  
("Marty el otro") quien, entre otras cosas,  
sugirió este libro

## INTRODUCCIÓN

*En mis libros autobiográficos, Todavía verde en la memoria y Vivido aún con alegría, hice un listado minucioso de mis más de doscientos libros en un apéndice y, para ayudar al lector, dividí la lista en dos categorías separadas.*

*Debe de haber entusiastas que tengan la ambición de recoger cada palabra que he escrito en cualquiera de las categorías, pero pienso que la mayoría de la gente prefiere ser más específica. Algunos están más interesados en mi ciencia ficción que en mis relatos de misterio, más en mis historias que en mi astronomía, más en mi humor que en mis estudios bíblicos (o viceversa respectivamente).*

*Intentando prestar toda la ayuda que mis posibilidades me permitieran, terminé dividiendo mis libros en no menos de diecinueve categorías diferentes.*

*Cualquiera que eche un vistazo a esas categorías verá que he escrito libros sobre todas las ramas de la ciencia, sobre matemática, sobre historia, sobre literatura, sobre humor; pero lo extraño es que nunca escribí un libro sobre ciencia ficción.*

*Ciertamente he escrito libros de ciencia ficción, de todos los tamaños y para todas las edades. Aun así, nunca escribí un libro sobre ciencia ficción.*

*Conozco aceptablemente cada tema sobre el que he escrito, pero si hay uno en el que se me reconoce como experto es el de la ciencia ficción, y sin embargo nunca escribí un libro sobre... pero estoy repitiendo lo mismo.*

*Esto no significa que no me haya puesto a pensar en la ciencia ficción. De hecho, he escrito ensayos sobre casi todos los aspectos de la ciencia ficción, y los publiqué un poco por todos lados. Sólo que nunca se me ocurrió agrupar algunos de esos artículos en un solo lugar para aquellos que están interesados y que no pueden andar corriendo a la pesca de ellos por todo el globo.*

*Y quién sabe si alguna vez habría pensado en eso si Martin H. Greenberg (con quien he estado preparando últimamente algunas antologías) no hubiera dicho: “¿Por qué no reúnes algunos ensayos en un libro que podrías llamar Sobre la ciencia ficción?”*

*Es divertido comprobar cómo un comentario tan breve como éste puede provocar una cadena de asociaciones libres y terminar en algo sorprendente. Consideré la sugerencia de Marty, la dejé fermentar en mi cabeza y la desarrollé durante cierto tiempo, y entonces sentí que una idea inesperada crecía dentro de mí.*

*“¡Eh!” me dije, “¿por qué no reúno algunos ensayos en un libro que podría llamar Sobre la ciencia ficción?”*

*Fue cosa de un momento (bueno, de una gran cantidad de momentos, en realidad) revisar mi catálogo, buscar en mis archivos, seleccionar y juntar los ensayos, ponerlos en un orden lógico y, resumiendo, he aquí Sobre la ciencia ficción.*

*Debo advertirle que algunos de los artículos están ligeramente modificados para eliminar repeticiones indeseables, o referencias que sólo tenían sentido en la edición original. Yo sé que usted me lo va a perdonar.*

*Y ahora, andando.*

I

LA CIENCIA FICCIÓN  
EN GENERAL

## PRÓLOGO 1

### (Mi punto de vista)

*Uno de los juegos favoritos de los amantes de la ciencia ficción consiste simplemente en tratar de definir qué es la ciencia ficción, y cómo se la puede diferenciar de la literatura fantástica, por ejemplo.*

*Yo también he probado el juego, y más de una vez. En una ocasión lo hice cuando me pidieron que escribiera una introducción para la Enciclopedia de la Ciencia Ficción, preparada por Robert Holdstock; y aquí la tiene.*

## 1. MI PUNTO DE VISTA

Supongo que habla de la riqueza del campo de la ciencia ficción el hecho de que dos autores cualesquiera de los que se dedican a ella nunca corren el riesgo de ponerse de acuerdo sobre algo tan fundamental como es su definición, o sobre las fronteras que la limitan, o sobre dónde puede trazarse la línea que la divide de la ficción realista o de la literatura fantástica.

La ficción realista, tal como yo la veo, trata de hechos que se desarrollan en contextos sociales no significativamente diferentes de los que se supone que existen ahora o que han existido en algún momento en el pasado. No hay ninguna razón para pensar que los hechos de la ficción realista no habrían podido ocurrir eventualmente tal como ella los ha descrito.

La ciencia ficción y la literatura fantástica (a las que podríamos reunir bajo el nombre de “ficción surrealista”) tratan en cambio de hechos que se desarrollan en contextos sociales que no existen hoy ni han existido en el pasado. Es el caso de la sátira social de los *Viajes de Gulliver*, de los animales que hablan en el *Libro de la jungla* o en *Los viajes del Doctor Dolittle*, de las influencias sobrenaturales del *Paraíso perdido* o *El señor de los anillos*, y de la extrapolación científica de *La guerra de los mundos* o de *Cita con Rama*, por ejemplo.

Para distinguir entre las dos variedades principales de la ficción surrealista, yo diría que en el caso de la ciencia ficción el fondo surreal de la historia podría derivarse de nuestro propio medio a través de los cambios correspondientes en el nivel de la ciencia y la tecnología. El cambio podría representar un avance, como el desarrollo de colonias en Marte, o la interpretación de señales provenientes de formas de vida extraterrestre. Podría representar un retroceso, como en una descripción de la destrucción de nuestra civilización tecnológica por una catástrofe nuclear o ecológica. Con una estimación generosa de los avances científicos que podemos lograr, sería posible incluir ciertos ítems menos verosímiles como el viaje en el tiempo, las velocidades superiores a la de la luz, etcétera.

La literatura fantástica, en cambio, describe ambientes surreales de los cuales no podemos suponer que se puedan derivar del nuestro por medio de algún cambio en el nivel de la ciencia o la tecnología. (O si pueden ser derivados gracias a una dosis suficiente de ingenuidad, el autor no se preocupa en hacerlo, como cuando Tolkien rehusa ubicar la Media Tierra en algún lugar de la historia humana.)

Dada esta definición de la ciencia ficción, vemos que su campo difícilmente habría podido existir en su verdadero sentido antes de que el concepto de cambio social a través de alteraciones en el nivel de la ciencia y la tecnología hubiese alcanzado un grado de desarrollo suficiente.

A lo largo de toda la historia, la ciencia y la tecnología avanzaron de hecho, y alteraron así efectivamente la sociedad. (Considérese el uso del fuego, por ejemplo, o la invención de la imprenta de tipos móviles.) Sin embargo, en la mayor parte del transcurso de la historia, estos cambios progresaron tan lentamente en el tiempo y se extendieron tan lentamente en el espacio que no había cambios visibles en el término de la vida de un individuo. Por lo tanto, la historia humana, aparte de los cambios triviales a través de la guerra o la sucesión dinástica, o de los cambios fantásticos por intervención sobrenatural, era vista como esencialmente estática.

El avance de la ciencia y de la tecnología, sin embargo, es acumulativo, y cada avance tiende a impulsar otro avance más veloz.

Finalmente, 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.

Brian Aldiss considera que *Frankenstein*, publicada en Gran Bretaña en 1818, fue la primera historia de ciencia ficción auténtica, y yo me inclino a apoyarlo.

Para presentar una sociedad que difiera tecnológicamente de la actual, no hay necesidad de producir una que haya de existir efectivamente algún día. Una que no tenga ninguna probabilidad de llegar a existir puede ser también muy entretenida y poseer todos los valores dramáticos necesarios para tener éxito.

Con todo, en la búsqueda de una sociedad que, aunque diferente, resulte convincente y sea compatible con la ciencia y la sociedad actuales, un escritor trata a veces asuntos que, en un grado u otro, terminan eventualmente ocurriendo de veras. Las bombas atómicas y los viajes a la Luna constituyen ejemplos clásicos.

Suponer que este aspecto predictivo de la ciencia ficción, esta anticipación de detalles, es lo verdaderamente notable de la ciencia ficción sólo sirve sin embargo para trivializar su campo.

Lo importante, y aun crucial, de la ciencia ficción es aquello mismo que le dio origen la percepción del cambio a través de la tecnología. No es el hecho de que la ciencia ficción prediga este o aquel cambio particular lo que la hace importante, sino el hecho de que predice cambio.

Desde que la Revolución Industrial hiciera por primera vez posible la percepción del cambio a través de la tecnología, el ritmo no ha cesado de crecer, hasta que ahora el viento del cambio pasó de ser un céfiro a soplar como un huracán.

Es el cambio continuo, inevitable, el factor dominante en la sociedad actual. Ya no puede tomarse ninguna decisión razonable sin tener en cuenta no sólo el mundo tal como es, sino como ha de ser; y naturalmente esto significa que debe tenerse una percepción precisa del mundo tal como ha de ser. Esto a su vez significa que nuestros estadistas, nuestros hombres de negocios, nuestro hombre\* común, tienen que adoptar una manera de pensar propia de la ciencia ficción, les guste o no y, más aún, lo sepan o no. Sólo así pueden ser resueltos los problemas mortales de la actualidad.

Individualmente, las historias de ciencia ficción pueden seguir pareciendo triviales para los críticos y filósofos con anteojeras de nuestros días; pero la médula de la ciencia ficción, su esencia, el concepto alrededor del cual gira, se ha transformado en algo crucial para nuestra salvación, si es que hemos de ser salvados.

---

\* Uso "hombre" en su sentido más general, incluyendo todos los seres humanos de ambos sexos

## PRÓLOGO 2

### (Viajes extraordinarios)

*Sólo para mostrarle que un asunto tan simple como el de definir la ciencia ficción puede encerrar suficiente complejidad, aquí tiene usted un segundo ensayo sobre el tema, que también me pertenece pero enfoca la definición de una manera bastante diferente.*

*Este segundo ensayo apareció por primera vez como artículo de fondo en el número de marzo-abril de 1978 de la Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov, un periódico al que me referiré de aquí en adelante como “mi revista” para evitar la repetición fastidiosa de mi nombre.*

*Mi revista comenzó\* con el número de primavera de 1977 como publicación trimestral, pasó a ser bimensual en 1978, mensual en 1979, y tetrasemanal en 1981. Resultó un éxito gratificante.*

*El actual jefe de redacción de la revista es George Scithers, y Shawna MacCarthy es director ejecutivo. Yo puedo llamarla “mi” revista, pero son ellos los que hacen el verdadero trabajo cotidiano. Aun así yo también tengo mis tareas, y una de ellas es la de escribir un artículo de fondo en cada número.*

*Tengo entera libertad para elegir el tema de estos artículos, pero casi siempre trato algún aspecto de la ciencia ficción. En consecuencia, cerca de dos docenas de esos artículos están incluidos en esta recopilación, modificados para eliminar las frases que sólo cobran sentido si usted está con un número de la revista en sus manos.*

## 2. VIAJES EXTRAORDINARIOS

Probablemente haya tantas definiciones de la ciencia ficción como gente que la define, y las definiciones varían desde las de los exclusionistas extremos, que quieren a su ciencia ficción pura y dura, hasta las de los inclusionistas extremos, que quieren que su ciencia ficción abarque todo lo que crece bajo el sol.

Ésta es una definición exclusionista extrema que me pertenece: “La ciencia ficción trata sobre científicos que se ocupan de la ciencia en el futuro.”

Y ésta, una definición inclusionista extrema de John Campbell: “Historias de ciencia ficción son todas aquellas que compran los editores de ciencia ficción.”

Una definición moderada (de nuevo mía): “La ciencia ficción es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología”. Esto deja abierta la cuestión de si los cambios son avances o retrocesos, y si, con el acento puesto sobre la “respuesta humana”, uno necesita hacer algo más que referirse a esos cambios incidentalmente y sin detalles.

De hecho, a algunos escritores, la necesidad de detenerse en la ciencia les parece tan escasa que objetan el uso de la palabra en el nombre del género. Prefieren llamar aquello que escriben “ficción especulativa”, lo que permite conservar la abreviación “s.f.” (*science fiction*).

De tanto en tanto, siento la necesidad de volver a pensarlo todo desde cero, y entonces ¿por qué no abordar la definición históricamente? Por ejemplo:

---

\* En el capítulo 51 describo brevemente cómo llegó a ser.

\* Yo no favorezco el uso del término “ficción especulativa”, salvo en la medida en que podría hacer desaparecer la abominable abreviatura “sci-fi” (Science fiction). Pero entonces podría reemplazarla por “spec-fic”, que es todavía peor (véanse capítulos 3 y 47).

¿Cuál es el primer producto de la literatura occidental, producto que conservamos intacto y que podría ser considerado por los inclusionistas como ciencia ficción?

¿Qué le parece *La Odisea* de Homero? No trata sobre ciencia, en un mundo que todavía no la había inventado, pero sí trata sobre el equivalente de los monstruos extraterrestres, como Polifemo, y sobre gente que dispone del equivalente de una ciencia avanzada, como Circe.

Sin embargo, la mayoría de la gente consideraría *La Odisea* como un “cuento de viajes”.

Y eso está bien. Los dos puntos de vista no se excluyen mutuamente de manera forzosa. El “cuento de viajes”, fue, después de todo, la primera idea fantástica, lo fantástico natural. ¿Por qué no? Hasta los tiempos contemporáneos, viajar era el lujo de los pocos, los únicos que podían ver lo que las vastas multitudes de la humanidad no podían.

Hasta hace poco, la mayoría de la gente vivía y moría en la misma ciudad, el mismo valle, el mismo pedazo de tierra donde había nacido. Para ellos, todo lo que estuviera más allá del horizonte era fantástico. Podía tratarse de cualquier cosa, y todo lo que se dijera de ese lejano país de las maravillas, a más de cincuenta millas, podía ser creído. Pliny no necesitó ser especialmente retorcido para creer las historias fantásticas que le contaron sobre tierras lejanas, y los lectores se las creyeron a él durante mil años. Sir John Mandeville no tuvo dificultades para hacer pasar por verídicos sus cuentos de viajes inventados.

Y durante veinticinco siglos, a partir de Homero, quien quería escribir una historia fantástica, escribía un cuento de viajes.

Imagínese alguien que se va al mar, desembarca en una isla desconocida, y encuentra maravillas. ¿No es acaso Simbad el Marino y sus cuentos sobre el Rukh y sobre el Viejo del Mar? ¿No es Lemuel Gulliver y sus encuentros con los liliputienses y los gigantes? En realidad ¿no es King Kong?

*El Señor de los Anillos*, junto con eso que promete ser una gran multitud de imitaciones serviles, es también cuento de viajes.

Pero ¿no son estos cuentos de viajes historias fantásticas más que ciencia ficción? ¿Dónde aparece la “verdadera” ciencia ficción?

Consideremos el primer escritor profesional de ciencia ficción, el primer escritor que se ganó la vida con algo que es innegablemente ciencia ficción: Julio Verne (véanse capítulos 27 y 28). Él no se consideraba a sí mismo como un escritor de ciencia ficción, puesto que el término todavía no había sido inventado, y durante doce años escribió para las tablas francesas con éxito regular.

Pero era un viajero y explorador frustrado y, en 1863, dio de golpe con la mina de oro al escribir sus *Cinco semanas en globo*. Él lo consideró como un cuento de viajes, aunque de un tipo inusual, dado que en él se hacía uso de un dispositivo creado gracias al avance científico.

Verne repitió su éxito empleando otros dispositivos científicos de su época y del futuro posible, para llevar a sus héroes cada vez más lejos en nuevos “*voyages extraordinaires*” a las regiones polares, al fondo del mar, al centro de la Tierra, a la Luna.

La Luna había sido siempre un tema fundamental de los narradores de cuentos de viajes desde Luciano de Samosata en el primer siglo de nuestra era. Se la tenía simplemente por otra tierra lejana, pero lo nuevo en el caso de Verne estriba en que él se esforzó en hacer llegar a sus héroes hasta ahí aplicando principios científicos que todavía no habían sido puestos en práctica en la vida real (aunque su método era impracticable tal como él lo describió).

Después de él, otros escritores llevaron hombres en viajes más remotos hasta Marte y otros planetas, y finalmente, en 1928, E. E. Smith, en su “*La alondra del espacio*”, rompió todas las barreras con su “viaje ainericial”, llevando a la humanidad hasta las estrellas distantes.

La ciencia ficción empezó así como una variación sobre el cuento de viajes, diferenciándose de éste principalmente en que los vehículos usados todavía no existen pero podrían existir si el nivel de la ciencia y la tecnología es extrapolado a distancias mayores en el futuro.

Pero, indudablemente, no toda la ciencia ficción puede ser considerada como cuento de viajes. ¿Y las historias que se quedan aquí no más, en la Tierra, pero tratan sobre robots, o sobre catástrofes nucleares o ecológicas, o sobre nuevas interpretaciones del pasado remoto, entonces?

Nada de eso, sin embargo, es “aquí no más” en la Tierra. Siguiendo el ejemplo de Verne, todo lo que ocurre en la Tierra es posibilitado por los cambios continuos (habitualmente avances) en el nivel de la ciencia y la tecnología, de manera que la historia debe tener lugar aquí no más en la Tierra del futuro.

¿Qué piensa usted entonces de esta definición? “Las historias de ciencia ficción son viajes extraordinarios a uno de los infinitos futuros concebibles.”

## PRÓLOGO 3

### (El nombre de nuestro campo)

*Casi todo lo que hace a la ciencia ficción es motivo de controversia. Esto no es quizá verdaderamente extraño. Puede deberse a la casualidad de que los escritores, los aficionados, y aun los lectores ocasionales padecen de elocuencia, claridad de palabra, y firmeza de opiniones. Pueden discutir interminablemente sobre cualquier aspecto de su tema preferido y, seguramente, se aprecian tanto más cuanto han tenido la oportunidad de expresarse de manera vigorosa.*

*Aun la misma frase “ciencia ficción” logra provocar terribles confrontaciones cara a cara y yo tampoco me quedo atrás con mi opinión, como lo prueba el siguiente ensayo.*

### 3. EL NOMBRE DE NUESTRO CAMPO

En el ensayo anterior hablé de los “viajes extraordinarios” de Julio Verne y esto trae a colación la cuestión de lo difícil que fue encontrar un nombre para los ítems que se publican en las revistas de nuestro campo.

Estas revistas contienen *stories* (historias), y *story* (historia) es simplemente una forma abreviada de *history* (historia), una narración de hechos en forma ordenada. La narración puede, según el caso, referirse a hechos reales o inventados, pero nos hemos acostumbrado a considerar que una *history* es real, y una *story*, inventada.

Un “cuento” (*tale*) es algo que es “contado” (*told*, del anglosajón), y una “narración” (*narrative*) algo que es “narrado” (*narrated*, del latín). Tanto *tale* como *narrative* pueden ser usadas para relatos verídicos o inventados\*. *Narrative* es la menos corriente de las dos, simplemente porque es más larga y tiene, por lo tanto, un aire de pretensión.

Una palabra que es usada exclusivamente para ítems inventados y nunca para los verídicos es “ficción” (*fiction*), que proviene de una palabra latina que significa “inventar”.

Lo que esas revistas contienen son, entonces, *stories*, o *tales*, o más precisamente, ficción.

Naturalmente, la ficción puede ser de variedades diferentes, según la naturaleza del contenido. Si los hechos relatados tratan sobre el amor, tenemos “historias de amor”, o “cuentos de amor”, o “ficción de amor”. De la misma manera podemos tener “historias de detectives” o “cuentos de terror” o “ficción de misterio” o “historias de confesiones” o “cuentos del Oeste” o “ficción de la selva”.

Los ítems que aparecen en las revistas de nuestro campo tratan, en una u otra forma, sobre cambios futuros en el nivel de la ciencia y de la tecnología derivada de ella ¿No es lógico, entonces, considerar que son “historias de ciencia” (*science stories*), o “cuentos de ciencia” (*science tales*), o más precisamente, “ciencia ficción” (*science fiction*, literalmente, ficción de ciencia)?

Y sin embargo el nombre de “ciencia ficción”, que resulta evidente cuando uno se pone a pensar en él, es de aparición tardía.

Los viajes extraordinarios de Julio Verne fueron llamados “fantasías científicas” en Gran Bretaña, y el término “fantasía científica” a veces se usa todavía. “Fantasía” viene de una palabra griega que significa “imaginación”, de manera que no es completamente inapropiada, pero las restricciones que encierra son mínimas. Cuando hablamos de “historias fantásticas” en nuestros días, nos referimos a las que no están limitadas por las leyes de la ciencia, mientras que las historias de ciencia ficción sí lo están.

Otro término que se usó en los años veinte fue “romance científico”. La palabra “romance” fue usada originalmente para todo lo que se publicaba en “lenguas romances”, esto es, en las lenguas populares de Europa occidental, de manera que se aplicaba a la literatura de entretenimiento. Las obras más serias eran

---

\* Tale se traduce no sólo por “cuento” sino también por “relato”, y en esta acepción se la usa frecuentemente para hechos verídicos, cosa que no ocurre con la palabra española “cuento”. (N. del T.)

escritas en latín, por supuesto. El problema es que “romance” terminó siendo aplicado a las historias de amor en particular, de modo que “romance científico” no da la idea más precisa de lo que se trata.

También se usó a veces “historias pseudocientíficas”, pero esto es poco menos que un insulto. “Pseudo” proviene de una palabra griega que significa “falso”, y si bien el tipo de extrapolaciones de la ciencia que se usan en ciencia ficción no son ciencia verdadera, tampoco son ciencia falsa. Son ciencia “quizás verdadera”.

Otro nombre que también se usó, “historias de superciencia”, es infantil.

Cuando en 1926 Hugo Gernsback publicó la primera revista dedicada exclusivamente a la ciencia ficción, la llamó *Historias Sorprendentes*.

Esto prendió. Cuando otras revistas aparecieron, se usaron frecuentemente sinónimos de “sorprendente”. Tuvimos *Historias Asombrosas*, *Historias Pasmosas*, *Historias Maravillosas*, *Historias Portentosas*, e *Historias Alarmantes* en los estantes de las librerías, cuando el mundo y yo éramos jóvenes.

Pero esos nombres no describen la naturaleza de las historias sino el efecto que producen sobre el lector, y esto es insuficiente. Una historia puede sorprender, asombrar, pasmar, y espantar; puede parecerle a uno maravillosa y portentosa sin ser necesariamente una historia de ciencia ficción. Ni siquiera necesita ser ficción. Se necesitaba algo mejor.

Y Gernsback lo sabía. Originalmente, él había pensado en llamar a su revista “Ficción Científica”. Esto es difícil de pronunciar rápido, aunque más que nada por la repetición de la sílaba “fic” (*Scientific Fiction*). ¿Por qué no combinar las palabras eliminando una de las dos sílabas? Tenemos entonces “cientificción”.

Pero “cientificción” es una palabra horrible, difícil de entender y, si se la entiende, capaz de espantar a los lectores potenciales que igualan “científico” con “difícil”. Gernsback usó, pues, la palabra sólo en un subtítulo: *Historias Sorprendentes: La Revista de Cientificción*. Él introdujo “stf” como abreviación de “cientificción” (*scientifiction*) y tanto la palabra como su abreviación son usadas todavía ocasionalmente.

Cuando Gernsback se vio obligado a abandonar *Historias Sorprendentes*, fundó una revista que le hizo la competencia, *Historias de Maravillas Científicas*. En su primer número (junio de 1929), usó el término “ciencia ficción” (*science fiction*), y la abreviación “s.f.” —o “sf”, sin puntos— se hizo popular. Ocasionalmente se lo escribió con un guión (*science-fiction*) pero muy raramente.

Sin embargo, la historia no termina aquí.

Particularmente a partir de 1960, la ciencia ficción tendió a desplazar al menos parte de su acento de la ciencia a la sociedad, de los artefactos a las personas. Todavía trata sobre cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología, pero estos cambios pasan a segundo plano.

Creo que fue Robert Heinlein el primero que sugirió que debería hablarse más bien de “ficción especulativa”, y algunos, como Harlan Ellison, apoyaron fervientemente esta iniciativa.

A mí me parece, sin embargo, que “especulativa” es una palabra demasiado débil. Tiene seis sílabas y no puede pronunciarse rápido con facilidad. Además, casi todo puede ser ficción especulativa. Una fantasía histórica puede ser especulativa, lo mismo que una historia sobre un crimen verídico. “Ficción especulativa” no es una descripción precisa de nuestro campo y no creo que pueda servir. De hecho, creo que se introdujo “ficción especulativa” para deshacerse de “ciencia” consumando la abreviación “s.f.”

Esto nos lleva a Forrest J. Ackerman, un tipo maravilloso al que quiero entrañablemente. Él es, como yo, un fanático de los retruécanos y los juegos de palabras, pero Forry nunca aprendió que algunas cosas son sagradas. No pudo resistir la tentación de acuñar *sci-fi* sobre el modelo, análogo en apariencia y pronunciación, de *hi-fi*, la conocida abreviatura de *high fidelity* (alta fidelidad).

*Sci-fi* es muy usada actualmente por gente que no lee ciencia ficción, y particularmente por gente que trabaja en películas y en televisión. Esto hace, quizá, que el término sea útil.

Podemos definir *sci-fi* como material de desecho que los ignorantes confunden a veces con *s.f.* Así, “Viaje a las estrellas” es *s.f.*, mientras que “Godzilla encuentra a Mothra” es *sci-fi*.

## ANTÍLOGO 3 (El nombre de nuestro campo)

*Después de la publicación original del ensayo anterior, Forrest J. Ackerman se irritó ligeramente y me escribió defendiendo la abominable “sci-fi”.*

*Relájate, Forry, has ganado.*

*Hay millones de personas que hablan de “sci-fi”. Los diarios la televisión, la radio, las revistas que no son de ciencia ficción, el público en general todos hablan de ella exclusivamente como “sci-fi”. Aun el departamento de suscripción de mi propia revista parece ignorar otro término que no sea “sci-fi”.*

*Los únicos que dicen “s.f.” son aquellos pocos (en total, no más de 100.000 quizá) que combinan una inteligencia increíble con un profundo y acabado conocimiento de la ciencia ficción.*

*Vamos, Forry, no puedes negar que nosotros los pocos, los felices pocos, verdadera banda de hermanos, deberíamos mantenernos totalmente fieles a la justicia.*

## PRÓLOGO 4

## (El universo de la ciencia ficción)

*En los últimos tiempos me he dedicado a preparar antologías de ciencia ficción, lo cual es quizás un síntoma de senectud literaria, aunque yo prefiero pensar que así no hago más que poner mi pericia y saber maduros al servicio del público lector de ciencia ficción. Después de todo, no estoy suspendiendo, ni siquiera disminuyendo, mi propia producción. Además, debo admitir que generalmente me valgo de colaboradores, y que, halagándolos y dorándoles la píldora, los induzco a ocuparse de los aspectos más abultados del trabajo: correspondencia, contabilidad, etcétera.*

*Una de estas antologías recientes fue Los 13 crímenes de la ciencia ficción (Doubleday, 1979), en la cual mis colaboradores fueron Martin Harry Greenberg y Charles G. Waugh. Para esta antología, escribí una introducción en la que relacionaba la ciencia ficción con otros campos especializados de la literatura, especialmente con las novelas policiales. Y aquí está.*

## 4. EL UNIVERSO DE LA CIENCIA FICCIÓN

La ciencia ficción constituye un universo literario de dimensión nada común porque es lo que es no en razón de su contenido sino de su medio social. Trataré de explicar en qué consiste esta diferencia.

Una “historia de deportes” debe tener como parte de su contenido alguna actividad competitiva, generalmente de naturaleza atlética. Una “historia del Oeste” debe tener como parte de su contenido la vida nómada del vaquero del Oeste norteamericano en la última mitad del siglo diecinueve. La “historia de la selva” debe tener como parte de su contenido los deseos implícitos en la vida agreste de los bosques tropicales.

Tome cualquiera de esos contenidos y póngalo en un contexto que incluya una sociedad significativamente diferente de la nuestra y usted no habrá cambiado la naturaleza de la historia, simplemente le habrá agregado algo.

Una historia puede contener, no el choque entre una pelota de béisbol y un bate, o entre un palo de hockey y un disco de goma, sino entre una pistola de gas y una esfera en una atmósfera encerrada en una estación espacial sin fuerza de gravedad. Sigue siendo una historia de deportes por más estricta que sea la definición que se tome, pero es *también* ciencia ficción.

En lugar de la vida nómada de un vaquero y su caballo arreando ganado, se puede tener la vida nómada de un niño pescador y su delfín, reuniendo su cardumen de caballas y bacalaos. Podría seguir teniendo el espíritu de una historia del Oeste y ser *también* ciencia ficción.

En lugar del Matto Grosso, se podría tener la selva en un planeta distante, diferente en factores claves del medio ambiente, con riesgos exóticos en la atmósfera, en la vegetación, con características planetarias nunca encontradas en la Tierra. Seguiría siendo una historia de la selva, y *también* ciencia ficción.

Si es por eso, usted no necesita restringirse a la categoría de la ficción. Tome la novela más profunda que pueda concebir, una que sondee de la manera más amplia los más secretos recovecos del alma y muestre un cuadro que ilumine la naturaleza y la condición humanas, y sitúela en una sociedad donde los viajes interplanetarios sean cosa corriente, déle un argumento que no sea sólo gran literatura sino que incluya uno de esos viajes: eso *también* es ciencia ficción.

John W. Campbell, el gran editor de ciencia ficción desaparecido, solía decir que la ciencia ficción tenía como dominio todas las sociedades concebibles, pasadas y futuras, probables o improbables, verosímiles o fantásticas, y trataba sobre todos los hechos y complicaciones posibles en esas sociedades. En cuanto a la “corriente principal de la ficción”, que se ocupa del aquí y ahora y sólo introduce esas pequeñas innovaciones de hechos y personajes ficticios, ella no es más que una parte insignificante del todo.

Y yo estoy de acuerdo con él.

En un solo punto se apartó John de esta gran visión de las fronteras ilimitadas de la ciencia ficción. En un momento de desfallecimiento, sostuvo que era imposible escribir una novela policial de ciencia ficción. Las posibilidades de la ciencia ficción son tan amplias, dijo, que las reglas estrictas que hacen que la novela policial tradicional juegue limpio con el lector no podrían ser respetadas.

Pienso que lo que temía era un cambio brusco de las reglas sin advertencia en el medio de la historia. Algo como esto, supongo:

—Ah, Watson, lo que este bribón no sabía es que con este frannistan de bolsillo que tengo en mi estuche de frannistanes de bolsillo puedo ver a través del revestimiento de plomo y saber qué hay adentro del cofrecillo.

—Sorprendente, Holmes, ¿pero cómo funciona?

—Por medio de rayos Q, un pequeño descubrimiento mío que nunca revelé al mundo.”

Naturalmente, existe la tentación de hacer esto. Aun en la novela policial tradicional existe la tentación de dotar al detective de facultades extraordinarias para hacer avanzar la trama. La capacidad de Sherlock Holmes de distinguir a simple vista las cenizas de centenares de tipos diferentes de tabaco es sin duda, aunque quizá no en el mismo sentido que la invención del rayo Q, un paso en la dirección del juego sucio.

Además, no hay nada que impida aun al más estricto de los escritores de novelas policiales hacer uso de la ciencia real, e inclusive de los últimos descubrimientos disponibles, aunque sean totalmente desconocidos para el lector. A eso también se lo considera juego limpio.

De esta manera se corren sin embargo algunos riesgos, ya que muchos escritores de novelas policiales no saben de ciencia y no pueden dejar de incurrir en errores groseros. John Dickson Carr, en un libro, reveló que desconocía la diferencia entre el elemento antimonio y el tartrato de antimonio y potasio, un compuesto. Esto no pasaba de ser irritante, pero en otro libro, demostró que ignoraba la diferencia entre el dióxido de carbono y el monóxido de carbono y dejó la trama hecha un revoltijo. Uno de los cuentos más espeluznantes de Dorothy Sayer describe los efectos de las hormonas tiroideas, y aunque la autora tenía una idea correcta acerca de ellas, los efectos aparecen con una rapidez imposible y son exagerados.

Escribir una novela policial científica tiene, como vemos, sus trampas y dificultades extraordinarias, tanto más, entonces, escribir una novela policial de ciencia ficción. En ciencia ficción, no sólo tiene uno que conocer su ciencia, sino tener también una idea racional de cómo es posible modificarla y extrapolarla.

Sin embargo, esto sólo significa que escribir una novela policial de ciencia ficción es difícil, y no que es conceptualmente imposible, como pensaba John Campbell.

Después de todo, es tan posible atenerse a las reglas de juego en las novelas policiales de ciencia ficción como en las novelas policiales comunes.

La novela policial de ciencia ficción puede ser llevada al futuro, en medio de una sociedad muy diferente de la nuestra, en donde los seres humanos hayan desarrollado la telepatía, por ejemplo, o donde el transporte de masas a la velocidad de la luz sea posible, o donde todo el conocimiento humano esté almacenado en computadoras para su disponibilidad instantánea; pero las reglas siguen en pie.

El escritor debe explicar minuciosamente al lector cuáles son los límites de las condiciones en las que se mueve la sociedad imaginaria. Tiene que quedar perfectamente claro qué se puede hacer y qué no se puede hacer; y con estas fronteras establecidas, el lector debe entonces ver y oír todo lo que el investigador ve y oye, y tiene que estar alerta a cada pista que el investigador encuentra.

Puede haber indicios engañosos y pistas falsas para oscurecer y confundir, pero debe dejársele al lector la posibilidad de adelantarse al investigador en su deducción, por más extravagante que sea la sociedad.

¿Puede hacerse esto? ¡Por supuesto! Modestamente, lo remito a usted a mis propias novelas policiales de ciencia ficción, *Las grutas de acero* y *El sol desnudo*, que escribí allá por los años cincuenta para demostrarle a John que él tenía una visión demasiado modesta de la ciencia ficción.

## PRÓLOGO 5 (¡Aventura!)

*En el otoño de 1978, Davis Publications, Inc., que publica mi revista, tuvo la idea aventurada de editar una segunda revista, que llevaría el nombre de Revista Asimov de Aventuras de Ciencia Ficción y la que me referiré de aquí en adelante como “mi revista de aventuras”.*

*La nueva revista estaría dirigida a un público un poco más joven que el de su hermana mayor y acentuaría la acción y la aventura. Más aún, sería de tamaño diferente, ocho pulgadas y tres octavos por diez pulgadas y siete octavos en vez de cinco pulgadas y un octavo por siete pulgadas y media.*

*Para presentar la revista, incluí en el primer número (Otoño de 1978) un editorial que relacionaba la historia de aventuras con la ciencia ficción.*

### 5. ¡AVENTURA!

La historia de aventuras tiene una larga y venerable historia.

En realidad, su historia no podría ser más larga, ya que es difícil imaginar que las historias tejidas al calor de los fogones de la Edad de Piedra fueran otra cosa que historias de aventuras sobre cacerías maravillosas y cráneos de enemigos destrozados.

Las leyendas más antiguas que nos llegan de las diferentes culturas primitivas de la Tierra cuentan las osadas aventuras de los dioses y los combates entre ellos. Aun el Dios de la Biblia puede haber tenido tal historia. En la Biblia hay huellas de relatos primitivos que contaban que la creación de un universo ordenado fue posible sólo después de un combate a muerte contra las fuerzas del caos.

En el Salmo 74, podemos encontrar ecos de aquel lejano combate cósmico: “tú dividiste el mar con tu fuerza; tú cortaste las cabezas de los dragones de las aguas. Tú hiciste pedazos las cabezas de Leviatán”.

La historia del relato de aventuras no podría ser tampoco más honorable.

Las más antiguas obras de ficción de la literatura de Occidente que se conservan intactas son *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, ¿y qué son ellas sino historias de aventuras? La primera es una espléndida historia de guerra; la segunda, un emocionante cuento de viajes.

No me interprete mal. Yo no digo que *La Ilíada* y *La Odisea* sean sólo cuentos de aventuras. Los críticos han encontrado en ellas mucho más que eso. Pero fue su aspecto aventurero lo que aseguró su popularidad y supervivencia hasta nuestros días.

Las partes más populares de *La Ilíada* fueron siempre las escenas de batallas, especialmente el duelo decisivo entre Héctor y Aquiles, con el público desgarrado en dos bandos porque el genio de Homero lo condujo a dividir equilibradamente las simpatías de aquél entre los dos héroes.

Y las partes más populares de *La Odisea* son las macabras aventuras que Odiseo relata ante la corte de los faecios, particularmente el episodio en la gruta de Polifemo, el cíclope monstruoso, caníbal.

Desde Homero, los cuentos de aventuras fascinaron siempre a los seres humanos y por eso perduraron. Los cuentos medievales del Rey Arturo, las historias fantásticas de “Las mil y una noches”, la sangre y el estruendo de Shakespeare.

¿Sangre y estruendo? Por supuesto. Shakespeare puede ser el modelo de todo lo excelso en literatura, pero el hecho es que escribió para el gusto popular y fue criticado por ello tanto en su tiempo como después. Ponía peleas y hachazos por todas partes. En *El rey Lear*, a un personaje le arrancan los ojos en el medio de la escena y en *Tito Andrónico* hay violación, mutilación y canibalismo.

La ciencia ficción no es ajena a la historia de aventuras. Los relatos de Verne eran primordialmente cuentos de alta aventura, por más que él se haya preocupado en incluir tramos de disertación científica como justificación.

Y, por supuesto, una vez que las revistas de ciencia ficción entraron en escena, la aventura reinó durante décadas en el máximo sitio. Hugo Gernsback solía decir que la ciencia ficción era una fuerza

educativa, y lo es, en mi opinión, pero sólo secundariamente. Lo que los lectores querían por encima de todo era aventura, y es lo que tuvieron.

Si bien, al comienzo, *Historias Sorprendentes* y luego *Historias Maravillosas* trataron, sin demasiado éxito, de mantener un cierto nivel, empleando notas a pie de página, entretenimientos científicos, etc., no pudieron mantenerse en el primer puesto. En 1930 apareció *Historias Asombrosas*, que estaba abiertamente orientada hacia la aventura y que conquistó rápidamente el liderazgo en el campo.

En 1937, John Campbell se hizo cargo de la dirección de *Historias Asombrosas*, cambió su nombre por el de *Historias Asombrosas de Ciencia Ficción* y la apartó de la aventura, pero por esa época *Historias Maravillosas* se había transformado en *Historias Maravillosas Emocionantes* y se había acercado a los temas de aventuras.

En 1939, se produjo un boom de las revistas de ciencia ficción, y nuevas revistas de todo tipo aparecieron en los kioscos. En diciembre de 1939, apareció "Historias Planetarias". Fue en cierto sentido, la mejor revista de aventuras de ciencia ficción de su tiempo.

Pero si las revistas de ciencia ficción tienen sus booms, también tienen sus bajones y, muy a menudo, tanto más fuerte el boom, tanto más profundo el bajón. Un boom particularmente intenso se produjo en los primeros años de la década del cincuenta, y en el bajón particularmente profundo que lo siguió, tanto *Historias Maravillosas Emocionantes* como *Historias Planetarias* dejaron de aparecer en 1955.

Como consecuencia de esto, en cierta manera, disminuyó la ciencia ficción de aventuras. Las revistas que sobrevivieron a las vicisitudes del aquel tiempo, como *Análogo*, *F & CF* y *Galaxia*, no se centraban particularmente alrededor de los temas de aventuras. Como tampoco lo hace la nueva, pero ya claramente exitosa, *Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov*.

¿A qué se debe esto?

Por una parte, el público de la ciencia ficción se ha transformado. En los años veinte y treinta, los lectores de ciencia ficción, en su gran mayoría, tenían menos de dieciocho años, y las revistas estaban adaptadas a ellos.

Muchos adolescentes se apartaron de la ciencia ficción a medida que fueron creciendo, pero no todos lo hicieron, y la edad promedio de los lectores fue aumentando así constantemente. A partir de la Segunda Guerra Mundial, el porcentaje creciente de lectores mayores fue influyendo cada vez más sobre el campo, de manera que la ciencia ficción tuvo que madurar también.

En segundo lugar, no sólo hubo más lectores adultos sino también menos lectores entre los más jóvenes, dado que primero las revistas cómicas y luego la televisión entraron también a competir por la conquista de este público.

Y 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.

Y esto deja un 10 por ciento que es bueno, y las historias de aventuras de ciencia ficción bien escritas pueden ser efectivas.

Luego, "aventura" pasó a significar también "niños", porque las primeras revistas estaban orientadas hacia los más jóvenes. A pesar de que no hace falta pensar demasiado para darse cuenta de que las historias de aventuras bien escritas pueden ser disfrutadas por gente de cualquier edad.

Y fue siguiendo esta idea como se creó la *Revista Asimov de Aventuras de Ciencia Ficción*.

La *Revista Asimov de Aventuras de Ciencia Ficción* está consagrada a las historias de aventuras, pero de aventuras no a cualquier precio. Nuestra intención es proporcionar, en la medida de lo posible, aventuras de ciencia ficción bien escritas hechas por autores que no desconocen la ciencia. Nuestras historias tendrán acción, pero no a expensas de la ciencia o de la destreza narrativa.

¿Podemos lograrlo?

---

\* Pulpa, periódico vulgar o sensacionalista en la jerga norteamericana. (N. del T.)

Sería ridículo descontar el éxito. Éstos son tiempos difíciles para las revistas en general, y estamos caminando sobre una cuerda floja.

Esperamos que nuestra distribución sea suficientemente eficaz, que podamos encontrar escritores que nos suministren el material que necesitamos, y que nuestra estimación del público potencial resulte correcta.

Lo que sabemos es que tenemos un editor confiable, un personal experimentado, y mucha determinación.

Así que empezaremos con este primer número, y veremos si podemos usarlo para convencerlo de que “aventura” y “calidad” son dos términos que no están necesariamente reñidos entre sí, que “aventura” e “inteligente” son términos que se pueden aplicar a la misma historia, que “aventura” y “quiero más” pueden reforzarse mutuamente y conducir al éxito.

## EPÍLOGO 5

*(¡Aventura!)*

*Mi revista de aventuras era, a mi juicio, mejor que su hermana mayor. Tenía una impresión más nítida, una diagramación magnífica, e historias excelentes.*

*Pero, lamentablemente, quedó sin hacerse, a pesar de los buenos deseos expresados en el ensayo anterior.*

*Las revistas de ciencia ficción de tamaño grande que aparecieron en el último medio siglo fracasaron uniformemente (con la excepción de “Omni”: que tenía detrás los millones de dólares de Penthouse International, Ltd., y era de ciencia ficción sólo en una tercera parte). Mi revista de aventuras no resultó una excepción.*

*No pudo conseguir la distribución que necesitaba en los quioscos, y cuando llegó a ellos, se perdió en un montón de otras innumerables revistas del mismo tamaño.*

*Se quedó colgando durante cuatro tiradas, pero no pudo lograr las ventas necesarias, de manera que dejamos de publicarla, espero que sólo temporalmente, y algún día, en condiciones más favorables, quizá podremos intentarlo de nuevo.*

II  
ESCRIBIENDO CIENCIA  
FICCIÓN

## PRÓLOGO 6 (Sugerencias)

*He sostenido firmemente durante décadas que yo no tengo ninguna capacidad editorial. Dado que es así, estoy contento de poder dejar la dirección editorial de mi revista en las manos capaces de George y Shawna, y me cuido bien de no interferir.*

*Entre las muchas razones por las cuales no puedo realmente dirigir una revista está el hecho de que no tengo discernimiento en materia de historias. No creo verdaderamente que pueda distinguir una historia buena de una mala, excepto en los casos extremos en cualquiera de los dos sentidos (aunque, como cualquier crítico que trabaja con herramientas contundentes, sé qué me gusta).*

*A causa de esta carencia que llevo dentro, nunca sé con seguridad qué cambios hay que introducir para transformar una historia mala en una buena o una buena en una mejor. Ni siquiera lo sé respecto de las historias que escribo yo mismo, pero tengo que trabajar, movido por una especie de instinto primitivo.*

*Con todo, tampoco soy un idiota consumado. He logrado elaborar algunas reglas para escribir ciencia ficción, y no tengo reparos en instruir minuciosamente al público al respecto, especialmente por cuanto existe una revista que lleva mi nombre y quiero que ella sea de la mejor calidad posible.*

*Por eso, dediqué algunos de mis editoriales a aconsejar a los que aspiran a convertirse en escritores; el siguiente es un ejemplo.*

### 6. SUGERENCIAS

A menudo recibo una carta de algún joven afanoso, aspirante a escritor, que me pide algunas “sugerencias” sobre el arte de escribir ciencia ficción.

Tengo la sensación de que estos jóvenes piensan que debe existir alguna fórmula mágica que los profesionales mantienen celosamente en secreto, pero que yo, como soy un tipo tan bueno, voy a revelar.

Lo siento, pero no hay tal cosa, no hay fórmula mágica, ni trucos secretos, ni atajos escondidos.

Lamento tener que decirle que es cosa de mucho trabajo durante largo tiempo. Si usted conoce algunas excepciones a esto, se trata precisamente de eso: de excepciones.

De todas maneras, hay algunos principios generales que, según mi modo de ver, podrían ser útiles. Son éstos:

*1) Usted tiene que prepararse para una carrera de escritor exitoso de ciencia ficción de la misma manera que lo haría para cualquier otra profesión altamente especializada.*

Primeramente, tiene que aprender a usar sus herramientas, tal como un cirujano debe hacerlo con las suyas.

La herramienta básica para cualquier escritor es su lengua, lo que significa que usted debe desarrollar un buen vocabulario y refrescar sus conocimientos de cosas tan prosaicas como la ortografía y la gramática.

El vocabulario está por encima de toda discusión, pero puede ser que usted piense que la ortografía y la gramática son cosas superfluas. Después de todo, si usted escribe una historia brillante y espléndida, seguramente el jefe de redacción estará encantado de corregir su ortografía y su gramática.

¡No es así! Él (o ella) no lo hará.

Además, se lo dice un veterano, si su ortografía y su gramática son desastrosas, usted no puede escribir una historia brillante y espléndida. Quien no sabe usar la sierra y el martillo no fabrica muebles magníficos.

Aun si usted fue aplicado en el colegio, desarrolló su vocabulario, sabe deletrear “sacrilegio” y “sobreser” y nunca dice “entre usted y mí” o “nunca no hice nada”, eso no basta. Están también la estructura sutil de la oración y la construcción estilística del párrafo. Está el entrelazamiento inteligente de la trama, el manejo de los diálogos, y miles de otros enredos.

¿Cómo hace usted para aprender todo eso? ¿Lee libros sobre cómo escribir, o asiste a clases sobre el tema, o a conferencias? Todas esas cosas tienen valor inspirativo, seguro, pero no van a enseñarle lo que usted quiere saber realmente.

Lo que sí ha de enseñárselo es la lectura detenida de los maestros de la prosa. Esto no significa que usted se obligue durante años a quedarse dormido sobre los clásicos aburridos. Los buenos escritores son, invariablemente, fascinantes; ambas cosas van juntas. A mi juicio, los escritores de lengua inglesa que hacen el mejor uso de la palabra justa en el momento preciso y que arman sus oraciones y párrafos con la mayor habilidad y estilo son Charles Dickens, Mark Twain y P. G. Wodehouse.

Léalos, también a otros, pero con atención. Representan su aula. Observe lo que hacen y trate de explicarse por qué lo hacen. No sirve de nada que se lo explique otra persona. Hasta que usted mismo no lo vea y no se lo incorpore, no hay nada que pueda ayudarlo.

Pero supongamos que a pesar de sus esfuerzos usted no termina de aprender. Bueno, puede ser que usted no sea un escritor. No es una desgracia. Siempre le queda la posibilidad de dedicarse a alguna profesión ligeramente inferior, como la cirugía o la presidencia de Estados Unidos. No será lo mismo, por supuesto, pero no todos podemos ascender a las alturas.

En segundo lugar, para llegar a ser un escritor de ciencia ficción no basta con conocer la lengua, también hay que saber de ciencia. Puede ser que usted no quiera hacer mucho uso de la ciencia en sus historias, pero de todas maneras tendrá que conocerla, para que lo que utilice esté bien utilizado.

Esto no significa que usted tenga que ser un científico profesional, o un egresado de carrera científica. No necesita ir a la universidad. Pero sí significa que tiene que estar dispuesto a estudiar ciencia por su cuenta, si su educación formal fue débil en ese aspecto.

No es algo imposible. Uno de los mejores escritores de la ciencia ficción “dura” es Fred Pohl, que ni siquiera terminó la secundaria. Por supuesto que hay muy poca gente que es tan brillante como Fred, pero usted puede escribir mucho menos bien que él y ser todavía bastante bueno.

Afortunadamente, ahora se publica mucho más ciencia de divulgación de buena calidad que en las generaciones anteriores, y usted puede aprender mucho, con bastante poco esfuerzo, si lee los ensayos de algunos autores de ciencia ficción como L. Sprague de Camp, Ben Bova y Poul Anderson o incluso Isaac Asimov.

Más aún, los científicos profesionales están escribiendo ahora también eficazmente para el público, como lo testimonian los magníficos libros de Carl Sagan. Y siempre está *Scientific American*.

En tercer lugar, aun si usted sabe ya bastante de ciencia y también aprendió a escribir, todavía no es seguro que pueda sacar algo coherente de ambas cosas a partir de sus borradores. Deberá convertirse en un lector diligente de la ciencia ficción misma para aprender las convenciones y los trucos del oficio como, por ejemplo, entretener el medio ambiente con la trama.

### 2) Usted tendrá que ejercitarse en el oficio.

La instrucción decisiva la da la misma práctica de escribir. Y usted no debe esperar hasta que su preparación esté terminada. El acto de escribir es en sí mismo parte de la preparación.

Usted no podrá entender completamente lo que hacen los buenos escritores hasta que no lo haya intentado usted mismo. Aprenderá mucho cuando vea que su historia se le está deshaciendo en las manos o que está empezando a formar un todo. Escriba a partir del primer momento, entonces, y siga escribiendo.

### 3) Usted tendrá que ser paciente.

Como escribir es en sí mismo un modo de aprender, no piense que va a poder vender la primera historia que escriba. (Sí, ya sé que Bob Heinlein lo hizo, pero él era Bob Heinlein. Usted es sólo usted.)

Además ¿por qué habría de desalentarlo eso? Cuando completó su primer grado en la escuela no había terminado todo para usted, ¿no? Después vino el segundo, después el tercero, después el cuarto, y así sucesivamente.

Si cada historia que usted escribe es un paso más en su educación literaria, no importa que las editoriales la rechacen. La próxima historia será mejor, y la otra todavía mejor, y eventualmente...

Pero, entonces, ¿por qué molestarse en presentar las historias a las editoriales?

Si no lo hace ¿qué modo tiene de saber cuándo se gradúa? Después de todo, usted no sabe qué historia va a poder vender. Podría ser la primera. Casi seguro que no será, pero podría ser.

Naturalmente, aun después de haber vendido su primera historia, puede ser que usted no logre colocar las doce siguientes pero habiéndolo logrado una vez, es bastante probable que pueda hacerlo de nuevo, si persevera.

Pero, ¿qué pasa si usted escribe y escribe y no logra mejorar, y lo único que consigue son papeletas con notas de rechazo? Una vez más, puede ser que usted no sea un escritor y tenga que conformarse con un puesto inferior, como el de presidente de la Corte Suprema de los Estados Unidos.

*4) Usted tiene que ser razonable.*

Escribir es una de las tareas más maravillosas y satisfactorias que existen en el mundo, pero tiene unos pocos defectos insignificantes. Por ejemplo: que un escritor no puede casi nunca ganarse la vida con ella.

¡Ah, sí! algunos escritores ganan mucho dinero; son aquellos cuyos nombres todos conocemos. Pero por cada escritor que gana a montones, hay miles que tiemblan cuando llega la cuenta del alquiler. No debería ser así, pero es.

Tome mi caso: tres años después de haber vendido mi primera historia, llegué al estadio en que uno vende todo lo que escribe, es decir, me convertí en un escritor exitoso. Sin embargo, pasaron diecisiete años más hasta que pude ganar como escritor lo suficiente para llevar una vida confortable.

Así que, mientras trata de convertirse en escritor, cerciórese de que tiene otro medio de ganarse la vida decentemente; y no abandone ese trabajo hasta que haya vendido su primer texto.

## PRÓLOGO 7

*(De ninguna manera vulgar)*

*De todos los requisitos para escribir buenas historias de ciencia ficción, el que más me interesa es el de la racionalidad científica.*

*Nótese que no he dicho “exactitud científica”. Para conservar una exactitud absoluta uno tendría que mantenerse a ras del suelo, y la ciencia ficción tiene que poder volar alto; esto es, el escritor de ciencia ficción debe adivinar, extrapolar y tomarse libertades. Con todo, por más que el escritor adivine, extrapole, y se tome libertades respecto de las convicciones actuales de la ciencia, él o ella debe conocer suficientemente estas opiniones para hacer un uso racional de la ciencia aun en los vuelos más osados de la imaginación.*

## 7. DE NINGUNA MANERA VULGAR

La palabra latina *populus* significa “pueblo”, la palabra latina *vulgus* significa “pueblo”.

En inglés\*, tenemos las palabras “popular” y “vulgar”, que se relacionan con atributos del pueblo. Podemos tener, por ejemplo, “elecciones populares”, que son aquellas en las que el pueblo, y no algunos individuos privilegiados solamente, puede votar. También podemos tener la “lengua vulgar”, que es la que habla la gente común, en vez del latín de las clases instruidas.

Por supuesto que usted puede usar la palabra “pueblo” para referirse a toda la población sin distinción.\* Así como puede referirse a la mayoría de ella usando la expresión “gente común”, por oposición a “gente bien”, bien por nacimiento, educación o autoestima.

Usted puede, si sus convicciones son democráticas, usar los adjetivos en sentido positivo y valorar altamente todo lo que es característico del pueblo. O, si es medio presuntuoso, puede usarlos en sentido negativo y considerar que todo lo que gusta a muchos es necesariamente inferior puesto que sólo un largo proceso cultural puede elevar el nivel del gusto al de su paladar refinado.

En inglés\*\*, hemos terminado por diferenciar esos dos sentidos, y “popular” pasó a representar los aspectos positivos del gusto general, mientras que “vulgar” representa los negativos. Así, Shakespeare hace que Polonio aconseje a su hijo: “Sé familiar, pero de ninguna manera vulgar”.

Creo que en francés la distinción es menos clara. Se ha escrito en francés, por ejemplo, que yo me dedicaba a la “vulgarización”\*\*\* de la ciencia. Lo cual habría bastado para ponerme en pie de guerra, si el contexto no hubiera evidenciado que se trataba de una alabanza.

En inglés, de todas maneras, sólo es posible decir que soy un “divulgador” (*popularizer*) de ciencia. Si a alguien se le ocurre decir que yo soy un “vulgarizador” de ciencia, más vale que sea un amigo mío y que esté sonriendo mientras lo dice.

Con todo, no puedo dejar de tener la impresión de que para algunos científicos la “divulgación de ciencia” no existe, sólo existe la “vulgarización de ciencia”.

¿Por qué? Por la misma razón de siempre: presunción.

---

\* También en español. (N. del T.)

\* A lo largo de todo este ensayo, el lector debe tener presente que el vocabulario del inglés no registra la distinción entre “gente” y “pueblo” que existe en el vocabulario del español y de otras lenguas. En inglés ambas palabras tienen el mismo equivalente: *people*; y la distinción está dada por el contexto. (N. del T.)

\* También en español. (N. del T.)

\* En efecto, en francés “vulgariser” y “vulgarisation” equivalen a nuestros “divulgar” y “divulgación”, pero también pueden usarse en sentido negativo, como sus correspondientes en inglés y español. El verbo francés “divulguer”, que corresponde a “divulgar”, sólo se usa con el sentido de revelar o difundir un secreto, una noticia, etc., igual que el inglés “divulge”. En inglés se usan derivados de “*people*” para todo lo que tiene que ver con hacer accesibles al lego los conocimientos científicos. (N. del T.)

No es nada raro descubrir que un científico se siente miembro de una aristocracia intelectual. Alcanzar el nivel del profesionalismo en ciencia requiere un tipo de inteligencia, curiosidad, dedicación y paciencia nada comunes. Y como no es común, existe la tendencia a pensar que es superior.

Hay, por supuesto, dos maneras de reaccionar ante la superioridad (real o fantaseada). Usted puede juzgar que el poseer más talento o privilegios impone a su poseedor obligaciones especiales (“nobleza obliga”). El verdadero caballero, que ocupa una posición favorecida en la sociedad, tiene pautas de conducta y cortesía que no se esperan ni exigen del hombre común, y estas pautas deben tener vigencia, en la medida de lo posible, en el trato con todos y no sólo con otros caballeros. De igual manera, el verdadero intelectual, que ha alcanzado una comprensión aguda de los diferentes campos del saber, debe hacer, en la medida de lo posible, sus conocimientos accesibles a todos, y no sólo a otros intelectuales.

De otra manera, usted puede reaccionar pensando que existe un abismo insalvable entre usted y los menos favorecidos; un abismo que no se puede saltar si la diferencia es de casta, o que sólo puede ser cruzado gracias a un pesado esfuerzo por parte del desfavorecido si la diferencia es de entrenamiento o educación. En este caso, dar una mano a través del abismo es algo que no cuadra al favorecido; es “vulgar” y despierta la sospecha de que quizá el que hace tal gesto no es un auténtico miembro de la clase superior.

Naturalmente, mi punto de vista es que “nobleza obliga”, si no, no tendría la profesión que tengo.

Tampoco es esto una cuestión de mera predilección personal. Para mí, el “nobleza obliga” intelectual ha pasado a ser una cuestión de vida o muerte para la sociedad. Tómese en cuenta que:

1) La ciencia no es más un asunto privado que atañe al designio de unas pocas almas ardientes interesadas en sondear los misterios del universo por pura curiosidad personal. La ciencia no puede ser un asunto privado si depende del erario público —y eso es precisamente lo que ocurre hoy—. Depende de él directamente, a través de los proyectos científicos que el gobierno financia con fondos extraídos de los impuestos; o indirectamente, a través del apoyo que la industria privada le brinda y que es compensado mediante un aumento apropiado de los precios de los bienes y servicios.

2) La ciencia ya no está divorciada del bien o del mal públicos, como lo estaba cuando vivía en una torre de marfil (o creía que lo hacía). El avance científico puede producir fácilmente algo que sirva, a sabiendas o no, para destruir la civilización o para salvarla.

3) La ciencia no es más una actividad que pueda ser llevada adelante por unas pocas voluntades. Necesitamos mucha gente entrenada en los más diversos niveles del quehacer científico si queremos que nuestra civilización tecnológica funcione, y esta gente sólo puede venir del público en general y atraída por un proselitismo activo.

Bueno, además, si el público paga por el avance de la ciencia, merece saber tanto como pueda acerca de aquello por lo que paga, para poder elegir su forma de apoyo de la manera más inteligente.

Si la destrucción o la salvación del público depende del avance de la ciencia, es justo que aquél sepa todo lo posible acerca de eso que puede destruirlo o salvarlo, para poder actuar de manera de guiar el avance fuera de la destrucción y hacia la salvación.

Es entre el público en general donde han de reclutarse los científicos y técnicos del futuro, es justo entonces que sepa todo lo que pueda acerca de la profesión para poder elegir de la manera más inteligente su puerta de ingreso.

Cada científico es, por supuesto, parte del público en general. Él o ella paga impuestos, se enfrenta a la alternativa de la destrucción o la salvación tecnológica y a la posibilidad de paralización tecnológica por falta de personal capacitado. La divulgación científica es por lo tanto tan necesaria para el científico como para cualquiera, y si algún científico la considera como “vulgarización” de la ciencia, es porque es un asno. Y de los peligrosos, además.

Hace más de veinte años que abandoné la enseñanza formal en las aulas, y a veces me preguntan si la extraño, o si me siento culpable por haber “desertado” de ella. Mi respuesta es “no”, porque no deserté ni de mis clases ni de mi enseñanza. Todavía enseño a través de mis libros y mis conferencias, y alcanzo una “clase” mucho más numerosa y sobre muchos más campos que cuando lo hacía en el aula.

También me preguntan si lamento “no ser más un científico”. La respuesta es también “no”, porque *todavía* soy un científico. De hecho, desde que dedico casi todas mis horas de vigilia a enseñar a todos los que puedo alcanzar, lo cual es para mí el primerísimo deber de todo científico en cada momento en que no está ocupado activamente en la investigación, me siento más que nunca un científico abocado a su trabajo.

Todo esto tiene una importante aplicación a la ciencia ficción. Puede ser que enseñar ciencia no sea la función primordial de la ciencia ficción, pero enseñar ciencia mal debiera ser para ella la cosa más execrable.

Si usted lleva su nave espacial hasta Titán, no tiene por qué transformar su historia en un documental, ni sentirse forzado a dar las estadísticas decisivas del mundo donde está aterrizando. Usted puede hacerlo si logra entrelazar todo eso hábilmente con la historia, pero no es necesario.

Pero usted no debería, bajo ninguna condición, describir a Titán como un satélite de Júpiter (que no es) en vez de Saturno (cosa que es).

Se pueden cometer errores. Los escritores son sólo seres humanos. Pero no deberíamos estar entre los que dicen: “¿A quién le interesan las minucias científicas? Lo importante es la historia”. Y no se puede tener buenas historias de ciencia ficción con mala ciencia.

Así que ustedes, aspirantes a escritores de ciencia ficción que están ahí afuera, no tienen por qué pensar que necesitan una graduación universitaria para escribir, pero tienen que aprender tanta ciencia como requiera la historia que ustedes quieran escribir.

## PRÓLOGO 8

(Método de aprendizaje)

*Naturalmente, algunos escritores de ciencia ficción se encuentran con que la ciencia que emplean en tal o cual historia se vuelve errada sin que medie falta alguna por parte de ellos. La ciencia avanza, se corrige a sí misma, incluso a veces se trastoca a sí misma. Cuando esto ocurre, puede ser que una historia que tenía una base científica perfectamente legítima en el momento en que fue escrita se vuelva irremediablemente errónea cinco años más tarde.*

*Éste es un pecado perdonable para los escritores; yo he sufrido tanto como cualquier otro por esos avances de la ciencia. En verdad esas desactualizaciones inevitables no tienen por qué afectar en lo más mínimo el valor literario de la historia, y pueden aun dejar intacta su utilidad científica.*

### 8. MÉTODO DE APRENDIZAJE

Cuando Hugo Gernsback creó la primera revista de ciencia ficción hace más de medio siglo, consideró que su finalidad era la de predecir y educar. Puede ser que haya tomado en serio ese valor predictivo, dado que él era un extraordinario visionario de artilugios futuristas (creo que jamás hubo uno mejor). Aun ya avanzado en años solía distribuir para Navidad folletos donde incluía sus últimas anticipaciones del mundo de la tecnología futura.

Creo que también era sincero cuando hablaba del valor educativo de la ciencia ficción, pero yo sabía que él era un promotor astuto y puede haber habido algo más que convicción personal en eso. Él debe de haber sabido que las nuevas revistas estaban condenadas a ser tomadas por tonterías sensacionalistas y que los padres y los maestros tratarían de mantener a los jóvenes alejados de su lectura. Era muy natural, entonces, que él tratara de crear un apropiado halo de respetabilidad alrededor de su tema preferido.

(Después de todo, mi padre no me dejaba leer literatura sensacionalista, y sólo logré llevarlo a hacer una excepción en el caso de la ciencia ficción haciendo hincapié en el valor educativo de la ciencia que contenía.)

Uno de los métodos que Gernsback empleó por aquellos días para tratar de demostrar el valor educativo de la ciencia ficción fue el de publicar una serie de preguntas científicas en cada número, con una referencia a la página donde se hallaba la respuesta. “¿Cuál es la estrella más cercana? pág. 29”. Si uno buscaba en la página de referencia encontraba la respuesta: “Pero, capitán, esos piratas malvados se han llevado a la bella Ilanadee a su guarida en el planeta Xybu, que gira alrededor de Alfa Centauro, la estrella más cercana.”

Esas preguntas me volvían loco. Yo tenía nueve años cuando persuadí a mi padre de que la ciencia ficción me educaría, y había en verdad algunas cosas que yo todavía no había aprendido acerca de la ciencia, de manera que esas preguntas tenían la facultad de intrigarme. ¿Cuál era la estrella más cercana?, bien podría habérmelo preguntado.

El problema era que si yo dejaba que mi curiosidad me llevara a fijarme en la página 29, a veces la tenía que leer entera hasta encontrar la respuesta y eso le quitaba toda la vida a la historia para mí. Yo descubriría que la bella Ilanadee había sido llevada a la guarida (quién sabe con qué propósitos malignos, yo seguro que no) y no quería saberlo antes de tiempo.

En cambio, si esperaba hasta haber leído todas las historias, las preguntas ya habían perdido todo interés para mí. Ya tenía las respuestas.

Hay también otros problemas respecto de la concepción de la ciencia ficción como método de aprendizaje.

Primeramente, la ciencia avanza y los escritores de ciencia ficción a veces se quedan rezagados.

En una historia que escribí allá por 1940, me referí al elemento 43 llamándolo “masurio”. Pero el descubrimiento del masurio, hecho público en 1925, resultó una falsa alarma. Cuando el elemento 43 fue realmente descubierto (en realidad tuvo que ser producido en laboratorio, dado que todos sus isótopos eran radiactivos) se lo llamó “tecnecio”. Lo embarazoso es que el verdadero descubrimiento fue hecho en 1937, tres años antes de que yo escribiera mi historia, pero todavía no me había llegado la noticia.

Por supuesto que en los buenos tiempos de antaño no había nada más evanescente que una historia de ciencia ficción. Llegaban un día y desaparecían al mes siguiente para siempre, excepto en las carpetas amarillentas de los aficionados más fanáticos de la ciencia ficción. Si uno cometía un error, éste desaparecía velozmente, y el daño era efímero.

Actualmente, en cambio, las historias de ciencia ficción pueden vivir por muchos años. Mis historias de *Fundación*, por ejemplo, han estado al alcance del público, reunidas cómodamente en un libro, desde hace casi treinta años ya, de manera bastante ininterrumpida, y parece que tienen buenas posibilidades de sobrevivir a su autor.

Hay en ellas algunas fallas por omisión que se vuelven más evidentes en esta década. Las historias de *Fundación* abarcan en detalle las galaxias y sin embargo no menciono en ninguna parte los quasars, los pulsars ni los agujeros negros. Es cierto que ninguno de ellos era conocido en los años cuarenta cuando yo escribí esas historias, pero todavía me siento incómodo por eso.

En cuanto a las fallas por comisión, tome mis seis libros sobre Lucky Starr. Cada uno de ellos se sitúa en un mundo diferente del sistema solar, y yo hice todo lo que pude para describir esos mundos con exactitud. Pero esos libros fueron escritos en los años cincuenta, y mi descripción era exacta sólo en la medida de los conocimientos que los astrónomos tenían en esa época.

Desgraciadamente para mí, la década del cincuenta nos puso en el umbral de la Era Espacial y, bueno, con la astronomía de radar, los satélites y las sondas espaciales hubo una revolución en nuestros conocimientos sobre el sistema solar y prácticamente cada palabra de ellos debió darse vuelta.

Hasta los años cincuenta, por ejemplo, se tenía por seguro, y era virtualmente una convención de la ciencia ficción, que Venus era un planeta primitivo, cálido y anegado de agua, similar a la Tierra en la era mesozoica de sus dinosaurios. ¿Por qué no? Según la hipótesis de la nebulosa primitiva sobre el origen del sistema solar, que dominó a lo largo de todo el siglo diecinueve, los planetas se formaron de afuera hacia adentro, de manera que a Marte se lo consideraba más antiguo que la Tierra, y a Venus más joven que ésta.

Esto se prestaba maravillosamente para la ciencia ficción. Si uno quería una civilización avanzada, decadente y moribunda, se iba a Marte. Si uno quería un mundo primitivo y peligroso, se iba a Venus. En “David Starr: El Guardián del Espacio”, hice lo primero; en “Lucky Starr y los Océanos de Venus”, lo segundo.

En el libro de Venus, en particular, anduve de jarana. Tenía un océano tan extenso como un mundo repleto de todo tipo de chatarras interesantes, y Lucky tuvo ahí magníficas aventuras con algo así como una medusa de una milla de ancho.

Pocos años después de la aparición del libro en 1954, se reveló que todas nuestras concepciones sobre Venus eran erróneas. Éste resultó ser un planeta extremadamente caliente, sin una sola gota de agua en su superficie, con nubes venenosas, casi sin movimiento de rotación, pero con fuertísimos vientos, etcétera.

Bueno, los libros de Lucky Starr siguen imprimiéndose, tanto en tapa dura (Gregg Press) como en tapa blanda (Fawcett); pero en las últimas ediciones tuve que insistir para que los editores incluyeran notas introductorias en las cuales pongo a los lectores al día respecto de las condiciones planetarias y explico que los libros fueron escritos antes de que se establecieran los conocimientos actuales sobre los planetas. Parece que esto no ha afectado las ventas, y aun si lo hubiera hecho, no me importaría. No puedo engañar a los jóvenes lectores; ni puedo dejar que piensen que estoy un cuarto de siglo atrasado en mis conocimientos del sistema solar.

¿Estoy diciendo entonces que la ciencia ficción no tiene valor como medio educativo?

Hasta ahora puede parecer que sí, pero no es así. Sólo estoy diciendo que no es confiable como fuente de datos “fácticos” puesto que éstos pueden ser erróneos, o por lo menos desactualizados. Sin embargo, no hay nada malo en la ciencia ficción como medio de despertar el interés por la ciencia.

Para eso, al menos, no importa si la base científica de una historia de ciencia ficción es accidentalmente errónea por ignorancia, deliberadamente errónea por las exigencias de la trama o simplemente desactualizada por el avance de la ciencia. Si la historia es *interesante* puede ser utilizada.

Supongamos, por ejemplo, que uno tiene una clase del penúltimo año de la secundaria o un grupo de boy-scouts a los que uno, por una razón u otra, quiere transmitir algunos conocimientos sobre el planeta Venus. Uno puede pensar que ellos no están particularmente interesados en aprender algo acerca de Venus.

Entonces, uno les da a leer “Lucky Starr y los Océanos de Venus”, y podemos suponer, para que el ejemplo sirva de algo, que ellos lo encuentran interesante y se entusiasman con él. Se les puede hacer entonces preguntas como:

¿Creen que tiene sentido suponer que Venus está totalmente cubierto por un océano? ¿Por qué?

Los científicos descubrieron que Venus tiene una temperatura de más de 300 grados centígrados en la superficie, ¿a qué creen ustedes que se puede deber esto? ¿Cómo suponen que pudieron averiguarlo? ¿Qué pasa con el océano que Asimov dijo que Venus tenía?

Y así sucesivamente.

Apuesto a que muchos jóvenes tendrán muchas más ganas que antes de hablar sobre Venus después de haberse entretenido con una historia acerca de él —aun si es acerca de un Venus desactualizado—.

Y ése es el valor educativo de la ciencia ficción; eso es lo que la transforma en un modo de aprendizaje. Estimula la curiosidad y el deseo de saber.

## PRÓLOGO 9

*Desde el comienzo mismo he tratado siempre de escribir entremezclando una cierta dosis de humor. Algunas veces traté incluso de escribir una historia que fuera graciosa de una punta a la otra. Al principio no tuve mucho éxito, pero seguí intentándolo.*

*Finalmente aprendí a hacerlo. Mi primera historia humorística completamente lograda (a mi juicio) fue “El hechicero actualizado”, que apareció en el número de julio de 1958 de La Revista de Historias Fantásticas y Ciencia Ficción. Me llevó, pues, veinte años alcanzar mi objetivo.*

*Naturalmente, entonces, yo no subestimo la dificultad que hay en llegar a ser gracioso. Sin embargo, creo que ya sé cómo lograrlo, y no tengo problema en dar algunos consejos sobre el tema.*

## 9. ES ALGO GRACIOSO

Es algo gracioso, pero muchos principiantes tratan de escribir historias humorísticas de ciencia ficción. Lo gracioso estriba en que ser gracioso es muy difícil, y muchos escritores excelentes de ciencia ficción no pueden manejar el humor. Aun así muchos principiantes creen que ellos pueden.

¿Por qué es tan difícil ser gracioso?

Por una simple razón, uno no puede errar el blanco. Si uno está buscando el *pathos*, uno puede terminar aproximándose bastante a lo patético y obtener la mitad del puntaje, y aun puede uno vender la historia si ella termina emocionando al editor aunque éste no se vaya en lágrimas. Si uno busca el suspenso uno puede escribir una historia que atrape moderadamente al lector y venderla acelerando por lo menos el corazón del editor, aun si la venta no se realiza en el medio de una loca carrera aeróbica.

Uno puede dar en los anillos exteriores del blanco, si no en el centro mismo, en todas las otras formas características de la ficción y lograr todavía la venta.

Pero no en el humor. El blanco del humor es el centro mismo. No hay anillos exteriores.

¿Puede usted imaginarse algo que sea parcialmente gracioso? ¿Oyó alguna vez a alguien contar una historia sólo a medias humorística? ¿Qué pasa?

¡Correcto! Nadie se ríe. A lo sumo alguien puede ensayar una sonrisa de cortesía.

Y sin embargo, una historia graciosa, cuando lo es de veras, es algo muy bueno que debiera ser alentado. El buen humor, el ingenio, aun la bufonada, si están bien hechos, son un aporte a la alegría de las naciones y a la eupepsia\* de los individuos.

Con todo, aun los mejores entre nosotros no nacieron sabiendo ya escribir con humor. Primero tenemos que practicar un poco para ver si tenemos el talento; y si lo tenemos, debemos desarrollarlo practicando continuamente.

Aquí están pues algunas reglas que pueden ser útiles.

1) Sea breve. A menos que usted sea un cómico nato, un Mark Twain o un P. G. Wodehouse, no va a poder mantener un nivel parejo y satisfactorio de humor a lo largo de toda una novela. De hecho, cuanto más trate de mantenerlo, tanto más improbable será que usted pueda evitar caer en la chatarra o elevarse exageradamente hasta la caricatura lamentable. Mi opinión es que tiene que limitarse a tres mil palabras o menos.

2) No trate de hacer que cada frase sea como para morir de risa. En primer lugar, usted se va a agotar y va a morir joven, y un autor muerto no sirve de mucho. En segundo lugar, no lo va a lograr. Y en el tercero, es muy difícil que el humor continuo, aun el logrado, llegue a ser efectivo. El lector se cansará de reír al comienzo del juego y encontrará aburrido el resto de la historia. Los fogonazos periódicos que dan tiempo al lector para reponer sus reservas de risa son mucho mejores.

---

\* Así que a buscarla en el diccionario. ¿Cómo va a llegar usted a ser un escritor si no desarrolla su vocabulario?

3) El humor no es en sí mismo una historia. El humor, si está bien hecho, mejora una historia, pero no puede transformar una historia mala en una buena. Si usted está escribiendo entonces una historia graciosa, cerciórese de que, si se subtrae lo gracioso, lo que queda siga siendo una historia de ciencia ficción razonablemente buena en sí misma.

Consideremos ahora una clase particular de las historias humorísticas de ciencia ficción: el género “Ferdinand Feghoot”\*. Éste es el de las historias cuya única razón de existencia consiste en que terminan con un ingenioso juego de palabras.

Aquí también hay reglas.

1) Dado que el juego de palabras final soporta toda la historia, usted comprenderá que no puede sobrecargarlo con una historia demasiado larga, si no el anticlímax despertará una rabia asesina aun en el más gentil de los editores. Hágala corta, pues; yo diría, no más de quinientas palabras.

2) Aun esas quinientas palabras tienen que formar una historia de ciencia ficción razonable, donde la tensión que prepara el juego de palabras no sea demasiado evidente. Lo ideal sería que el lector no sospeche que se va a topar con un juego de palabras, para que no tenga tiempo de intensificar sus sentimientos de hostilidad homicida.

3) Esfuércese en alcanzar el justo medio. La frase que contiene el juego de palabras debe ser suficientemente larga para sorprender al lector por lo ingeniosa, pero no tan larga como para cansarlo antes de terminarla. Lo ideal es que pueda leer la frase entera de un vistazo.

Nuevamente, la distancia entre el juego de palabras y la verdadera frase debe ser suficientemente grande para resultar ingeniosa e imprevisible, pero no tan estirada como para que aun después de que el lector la lea pase un lapso perceptible en el cual él no sepa de qué está usted hablando. Recuerde que el meollo de un chiste debe ser captado de un golpe. Aun una pausa corta puede ser fatal para la risa.

4) Un juego de palabras está dirigido al oído. Es el sonido lo que cuenta, no la apariencia. Un cantante que resbala sobre un muelle (*quay*) y cae al agua está fuera del muelle (*off-quay*) en un doble sentido\*. No importa que “*quay*” se escriba diferente que “*key*”, la pronunciación es la misma.

En cambio, no tiene sentido decir que un intérprete que no sabe mantener la etiqueta no sirve en Varsovia porque le falta el “*polish*” (*polish* significa lustre, brillo, y *Polish*, polaco). Éste puede ser un juego de palabras visual, pero aun leyendo en silencio uno oye interiormente las palabras, y “*polish*” no suena como “*Polish*” por más que se deletreen igual.

Resumiendo, el “Ferdinand Feghoot” ideal, en mi inmodesta opinión, es mi historia “Cosa segura”, que apareció en el número de verano de 1977 de *La Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov*. Léala y verá.

El último punto que queda por recordar es triste. Ni siquiera una buena historia humorística ni un excelente “Ferdinand Feghoot” tienen garantizada la aceptación de algún editor. Una revista tiene que tener variedad, si ha de ser exitosa, y la variedad debe reflejar, con razonable justeza, las inclinaciones y los gustos de los lectores en general.

El hecho es que mucha gente rechaza el humor y hay muchos que tienen una antipatía mojigata al inocuo juego de palabras. De manera que los editores deben entremezclar los cuentos alegres con sumo tacto entre las páginas de las revistas, mientras que el “Ferdinand Feghoot” sólo puede entrar en juego cuando la antena del Gentil Editor le informa a éste que ya ha pasado suficiente tiempo desde el último lote como para poder imprimir otro a salvo.

---

\* El nombre proviene de una tira de Grendel Briarton (Reginald Bretnor) sobre un caballero con ese nombre. Aparecía en *Ficción y Ciencia Ficción* hace algunos años.

\* Off-key, que suena igual, significa “fuera de tono”, “desentonado”. (N. del T.)

## PRÓLOGO 10

(El vitral y el vidrio de ventana)

*Tengo todavía el descaro de dar a la gente disertaciones sobre estilo literario, a pesar de que digo frecuentemente que no sé nada sobre el tema. Pero lo que me irrita es que otros digan a veces que yo no tengo estilo.*

*Puedo decir de mí lo que se me antoje, pero eso no significa que yo les conceda el mismo derecho a los demás.*

## 10. EL VITRAL Y EL VIDRIO DE VENTANA

Siempre he sido renuente a dar opiniones argumentadas sobre historias particulares porque no confío en mi habilidad para reconocer lo que es bueno, lo que es malo y por qué. Aun así no puedo dejar de tener ciertas ideas sobre el oficio de escribir acumuladas a lo largo de mi carrera, y una de ellas está ligada a una metáfora que oí por primera vez en boca de mi buen amigo Jay Kay, infatigable fotógrafo de la ciencia ficción.

Parece que hay dos maneras de escribir ficción.

En una de ellas, uno presta más atención al lenguaje mismo que a los hechos que está describiendo. Uno ansía escribir con colorido, pintando un cuadro de la escena y el entorno de los hechos. Uno desea evocar en el lector un estado de ánimo que le haga posible sentir los hechos que tienen lugar de una manera más intensa que la que posibilitaría una simple enumeración de aquéllos.

Esto no se logra fácilmente. Ha habido tantas frases coloridas que otros escritores emplearon frecuentemente en el pasado para evocar todo lo que uno quiera evocar que han terminado por gastarse hasta quedar secas. Han perdido toda capacidad de cumplir su función. A veces un solo uso en el pasado basta para anular una frase si ese uso es muy famoso por aparecer en Hamlet o en el Discurso de Gettysburg.

El objetivo de ser brillante y evitar al mismo tiempo el cliché es difícil de alcanzar. A menudo hace falta pulir y repulir hasta conseguir que las cosas salgan correctamente.

Si uno lo logra, ha escrito poéticamente. Ha escrito con estilo. Todos lo admiran; por lo menos todos los que pretenden tener buen gusto literario.

Y sin embargo, aunque las frases puedan ser memorables, aunque su ritmo pueda ser grandioso, aunque los estados de ánimo puedan ser efectivamente evocados, puede ocurrir que la historia sea ligeramente difícil de entender.

Escribir de esa manera es como construir un vitral maravilloso con trozos de vidrio de color. El resultado puede ser un espectáculo grandioso y digno de verse, pero si uno está interesado en ver lo que está pasando en la calle, va a serle difícil lograrlo mirando a través del vitral.

Que no se me interprete mal. No es imprescindible que algo pueda entenderse en el acto. De hecho, cavilar sobre el vitral de una historia bien escrita y releerla puede, poco a poco, iluminarlo a uno. Uno puede llegar a encontrar todo tipo de simbolismos, y entenderla de mil maneras diferentes en diversos niveles. La satisfacción que uno puede sentir al lograr una comprensión profunda de algo no puede ser igualada por la "comprensión" superficial que se obtiene en un instante.

Si uno tiene tiempo para eso.

Reconozcámoslo, no todos tenemos tiempo para el ocio. Y aun cuando lo tengamos, hay muchas actividades que compiten por ese tiempo libre y puede ser que no nos sintamos capaces de gastar una parte con una obra literaria que nos exige un esfuerzo permanente de atención. Pero aun así querríamos leer una historia. ¿Qué podemos hacer?

Hay también otra manera de escribir.

En ésta, las palabras y las frases son elegidas no por su frescura o su novedad, o por su capacidad inesperada de evocar un estado de ánimo, sino simplemente por su capacidad de describir lo que está pasando sin interferir. Todo queda subordinado a la claridad. Es la clase de estilo en la que se prefiere la oración simple a las proposiciones subordinadas, la palabra familiar a la palabra rara, las palabras cortas a las largas.

Esto no significa que no haya proposiciones subordinadas o palabras raras o largas. Lo que significa es que estos recursos son usados sólo cuando la claridad lo exige. A *igualdad de condiciones*, uno opta por lo directo, familiar, corto.

El resultado es que uno puede ver con absoluta claridad lo que está pasando (si la redacción es manejada con suficiente soltura). Lo ideal es que uno ni siquiera se dé cuenta de que está redactando.

Un escrito hecho así puede ser comparado al vidrio transparente de una ventana. Uno puede ver con exactitud lo que está pasando en la calle y no toma conciencia de que está el vidrio.

Da la casualidad de que muchos críticos valoran sólo los vitrales. Están acostumbrados a alcanzar una comprensión que está más allá de la de los lectores menos experimentados (o fingen estarlo, porque si hay más escritores malos que buenos, también hay más críticas incompetentes que competentes) y se sienten incómodos si algo es demasiado claro o simple. Después de todo, si cualquiera puede entender una obra de arte ¿para qué hace falta un crítico? Puesto que el crítico corre el riesgo de quedarse sin trabajo (o, peor aún, sin su autoestima) cuando aparece un escrito tipo vidrio de ventana, su reacción habitual es la de desecharlo como “superficial”, “carente de estilo”, “falta de significación”, y algunos otros adjetivos cuidadosamente memorizados.

En realidad, hasta podría parecer que ellos tienen razón. Si miramos primero un buen vitral y luego un buen vidrio de ventana, tendríamos que carecer totalmente de discernimiento para no ver que el primero es una obra de arte mientras que el segundo es tan sólo un objeto utilitario.

Y sin embargo, ya en el tercer siglo antes de Cristo se hacían vitrales de gran valor artístico con vidrios de colores, mientras que la fabricación del vidrio de ventana sólo se logró acabadamente en el siglo diecisiete.

En otras palabras, llevó dos mil años progresar desde el vidrio de colores con el que se hacían vitrales maravillosos hasta algo tan simple y “nimio” como el vidrio transparente, sin rayas, ni ondulaciones, ni burbujas. Qué extraño que algo tan “simple” sea tanto más difícil de fabricar que algo “artístico”.

Y lo mismo ocurre en literatura. Si una historia está escrita muy artísticamente, muy poéticamente, muy estilísticamente, es fácil ver que fue difícil escribirla y que exigió una gran habilidad en su construcción. Pero si otra historia está escrita con tanta simplicidad y claridad que uno no repara en la redacción, esto no significa que no haya habido ningún tipo de problema al escribir, bien puede haber sido más difícil introducir claridad que introducir poesía. Hace falta mucho arte para crear algo que parezca desprovisto de arte.

Conozco un escritor (sus iniciales son I. A. y mi relación con él es muy estrecha) al que le han dicho en numerosas ocasiones: “Yo no sé si usted es un escritor exactamente, pero sabe usted contar muy bien sus cuentos”.

Los necios que dicen esto piensan que demuestran así su condescendencia, pero yo sonrío y me siento halagado, porque no es fácil contar bien un cuento. Si usted no lo cree, póngase a abordar personas al azar y pídale que le cuenten un cuento. Si lo hace por un período ininterrumpido de tan sólo tres horas puede ser que no recupere usted jamás su cordura.

Escribir de tal manera que el estilo pase inadvertido, y que los hechos descritos entren en el cerebro como si uno mismo estuviera viviéndolos, es un arte muy difícil y necesario.

A veces uno *quiere* ver lo que está pasando en la calle y aun la más pequeña imperfección en el vidrio de la ventana puede resultar un estorbo. Y a veces uno *quiere* leer una historia y verse llevado por los hechos rápida y suavemente, sin la menor imperfección de estilo que pueda recordarle a uno que uno está sólo leyendo y no viviendo.

Bueno, supongamos entonces que tenemos dos historias: una tipo vitral y una tipo vidrio de ventana. No son directamente comparables, sin duda, pero supongamos que las dos (cada cual a su manera) son de igual calidad. En tal caso ¿cuál elegir? Si yo fuera el que elige, optaría siempre por el vidrio de ventana. Es lo que me gusta escribir y lo que me gusta leer.

Pero los lectores de la ciencia ficción son numerosos y sus gustos no son, por cierto, todos idénticos al mío. Corresponde al editor hacer todo lo posible para que, tanto en este aspecto como también en muchos otros, su revista contenga una mezcla ponderada para satisfacer distintas preferencias de lectura.

Una historia tiene que ser *buena*, pero además lo que hace falta es variedad.

## PRÓLOGO 11

(*El científico como bribón*)

*Las historias de ciencia ficción son notoriamente débiles en riqueza de personajes comparadas con las historias de otras formas de literatura. Al menos es lo que dicen los críticos.*

*Esos reparos siempre me inquietan. Aun cuando las cosas fueran así, ocurre que hay una buena razón para ello. Los personajes ocupan un lugar menor en la ciencia ficción que en la corriente principal de la ficción.*

*Una buena historia de ciencia ficción trata corrientemente sobre una sociedad bien diferente de aquélla con la que estamos familiarizados, una sociedad que no existe y que jamás ha existido, una sociedad completamente imaginaria. Esa sociedad debe ser armada con todos sus detalles y sin contradicción interna en el transcurso mismo de la trama narrativa. La sociedad no puede ser obviada, ella debería ser (sería lo ideal) tan interesante como el argumento mismo y atrapar tanto como él la atención del lector.*

*La doble tarea de construir el marco social y desarrollar el argumento de primer plano es extremadamente dificultosa, y requiere un extraordinario esfuerzo de atención por parte del escritor. Esto deja menos atención disponible para la elaboración de los personajes. Hay, físicamente, menos espacio en la historia para el desarrollo de los personajes.*

*Sin embargo, esto no significa que haya que crear los personajes deliberadamente mal, o no tan bien como el autor podría hacerlo.*

## 11. EL CIENTÍFICO COMO BRIBÓN

Las distintas clases de literatura tienen sus personajes característicos. Las historias del Oeste tienen sus alguaciles, sus tahúres, sus bellas coristas, sus maestras, pero la figura que caracteriza inmediatamente la historia es desde luego el vaquero. La historia policial tiene como personaje indispensable al que resuelve el enigma del crimen, sea un aficionado o un profesional.

Es posible desde luego escribir una historia del Oeste en la que no aparezca un vaquero ni un caballo, o una policial en la que no aparezca ningún criminal auténtico ni se encuentre una solución verdadera al enigma, pero éstos son *tours de force* y no pertenecen a la tendencia principal del género.

Y si bien es posible escribir una historia de ciencia ficción donde no haya un científico profesional (o un ingeniero, o un inventor), es muy común poner un científico como personaje central.

Existe sin embargo una diferencia. En la gran mayoría de las historias del Oeste, el vaquero (o el alguacil) es el héroe en el sentido de que aporta una solución feliz a la crisis. En la gran mayoría de las novelas policiales, el héroe es el detective, aficionado o profesional.

En las historias de ciencia ficción, en cambio, el científico tiene tanta probabilidad de ser un héroe como de ser un bribón. Quiero decir con esto de "bribón" que los objetivos del científico deben ser frustrados para que la crisis tenga un final feliz.

Desde luego, la probabilidad de un científico como bribón varía de autor a autor. En mis historias, por ejemplo, los científicos tienen muchas probabilidades de ser héroes. ¿Por qué no? Yo considero que la ciencia y la tecnología (sabiamente usadas, condición de una importancia enorme) son benéficas y constituyen una clave del progreso humano. ¿Por qué no habrían de ser héroes, entonces, los que se dedican a ellas?

Pero por otra parte, también es posible considerar a la ciencia y la tecnología como algunas de las causas principales de los problemas que sufre la humanidad. En tal caso, sus profesionales serían bribones. Es un signo de la ambivalencia que la gente siente hacia la ciencia, el hecho de que los científicos sean tan frecuentemente bribones en la ciencia ficción.

No todos los científicos bribones son iguales, sin embargo. Es fácil dividirlos en categorías. Por ejemplo:

1) *Presunción*: Un científico puede aventurarse a lo desconocido, puede elevarse hasta alturas o sumergirse en profundidades que están más allá de su fuerza o comprensión. Ésta es una concepción bastante anticuada si se apoya en la idea de que “hay cosas que no están hechas para que el hombre las conozca” porque, supuestamente, están reservadas sólo a Dios. El prototipo de tal bribón es, por supuesto, Víctor Frankenstein, que se atrevió a usurpar lo que era considerado como prerrogativa divina: dar la vida, y que lo pagó caro en consecuencia. (Desde luego, Frankenstein no fue descrito como poseedor de un carácter malvado. Él es en realidad un héroe trágico; sus intenciones eran buenas.)

Con todo, aun si eliminamos el punto de vista religioso, es bastante imaginable que un científico o inventor no pueda controlar sus descubrimientos; es el caso del aprendiz de brujo, por ejemplo.

2) *Locura*: Ésta es una consecuencia natural de la presunción. ¿Por qué habría alguien de atreverse demasiado si no es porque está loco?, o como variante: ¿no está acaso condenado a volverse loco quien se atreve demasiado? La diferencia entre el científico loco y el presuntuoso está quizás en que el primero no tiene siquiera buenas intenciones.

Una manera corriente de explicar esto es suponer que un científico que es demasiado osado despierta una oposición intensa en sus colegas más conservadores. El científico se vuelve entonces loco por la frustración y la ira y se esfuerza de ahí en más en demostrar que él tiene razón para desenmascarar a sus enemigos, sin importarle las consecuencias.

3) *El Mal*: Un científico no necesita estar loco en el sentido clínico del término, podría simplemente ser un sádico u obtener placer haciendo daño o tener el propósito de usar sus descubrimientos para dominar a toda la humanidad o a una parte de ésta. Piénsese en el Moriarty de Conan Doyle.

4) *Arrogancia*: Un científico puede no estar loco ni ser un malvado y, sin embargo, estar fríamente convencido de saber más que nadie. Puede negarse a admitir toda posibilidad de error y rechazar toda oposición como divagaciones de individuos inferiores.

5) *Indiferencia*: Tanto el personaje del científico malvado como el del arrogante son descriptos frecuentemente como indiferentes a las cualidades humanas, a las que considerarían, en verdad, como debilidades deleznable. Pero aun sin maldad ni arrogancia, un científico puede simplemente ser visto como una máquina de razonar, insensible a las emociones, que considera el desarrollo del conocimiento como la única actividad de valor. Aquí se trata de una simple incapacidad de comprender los valores humanos que puede conducir a la catástrofe.

Bueno, he presentado entonces cinco variedades de científicos bribones, e indudablemente algunos de ustedes podrán encontrar otras.

Algo que habría que aclarar, sin embargo, es que ninguna de estas cinco especies de villanos es satisfactoria en sí misma.

El científico presuntuoso es un derivado de Fausto y está muy a sus anchas en un mundo sobrenatural.

El científico loco es un cliché que desapareció en los primeros años de la década de 1930.

El científico malvado resulta fastidioso a los lectores sofisticados y actualmente se lo encuentra sólo en las tiras cómicas.

Al científico arrogante y al indiferente les falta jugo. El hecho de que evitan la debilidad humana significa que carecen de interés humano.

¿Entonces? ¿Significa esto que es imposible tener un científico en el rol de un bribón? Por supuesto que no. Pero si aquél es unidimensional, si no es más que un presuntuoso, o un loco, o un malvado, o un arrogante, o un indiferente, no será pues un bribón exitoso, y es muy probable que usted no esté escribiendo una historia exitosa.

(Y esto no vale sólo para los bribones. Cualquier personaje unidimensional es un factor de debilidad literaria.)

En otras palabras, siempre es útil introducir complejidades y agregar así dimensiones. Los héroes deben tener sus faltas, y los bribones sus aspectos admirables.

Si el Satán de Milton es interesante es porque se mantiene indómito en la derrota y porque tiene un acceso de piedad, y si el Dios de Milton es tan aburrido es porque nunca se le permite ser menos que perfecto.

Así también el Ricardo III de Shakespeare tiene coraje, su Yago tiene sentido del humor, su Shylock tiene orgullo y se abstiene de toda adulación o servilismo, y los tres son villanos monumentalmente logrados.

En ciencia ficción, el profesor Challenger de A. Conan Doyle es casi un científico loco, pero *no del todo*. Enloquecido por la oposición de sus subordinados, se conduce tan excéntricamente que se lo considera como un loco; pero a los ojos del lector termina mostrando que tiene sus aspectos razonables y aun actitudes humanas y gentiles.

Así está también Mr. Spock de “Viaje a las estrellas”, que es casi una caricatura del científico indiferente. Es literalmente no humano puesto que es medio vulcaniano, y su recurso permanente es, precisamente, no mostrar emociones y enfrentar todas las crisis con calma superracional. Y sin embargo se lleva todos los aplausos. Desde luego, la racionalidad serena es admirable, pero sola, resultaría más bien repelente. Sin embargo, y esto es la clave, eso no es todo lo que hay en Spock. Los espectadores ven claramente que él *siente* emociones y, a pesar de que trata de ocultarlo, es evidente que quiere a sus camaradas de a bordo y que arriesgaría su vida por ellos aunque eso pareciera irracional.

De todo esto se puede extraer una moraleja. Un escritor de ciencia ficción (o cualquier otro escritor), al moldear sus bribones (o cualquier otro personaje), debe proporcionar más de una motivación que guíe sus acciones. Más aún, no se tiene que poder predecir, ni siquiera debe quedar siempre claro a posteriori cuál de los distintos motivos posibles podría prevalecer dado un conjunto particular de circunstancias.

¿Por qué? Porque ésa es la forma en que la gente se comporta en la vida real, y cuanto más fielmente imitan los personajes el comportamiento de los seres reales, tanto más nos gustan y tanto más efectivamente atrapan nuestro interés, y nos emocionan.

## PRÓLOGO 12

*(El vocabulario de la ciencia ficción)*

*Las palabras y la etimología están entre mis pasiones favoritas y raramente dejo pasar una oportunidad de discutir sobre ellas. La ciencia ficción es una gran proveedora de palabras inventadas, y entre todas las palabras que ella ha donado a todo el mundo sin restricciones (y, hasta donde yo sé, a todas y cada una de las lenguas), “robot” es la más importante.*

## 12. EL VOCABULARIO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Como cualquier otra actividad especializada, la ciencia ficción tiene su propio vocabulario, y los escritores más avanzados dan por sentado que los lectores entienden el vocabulario. A veces, esto crea una barrera contra el lector nuevo, que encuentra dificultades para entender lo que se dice.

Así, una vez un lector escribió preguntando la diferencia entre “androide” y “robot”, y decía: “He estado tratando de averiguarla, pero hasta ahora no he encontrado ninguna explicación satisfactoria”.

Bueno, usted ha dado con el lugar indicado para las explicaciones. El único problema es que a mí no me gusta explicar nada brevemente, así que tenga paciencia...

La palabra griega *anthropos* significa “ser humano”, y de ahí viene el adjetivo “antropoide”. Como el sufijo “-oide” proviene de una palabra griega que significa “forma”, “antropoide” significa “forma humana” o “que se parece a un ser humano en la forma”.

“Antropoide” ingresó en el lenguaje corriente durante los últimos siglos, cuando los europeos se dieron cuenta de que había simios en África y en el sudeste asiático. La palabra “simio” fue usada originalmente para designar a los monos berberíes sin cola de África del norte. Los de las nuevas especies — chimpancé gorila, orangután y diversos gibones— son también simios, puesto que no tienen cola, pero son de apariencia mucho más humana que los berberíes. Se distinguió entonces a los nuevos simios de los ya conocidos llamándolos “simios antropoides”.

Como en inglés hay una tendencia a acortar y simplificar el lenguaje, suele dejarse de lado el sustantivo de las combinaciones de adjetivo y sustantivo de uso frecuente, empleándose el adjetivo solo como sustantivo. Esto es mal visto por los que hacen un uso esmerado del lenguaje pero se lo sigue haciendo permanentemente. Por ejemplo, yo he oído llamar a los simios “antropoides”, en contradicción absoluta con el verdadero significado de la palabra.

La palabra correcta para decir “con forma de simio” es “pitecoide”, de *pitekos*, que significa “simio” en griego.

La palabra griega *andros* significa “hombre”, y designa al humano macho por oposición a la especie en general. La palabra “androide” significa “con forma de macho”, pero es generalmente usada en el sentido de “con forma humana”, con la indiferencia negligente que caracteriza al machismo de la lengua inglesa\*.

Ahora bien, si un científico creara un artefacto que tuviese la forma y apariencia de un ser humano e imitara el funcionamiento de un ser viviente, el nombre correcto para él sería “artefacto antropoide” o, usando el adjetivo solo, “antropoide”.

Este término no es usado, probablemente por su sabor simiesco. En vez de eso, el ser humano artificial es “un artefacto androide” o “un androide”.

Estrictamente hablando, un androide debería ser un artefacto con apariencia de ser humano macho. Uno con apariencia de ser humano hembra sería un “gineoide”, de la palabra griega *gyne*, que significa “mujer”. Sin embargo, nunca he oído ni leído la palabra “gineoide” usada para un artefacto de apariencia humana. “Androide” es usada para los artefactos que imitan a cualquiera de los dos sexos, o que son neutros.

Pero si un androide es un ser humano artificial ¿dónde está la parte del “robot”?

---

\* El comentario vale desde luego también para la española. (N. del T.)

En 1920, el dramaturgo checo Karel Capek publicó una obra llamada R.U.R., que fue representada por primera vez en 1921 y traducida al inglés en 1923. Las iniciales “R.U.R.” significaban “Robots Universales de Rossum”. Rossum es el nombre del inglés que produce en la obra una línea de seres humanos mecánicos en gran escala destinados a realizar todo el trabajo en el mundo.

¿Por qué “robot”? Porque viene de la palabra checa rebota, que designa a aquel que está sometido a una servidumbre involuntaria, en otras palabras al “esclavo”. Al traducir la obra al inglés, lo apropiado habría sido traducir “robot” por “*slave*” (esclavo). Pero “*slave*” es una palabra usada comúnmente para los seres humanos y sería entonces difícil distinguir entre las variedades natural y artificial. No siendo “robot” una palabra inglesa, se la pudo dejar totalmente sin traducir y emplearla para la variedad artificial, distinguiéndola de la natural.

La pieza de Capek es, a mi juicio, terriblemente mala, pero es inmortal por esa sola palabra. Aportó la palabra “robot” no sólo al inglés sino a todas las lenguas en las que se escribe ciencia ficción actualmente.

Estrictamente hablando, tanto “robot” como “androide” remiten a seres humanos artificiales y podrían ser sinónimos. Pero, en las muchas historias de robots que aparecieron en las revistas de ciencia ficción de 1926 en adelante los robots estaban hechos —casi siempre— de metal. Como consecuencia de esto, “robot” pasó a designar específicamente un ser humano artificial hecho de metal en su mayor parte o en su totalidad.

Todo ser humano artificial hecho de sustancias que se parecen más a los tejidos humanos conserva el viejo nombre de “androide”: ésa es la diferencia entre las dos palabras.

Aquí hay una ironía: los seres humanos artificiales que aparecen en la pieza de Capek, donde se inventó la palabra “robot” no eran robots en la acepción actual del término, sino androides.

Y todavía no terminamos. Tomemos la palabra griega *automatos*, que significa “que actúa por sí mismo”. Todo artefacto que actúa por sí mismo y no requiere la dirección constante de un humano es llamado “artefacto automático”.

Podemos imaginarnos entonces que un ser humano artificial sea llamado artefacto automático, y, por omisión del sustantivo, “un automático”. Pero “automática” se obtiene por omisión del sustantivo de “pistola automática” y remite a un arma que se carga sola.

Por eso se usa la palabra emparentada “autómata” para un ser humano artificial. Sin embargo, “que actúa por sí mismo” parece implicar que se mueve siguiendo un plan fijo sin mucha o sin ninguna libertad de movimiento. Consecuentemente, “autómata” tiende a usarse para un androide o robot (o, llegado el caso, para un ser humano) sin mucha, o sin ninguna, inteligencia. Como los robots de la ciencia ficción tienen generalmente bastante inteligencia, “autómata” no es muy usada.

¿Y el latín? La palabra homo significa en latín “hombre” y de *homo* se deriva el adjetivo *humanus*, de donde viene nuestro adjetivo “humano”. Podemos hablar entonces de “seres humanos” o, por omisión del sustantivo, de “humanos”. Pero entonces ¿no sería acaso todo objeto artificial de forma humana un “humanoide”?

Pues sí, pero “androide” ya ocupó el lugar. Así, en ciencia ficción “humanoide” se usa habitualmente para una criatura *viviente* de forma humana, es decir un ser que fue procreado o que proviene de una evolución y no de una fabricación artificial, pero cuyo nacimiento o evolución se produjo en otro planeta y no en la Tierra.

La palabra latina para “Tierra” es *Terra*. Toda especie viviente que evolucionó en la Tierra es un “ser terrestre”; toda especie viviente que evolucionó en otro planeta distinto de la Tierra es un “ser extraterrestre” (donde extra es una palabra latina que significa “fuera de”). En el caso de los “seres extraterrestres” es muy común, por lo que hace a la ciencia ficción, omitir el sustantivo y hablar de “extraterrestres”.

Estrictamente hablando, toda especie que evolucionó en otro planeta distinto de la Tierra es un extraterrestre, pero en ciencia ficción el uso del término se restringe habitualmente a las especies inteligentes. Si se trata de una especie que tiene apariencia humana, es también un humanoide.

La palabra latina *monstrum* significa “augurio que advierte contra las desgracias”, proviene de *monere*, “advertir”. Los animales o los seres humanos que nacieron deformados son considerados como advertencias divinas de desgracias futuras, y el inglés los llama *monsters*\*.

Mary Shelley usó el término para el ser enorme y deformado que Frankenstein hizo con pedazos de cadáveres, y así fue el “monstruo de Frankenstein”. A causa de la influencia de ese libro, la palabra “monstruo” es usada para cualquier objeto viviente que sea anormalmente grande y terrorífico. De ahí la subcategoría de “películas de monstruos”.

---

\* “Monstruos”, también en castellano. (N. del T.)

La palabra *golem* designa en hebreo una masa sin forma a la que todavía no se dio vida; en esta acepción se acerca a “monstruo” en el sentido de Frankenstein. La palabra árabe *ghulam*, emparentada con la anterior, significa “sirviente” y en este sentido se acerca a “robot”. Pienso que un “golem” sería un robot al que se le da vida usando un conjuro religioso en lugar de principios científicos.

Y eso es todo.

## PRÓLOGO 13

(¡Trate de escribir!)

*Algunos de los ensayos incluidos en esta parte del libro hacen hincapié en la dificultad de escribir y no quiero dar la impresión de estar ahuyentando a la gente. Al contrario, porque si las dificultades son grandes, las recompensas que se obtienen al superarlas son aun mayores.*

*Por eso me gustaría incluir en esta sección el ensayo más optimista que jamás haya escrito sobre el tema. Lo escribí como editorial sin título para el segundo número de mi revista (verano de 1977) con la deliberada intención de alentar a los aficionados a enviarnos sus originales.*

*Cuando apareció, mucha gente de nuestro campo nos predijo horrorizada que quedaríamos aplastados instantáneamente bajo una montaña de desechos, y a decir verdad, la pila creció efectivamente y una parte de ella era bastante terrible. Pero, si es por eso, el material terrible puede ser rápidamente reconocido.*

*Pero también recibimos algunas buenas historias de gente que quizá no habría intentado escribir si yo no hubiera dejado en claro que la revista estaba abierta a los principiantes. Cada una de esas historias que pudimos encontrar es un golpe para los malos augurios.*

### 13. ¡TRATE DE ESCRIBIR!

Consideremos esa sangre vital de las revistas de ciencia ficción que son las historias. Y para las historias dependemos de ustedes, lectores.

Sí, ustedes.

Hay una clase de seres humanos llamados “escritores de ciencia ficción”. Se lo puedo asegurar, yo sé mucho de esto. Soy uno de ellos y lo vengo siendo desde una buena cantidad de años, y todos nosotros somos de la mejor gente que hay en el mundo.

Sin embargo, y esto es crucial, no hay ni uno solo entre nosotros que haya nacido escritor de ciencia ficción. Todos y cada uno de nosotros fuimos primero lectores de ciencia ficción. Yo lo fui. Fui lector de ciencia ficción durante nueve años antes de poder vender mi primera historia de ciencia ficción y convertirme en escritor de ciencia ficción.

Veámoslo desde el otro extremo. ¿Es posible ser un lector de ciencia ficción sin *querer* siquiera ser un escritor de ciencia ficción? Por supuesto que cuando digo “lector de ciencia ficción” no me refiero simplemente a alguien que va a ver algunas reposiciones de “Viaje a las estrellas” de tiempo en tiempo, o que lee ocasionalmente una novela de ciencia ficción. Me refiero a alguien para quien la ciencia ficción es una dieta más o menos permanente, alguien que se suscribe a las revistas, que hurga en las pilas de libros y revistas, que está familiarizado con los nombres de los autores.

¡Ustedes me gustan!

Todo aquel que es lector en este sentido *debe* querer ser escritor de ciencia ficción. Yo ya pasé por eso y lo recuerdo muy bien.

Y usted también puede hacerlo. Usted puede llegar a ser un escritor de ciencia ficción. Quiere serlo, ¿verdad?

¿Qué lo detiene? ¿Qué es difícil?

Bueno, sí y no. Escribir *buena* ciencia ficción es en verdad difícil para el principiante. Hacer cualquier cosa que requiere mucha habilidad es difícil para el principiante.

Pero escribir simplemente ciencia ficción es fácil. Olvide lo de “buena”. Poner simplemente papel en la máquina de escribir y disparar palabras sobre él hasta tener en frente de uno una pésima historia de ciencia ficción es cosa fácil.

¿Cuál es el objeto de escribir una historia pésima?

Pregúntese a usted mismo cuál es el objeto de estudiar ciencia general en la escuela secundaria, de qué sirve tocar escalas, cuál es el objeto de entrenarse en salto.

Escribir es un arte que exige un aprendizaje, y ésa es la manera de aprenderlo.

Uno puede leer libros sobre el arte de escribir y oír a la gente disertar sobre el tema, uno puede asistir a conferencias de escritores y suscribirse a sus revistas, pero nada de eso va a hacer de nadie un escritor.

Sólo una cosa de todas las que se inventaron ha hecho de alguien un escritor: ¡escribir!

Es escribir lo que le enseña a uno. Son las pésimas historias las que hacen posible que uno escriba eventualmente buenas historias. ¿Piensa usted que la historia que yo escribí a los once años era buena? Por supuesto que no. Tuve que seguir escribiendo mucho después de eso, y pasaron diez años hasta que pude escribir "Anochecer".

¿Es esto una lucha demasiado larga? Mire, llegar a ser cirujano lleva más tiempo que eso, y ser un buen cirujano no es ni de lejos tan excitante como ser un buen escritor.

Una vez que usted haya escrito sus historias, claro está, tendrá ganas de mostrárselas a su esposa o esposo, a sus padres o sus hijos, a sus profesores o vecinos. No lo haga. Es una pérdida de tiempo. Todos le dirán que la historia es magnífica y usted no habrá avanzado un solo paso.

También puede sentir unas ganas apremiantes de enviarlas a alguno de sus escritores favoritos para pedirle que las mire y le dé las pocas sugerencias necesarias para hacer de ellas unas historias magníficas. No lo haga. Los autores son por lo general gente muy ocupada que no sabe cómo manejarse con otras historias que las de ellos mismos.

¿Qué le queda a uno? Es fácil. Envíelas a los editores. Si usted ha escrito un cuento de ciencia ficción envíelo a los editores de revistas de ciencia ficción.

¿Tiene miedo a las notas de rechazo? No lo tenga. Es un tipo común de respuesta para los escritores principiantes, y los editores las envían sin hostilidad ni odio, se lo aseguro.

Desde luego, algunos escritores logran vender al primer intento. Robert A. Heinlein lo hizo. Si usted es otro Robert A. Heinlein, puede ser que también lo haga. Pero si usted no es más que otro Isaac Asimov, entonces relájese. Yo recibí doce notas de rechazo antes de poder hacer mi primera venta, después de ésta recibí muchas otras notas de rechazo, y aún hoy sigo recibéndolas ocasionalmente.

Además, supongamos que usted recibe suficientes notas de rechazo como para empapelar su departamento. Eso hará tanto más satisfactorio el triunfo de su primera venta. El triunfo tendrá una intensidad que esos desafortunados Heinleins que nunca reciben rechazos jamás podrán sentir.

Por eso exhorto a todos ustedes que tienen ganas de escribir ciencia ficción a que lo hagan, y a que envíen los resultados a esta revista. ¿Y por qué lo hago? ¿No preferiríamos nosotros recibir historias de los viejos profesionales, auténticos y probados?

Desde luego, tantas como sea posible. Pero los escritores viejos mueren, los escritores viejos se retiran, cambian de ocupación, y pueden aun volverse aburridos y ponerse rancios. Necesitamos nuevos escritores para inyectar nuevo vigor en el campo, y para mantener despiertos a los viejos escritores. (Nada lo hace correr tanto a uno como un chico maldito que lo esté golpeando a uno por detrás.)

¿Y queremos realmente recibir todas esas historias pésimas, la mayoría de las cuales será ilegible? Sí, lo queremos, porque los editores nunca saben cuándo darán con un manuscrito de alguien totalmente desconocido para descubrir que están frente a un nuevo Arthur C. Clarke, por ejemplo, o frente a alguien que será un nuevo Clarke después de un poco de preparación.

III  
LAS  
CIENCIA FICCIÓN

PREDICCIONES

DE

LA

## PRÓLOGO 14

(¡Qué fácil ver el futuro!)

*Para la gente que no lee ciencia ficción, lo que hay de más sorprendente acerca de ésta es su aparente capacidad de predecir el futuro. A veces uno pensaría que esa gente no ve más que esto en la ciencia ficción.*

*En realidad, hay muy pocas cosas en la vasta producción que genera año tras año la ciencia ficción que se vuelven realidad, o que tienen alguna probabilidad de volverse realidad un día. Yo no creo, por ejemplo, que los viajes en el tiempo o los viajes a mayor velocidad que la de la luz puedan llegar a realizarse algún día. Creo que los imperios galácticos tienen una probabilidad de realizarse cercana a cero.*

*Con todo, la predicción exitosa puede tener lugar. Los escritores inteligentes de ciencia ficción buscan inspiración en los rasgos de la ciencia y la tecnología en todo el mundo, y así consiguen a veces crearse una imagen de cosas que más tarde resultarán cercanas a la realidad.*

### 14. ¡QUÉ FÁCIL VER EL FUTURO!

Echando un vistazo a los miles de años de historia del homo sapiens, se podrían hacer las siguientes generalizaciones:

- 1) En el transcurso del tiempo, el modo de vida del hombre cambió continuamente.
- 2) El cambio provino generalmente de un adelanto tecnológico: una nueva herramienta, una nueva técnica, una nueva fuente de energía.
- 3) A medida que cada adelanto ensanchaba la base de la capacidad tecnológica del hombre los adelantos se hacían más frecuentes y se desarrollaban en mayor número de direcciones, de manera que el ritmo del cambio se ha acelerado continuamente en el curso de la historia.

Hasta los tiempos modernos, el ritmo del cambio era tan lento que el proceso pasaba inadvertido en el curso de la vida de una persona. Por eso la humanidad tenía la falsa idea de que tal cambio no tenía lugar. Cuando, a despecho de tal ilusión, el cambio se hacía evidente, la respuesta era verlo como algo que no habría debido ocurrir, como algo que representaba una degradación respecto de los “buenos tiempos de antaño”.

El ritmo constantemente creciente del cambio alcanzó por el 1800 un nivel tal que se hacía visible para muchas personas particularmente alertas. La Revolución Industrial estaba empezando, y aquellos que eran afectados por ella podían detectar el cambio en el curso de sus vidas.

Por primera vez, alguna gente llegó a entender que no solamente el cambio ocurría, sino que seguiría ocurriendo después de su muerte. Esto significaba que ocurrirían cambios mayores que los que una persona hubiera podido haber visto en su vida, cambios que ella nunca vería. Esto despertó una curiosidad nueva, quizá la primera curiosidad realmente nueva desarrollada en tiempos históricos: la de saber cómo será la vida en la Tierra después de que uno haya muerto. La respuesta literaria a esa nueva curiosidad fue lo que ahora llamamos “ciencia ficción”.

La ciencia ficción puede ser definida como aquella rama de la literatura que trata sobre las reacciones de los seres humanos a los cambios en la ciencia y la tecnología.

Los cambios referidos pueden ser, desde luego, de cualquier tipo, y el escritor de ciencia ficción elige aquellos que le suministran una situación dramática a partir de la cual él pueda urdir un argumento excitante. Habitualmente no existe la intención deliberada de predecir aquello que ha de ocurrir realmente, pero el escritor de ciencia ficción es una chatarra de su tiempo, y al tratar de imaginar un cambio en la ciencia y la tecnología es muy probable que se base en los cambios que él ya puede ver en germen.

Esto significa a menudo una extrapolación del presente, una extrapolación que es tan clara y obvia como pronosticar algo que es inevitable. Cuando esto ocurre, el escritor de ciencia ficción ha hecho

efectivamente una predicción exitosa. Habitualmente esto sorprende a casi todo el mundo, porque aun hoy en día la humanidad da por sentado que las cosas no cambian.

Tomemos un ejemplo. Al comenzar el siglo veinte, el petróleo estaba empezando a ser usado como fuente de energía y, gracias al motor de combustión interna, estaba empezando a aventajar al carbón.

Ahora bien, el petróleo, como el carbón, es un combustible fósil. Hay una cantidad fija de él en la Tierra —aun si todo nuestro planeta no fuera más que petróleo y carbón, la cantidad sería limitada— y las nuevas reservas que se van formando lo hacen a un ritmo nimio. Si se quema constantemente petróleo y carbón las reservas naturales que hay en la Tierra terminarán por agotarse. No es algo que se pueda discutir de ninguna manera; es inevitable. La única incógnita es ¿cuándo?

La humanidad, por lo general, descontando que puesto que hay hoy petróleo en la Tierra lo habrá siempre (la doctrina de la inexistencia del cambio), no se ocupa de esta cuestión. El escritor de ciencia ficción, en cambio, que busca ávidamente el cambio por necesidad artística, toma en cuenta la posibilidad de un agotamiento de nuestras reservas de combustibles fósiles. Es posible entonces para un escritor de ciencia ficción decir:

“El carbón es clave para la metalurgia y el petróleo para el transporte. Cuando se hayan acabado, o habremos ya construido una trama de equipamiento, conocimiento y organización social como para arreglárnosla sin ellos, o habremos ya descendido un largo trecho por la pendiente del despilfarro hacia la extinción. Actualmente, en la extracción, en la distribución, y en el consumo, malgastamos muchísimo. Mientras nos quedamos sentados todo el mundo está despilfarrando petróleo fantásticamente.”

Esto suena sin duda muy familiar en estos días, pero no fue dicho en estos días. El escritor era H. G. Wells, y el libro es *Lugares secretos del corazón* (ni siquiera ciencia ficción, estrictamente hablando), publicado en 1921.

¡Vaya, Wells pronosticando la crisis energética medio siglo antes de que ocurra! Bueno, no malgaste su admiración. Él vio lo obvio y previó lo inevitable. Lo que es verdaderamente sorprendente, y frustrante, es la costumbre de la humanidad de *negarse* a ver lo obvio e inevitable hasta que está aquí, y de andar luego refunfuñando sobre las catástrofes imprevistas.

El escritor de ciencia ficción Laurence Manning escribió una historia llamada “El hombre que despertó” sobre un hombre que inventó una poción que lo pondría en estado de muerte aparente por tres mil años. Después habría de despertar y ver el mundo del futuro. Cuando llevó adelante la experiencia, se encontró con que el mundo de tres mil años después era pobre en energía. Le explicaron que esto era un resultado de lo que ellos llamaban la Edad del Despilfarro. Le dijeron:

“¿Pero por qué habríamos de agradecer a los humanos de tres mil años atrás? ¿Por agotar las reservas de carbón de todo el mundo? ¿Por no dejarnos petróleo para nuestras fábricas químicas? ¿Por destruir los bosques en cadenas enteras de montañas, dejando que la erosión lleve el suelo hasta los valles?”

La historia apareció en el número de marzo de 1933 de *Historias Maravillosas* y yo la leí cuando apareció, acababa yo de cumplir trece años. Todo el mundo decía que la ciencia ficción era “literatura escapista”. Leerla era vergonzoso porque significaba huir de las duras realidades de la vida hacia un mundo imaginado donde reinaba lo imposible.

¿Quién vivía en un mundo de fantasías imposibles? ¿Yo, que empecé a preocuparme por nuestro petróleo y nuestro carbón a causa de la historia de Manning? ¿O el resto de la humanidad que, como de costumbre, estaba convencida de que mañana todo sería igual a hoy y que esperó hasta el día en que se formaron largas colas frente a los surtidores de gasolina para sentenciar que podría llegar un día en que se formaran largas colas frente a los surtidores de gasolina?

Sí, la ciencia ficción puede tener sus aspectos fantásticos. Yo he escrito historias sobre imperios galácticos, sobre viajes a mayor velocidad que la de la luz, sobre robots inteligentes que terminaron convirtiéndose en Dios, sobre viajes en el tiempo. No creo que ninguna de ellas tenga valor predictivo, no fueron concebidas con esa intención. Yo estaba tratando de escribir simplemente historias divertidas sobre lo que podría ser y no sobre lo que sería.

Pero a veces:

En el número de julio de 1939 de *Astounding Science Fiction* (Ciencia Ficción Sorprendente) apareció una de mis historias. Se llamaba “Rasgos” y trataba sobre el primer viaje a la Luna (estúpida literatura escapista, desde luego). Puse todos los detalles erróneamente hasta resultar infantil y ridículo, lo hice incluso ocurrir diez años después de lo que realmente ocurrió.

Con todo, aun a la edad de diecinueve años, era consciente de que todos los adelantos tecnológicos que habían afectado en el pasado las costumbres humanas arraigadas habían sido atacados por importantes

sectores de la población que, por una u otra razón, tenían dificultades para aceptar el cambio. Se me ocurrió entonces que lo mismo habría de pasar sin lugar a dudas con los vuelos espaciales. Mi historia "Rasgos" trató entonces primordialmente sobre la oposición a los viajes espaciales.

Fue, hasta donde yo sé, la primera descripción de una oposición ideológica a los avances de la humanidad en el espacio. Hasta entonces, todos los que habían ansiado los nuevos desarrollos habían pasado por alto la reacción de la humanidad o habían dado por sentado que ésta sería favorable. Cuando de verdad surgió la oposición ideológica, en los últimos años de la década del sesenta, me encontré investido de una reputación de vidente, cuando no había hecho más que prever lo inevitable.

Una vez que se descubrió la fisión del uranio, la bomba nuclear fue una extrapolación fácil, y durante los años de la Segunda Guerra Mundial, las historias que trataban sobre bombas nucleares se apilaban como copos de nieve entre las páginas de las revistas de ciencia ficción. Una de ellas, "Deadline" ("Línea vedada") de Cleve Cartmill, que apareció en el número de marzo de *Astounding Science Fiction*, se acercó tanto a los hechos reales que tanto el autor como el editor fueron entrevistados por suspicaces agentes de inteligencia. Pero cuando la bomba cayó sobre Hiroshima, el mundo se quedó asombrado.

Más notable aún fue la historia "Solution unsatisfactory" ("Solución insatisfactoria") de Anson Macdonald (un seudónimo de Robert A. Heinlein), que apareció en el número de mayo de 1941 de *Astounding Science Fiction*. Escrita y publicada antes de Pearl Harbor, la historia describe una gran reunión de científicos convocados para desarrollar un arma nuclear. El arma fue inventada, usada para terminar la Segunda Guerra Mundial, y a esto siguió una paralización de la producción de armas nucleares.

Todo esto era muy lógico a la luz de lo que ya se sabía en 1940, ¿pero quién más lo previó fuera de los escritores de ciencia ficción?

Hoy estamos frente al más previsible de los desastres, el de las consecuencias de la superpoblación. La población de la Tierra es hoy de 4.200.000.000 personas, y esta población se incrementa a una tasa anual de 1,6%, lo cual significa que cada día hay 185.000 bocas más para alimentar que el día anterior.

En el curso de los últimos treinta años, en que la población creció en 1.500.000 000 personas, se pudo lograr que el suministro de alimentos no quedara rezagado, gracias a la generalización del uso de maquinaria agrícola y bombas de irrigación, de fertilizantes y pesticidas, y gracias a una persistencia extraordinaria del buen tiempo.

Pero ahora el clima está empeorando, y el déficit energético está afectando el uso de maquinaria y hace subir el precio de los fertilizantes y pesticidas. El suministro de alimentos ya no seguirá creciendo, probablemente disminuirá; y con la población creciendo a un ritmo de 185.000 nacimientos por día ¿no es la cosa más fácil y segura del mundo pronosticar grandes y generalizadas hambrunas?

Sin embargo, cada vez que lo hago, se me responde con divertido descreimiento. Después de todo, la gente mira hoy a su alrededor y no ve hambrunas, ¿por qué habría entonces de verlas mañana?

Veamos ahora otra cuestión: si los escritores de ciencia ficción pronostican los problemas que la humanidad tendrá que enfrentar ¿prevén también acaso las soluciones?

¡No necesariamente! Los escritores de ciencia ficción predicen lo inevitable, y si los problemas y las catástrofes pueden ser inevitables, las soluciones, en cambio, no lo son. Los escritores de ciencia ficción están obligados frecuentemente a sacar soluciones de la nada, tejidas de hilos etéreos y poco plausibles, o a dejar el problema sin solución terminando la historia con un desastre dramático.

El mejor modo de superar una catástrofe es actuar para prevenirla mucho antes de que ocurra. Conservar el petróleo y desarrollar a tiempo fuentes alternativas de energía. Considerar las consecuencias internacionales de la bomba atómica antes de que se la invente. Disminuir la tasa de nacimientos antes de que la población alcance cifras peligrosas.

Para hacer esto, uno tiene que prever la catástrofe a tiempo, y la ciencia ficción ayuda a hacerlo.

## PRÓLOGO 15

*(Los sueños de la ciencia ficción)*

*En los años más recientes, las revistas de divulgación científica han proliferado en los kioscos. Como debía esperarse, fueron planeadas muchas más que las que aparecieron realmente.*

*De una de las planeadas se pretendía que ofreciera un panorama marcadamente futurista y, por esta razón, la editorial me pidió que presentara unas dos docenas de temas para el futuro que estuvieran entre los más tratados por la ciencia ficción. Y así lo hice pero, desafortunadamente, y por razones que no tuvieron nada que ver con mi manuscrito, la revista nunca apareció y yo no tuve oportunidad de ver qué harían con mis comentarios.*

*Los incluyo aquí porque considero que son un buen resumen de los aspectos futuristas (y, quizá, predictivos) de la ciencia ficción, y pueden así ser útiles para los lectores que aspiren a convertirse en escritores.*

## 15. LOS SUEÑOS DE LA CIENCIA FICCIÓN

1) *Control de la población.* Un crecimiento indefinido de la población acarreará inevitablemente el hambre y la ruina irreversible del medio ambiente. La población de la Tierra no puede seguir incrementándose por mucho tiempo, y la única manera de impedir humanamente tal incremento, sin generar la muerte y la destrucción que dejarían en ruinas nuestra civilización (quizá para siempre), es reducir el índice de natalidad. Quizá podamos crear medios químicos u hormonales de control de la natalidad que no tengan efectos secundarios indeseables, o quizá podamos desarrollar algún procedimiento social benigno para reducir la tasa de natalidad.

2) *Gobierno mundial.* Es evidente que mientras todas las naciones del mundo gasten la mayor parte de su energía, dinero y fuerza emocional en pelearse con palabras y con armas, no es muy probable que surja una verdadera ofensiva contra los problemas comunes que amenazan a la humanidad. Un gobierno mundial que pueda canalizar los esfuerzos humanos en la dirección de las grandes soluciones parece deseable, y aun esencial. Naturalmente, dicho gobierno debería ser federal, con la autonomía regional y local salvaguardada y con la diversidad cultural promovida.

3) *Fuentes permanentes de energía.* La Revolución Industrial se apoyó en los combustibles fósiles, primero el carbón y después el petróleo: pero las reservas de ambos, especialmente del último, son limitadas. Si hemos de continuar avanzando, necesitamos fuentes de energía que sean permanentes, seguras y copiosas. Hay dos alternativas claras: la Tierra puede ser mantenida algún día con la fusión nuclear y la energía solar. Una posibilidad particularmente avanzada es que la energía de la Tierra sea provista por una cadena de estaciones espaciales de energía solar en órbitas ecuatoriales. De esta manera la energía sería un asunto global y esto alentaría a todas las naciones del mundo a unirse por el objetivo común de mantener un suministro adecuado de energía.

4) *Control del clima.* La mayor parte de las catástrofes naturales provienen de variaciones climáticas extremas: olas de calor o de frío, sequías e inundaciones, huracanes, tornados y tormentas de nieve. Ya tenemos edificios con aire acondicionado y puede llegar el día en que el aire de todo el planeta esté acondicionado, por así decirlo. El clima puede tener un comportamiento diferente en las distintas partes del globo, pero nunca hasta el extremo de dañar la vida. Una forma de asegurar esto sería hacer que nuestros centros habitados se desplacen al subsuelo, donde no hay clima alguno, y donde no hace falta establecer el paso del tiempo según la alternancia incontrolada entre el día y la noche.

5) *Robots*. A lo largo de la historia, los seres humanos han usado a los animales y a otros seres humanos para realizar las tareas físicas más pesadas. Ahora las máquinas han reemplazado al músculo en muchos casos, pero ¿por qué no desarrollar máquinas que imiten la versatilidad de los humanos y también su apariencia? Los robots pueden ser los nuevos sirvientes: pacientes, incapaces de quejarse o rebelarse. De tener forma humana, podrían hacer uso de toda la gama de herramientas tecnológicas concebidas para los seres humanos, y si fueran suficientemente inteligentes podrían ser tanto amigos como sirvientes.

6) *Computadoras*. La inteligencia artificial no tiene por qué ser desarrollada, como en el caso de los robots, sólo para las tareas físicas y el servicio social. Su desarrollo puede alcanzar el punto en que las computadoras se aproximen a la capacidad humana, o aun la superen. Pero ser mentalmente igual puede no ser lo mismo que ser mentalmente equivalente. Las computadoras, arrancando de un punto diferente, desarrollándose por líneas diferentes y con objetivos diferentes, tendrán habilidades y deficiencias que los seres humanos no tienen. Reunidos, los puntos fuertes de unos compensarán los puntos débiles de los otros, y cooperando, las dos formas de inteligencia pueden avanzar mucho más rápido que cualquiera de las dos sola.

7) *Educación con computadoras*. Los adelantos de las computadoras han vuelto plausible la idea de una biblioteca general almacenada en computadoras. Sería una biblioteca en la que cualquier ítem del conocimiento humano estaría disponible. Si se usan satélites de comunicación y rayos láser para dar a cada ser humano un canal privado de televisión, cualquier ser humano puede usar sus propias computadoras para conectarse con la biblioteca general, con lo cual tendrá a su alcance una máquina educativa de avanzada. Cada individuo podría estudiar todo lo que quiera a su propio ritmo y según sus propios horarios, y el resultado sería una educación placentera que duraría toda la vida.

8) *Transferencia de masas*. Es muy difícil acelerar objetos que poseen masa. Pero las radiaciones, en el instante mismo de su creación, se mueven a la velocidad de la luz: 300.000 kilómetros por segundo, aproximadamente. ¿Es concebible que un objeto con masa, como un camión cargado o un ser humano, sea convertido en radiación, proyectado hacia su destinación, recibido en ésta y convertido de nuevo en un camión cargado o en un ser humano? Si es así, todas las distancias de la Tierra podrían ser recorridas en fracciones de segundo y uno podría ir a la Luna en un segundo y un cuarto.

9) *Aldea mundial*. Ya podemos comunicarnos a la velocidad de la luz, venimos haciéndolo desde la invención del telégrafo en 1844. Con el desarrollo de las comunicaciones vía satélite y la halografía, podemos usar canales individuales de televisión para que nuestra imagen tridimensional, en lugar de nosotros mismos, viaje para asistir a las reuniones de negocios. Puede haber transmisión de documentos a larga distancia, control y supervisión de fábricas a larga distancia, etc. Combínese esto con la transferencia de masas y con una plétora de energía proveniente de las estaciones espaciales, y todo el planeta se reduce a una aldea mundial en donde cualquier individuo puede interactuar con cualquier otro sin más escollos que si vivieran en la misma manzana. Tal situación hace mucho más útil y práctico un gobierno mundial.

10) *Reproducción asexual*. Es posible que se desarrolle eventualmente una nueva opción para la reproducción; de manera que se pueda reproducir el contenido genético de un individuo sin la intervención de otros genes como es inevitable en la reproducción sexual. Tal forma de reproducción tendría sus usos. Las especies amenazadas podrían ser salvadas. La reproducción asexual podría ser desarrollada como para formar no un individuo completo sino solamente órganos específicos. De esta manera podría crearse un banco de órganos genéticamente compatibles con el individuo cuyos núcleos celulares fueron utilizados. El transplante y el reemplazo de órganos se volverían mucho más prácticos.

11) *Seres humanos biónicos*. Los órganos deficientes o dañados podrían ser reemplazados por otros órganos, quizá por medio de la reproducción asexual. Otra opción, sin embargo, sería el uso de artefactos mecánicos que desempeñarían la función de varios órganos vivientes, pero que podrían tener capacidades más desarrolladas y ser más durables. En cierto sentido, esto sería una robotización de los seres humanos, y si se pudiera hacer robots cada vez más humanos en su estructura, los dos tipos de inteligencia podrían acercarse a una forma intermedia más o menos idéntica que sería mejor que la forma enteramente humana o la forma enteramente robot.

12) *Ingeniería genética.* Los individuos son, hasta cierto punto, el producto de sus genes, y puede llegar el día en que los científicos estén en condiciones de determinar el genotipo de un individuo desde su nacimiento o antes. Los embriones podrían desarrollarse en un laboratorio en lugar de la matriz, y los defectos genéticos podrían así ser detectados y corregidos. Si éstos no fueran corregibles, el embrión podría ser eliminado. De esta manera, las enfermedades congénitas podrían evitarse o corregirse, y se desarrollaría una especie humana más fuerte. Y se liberaría a las mujeres de la necesidad absoluta de convertir periódicamente sus cuerpos en una máquina de hacer bebés.

13) *Control de la evolución.* Con el creciente desarrollo de la ingeniería genética, se haría posible alterar los genes o dirigirlos hacia combinaciones que produjesen las características deseadas. Se podría desarrollar microorganismos con capacidades químicas incrementadas que sean útiles para la humanidad: para producir hormonas u otros productos bioquímicos, para fijar el nitrógeno atmosférico, para consumir determinados desechos, etc. Podría dotarse a los seres humanos de nuevas capacidades que tenderían a incrementar la salud y la felicidad y nos harían avanzar en la dirección de una especie más capaz y más inteligente.

14) *Inmortalidad.* La medicina ha tendido siempre a eliminar la enfermedad, producir individuos más vigorosos en todos los niveles de edad, y prevenir la muerte prematura. Sin embargo, nada ha podido hasta ahora impedir el envejecimiento o la muerte debida a las deficiencias físicas que trae la senectud. Pero también el envejecimiento puede ser considerado como una enfermedad. Si las causas del envejecimiento son descubiertas y detenidas, o aun revertidas en su evolución, los seres humanos podrían vivir indefinidamente con el vigor de su madurez, al menos hasta que un accidente termine con ellos, o ellos decidan por sí mismos dejar de vivir.

15) *Telepatía.* Los problemas de comunicación parecen trabar el progreso de la especie humana. Las diferencias de lengua nos impiden entendernos con muchos otros y generan incomprendiones que sirven de asidero al odio y la sospecha. Aun entre gente que habla la misma lengua, las diferencias de acento pueden traer problemas. Y a lo sumo, el lenguaje es un medio imperfecto para expresar pensamientos. Quizá se descubra alguna vez un medio que permita a la mente entremezclarse con otra mente directamente, pensamiento con pensamiento, de manera que surja una sociedad telepática. También podrían desarrollarse otros "talentos salvajes", como la telekinesis (mover cosas a distancia) o la precognición (prever algunos aspectos del futuro).

16) *Comunicación entre las especies.* El homo sapiens es la única especie de la Tierra que ha desarrollado una civilización, pero ¿puede haber otras especies suficientemente inteligentes para mantener una conversación con nosotros? Los delfines y sus parientes son en esto la mayor esperanza, y puede llegar el día en que, sin abandonar la Tierra, podamos discutir nuestros sueños, problemas y filosofías con otras mentes suficientemente diferentes de la nuestra para echar nueva luz sobre estas cosas. (Y nuestras mentes pueden echar nueva luz sobre los pensamientos y problemas de los cetáceos.)

17) *Explotación del espacio próximo.* El espacio nos ofrece muchas cosas que nosotros no tenemos en cantidad suficiente en la Tierra, o que simplemente no existen en ésta. Podemos absorber energía solar más eficientemente en el espacio que en la superficie de la Tierra. La Luna es una fuente nueva y todavía inexplorada de vastas reservas minerales. El espacio mismo nos ofrece un volumen infinito de vacío casi absoluto, temperaturas muy elevadas y muy bajas, intensas radiaciones, y condiciones no gravitatorias; todos los cuales son útiles en diversos procesos industriales. Podríamos mantener industrias enteras, laboratorios y observatorios en órbita alrededor de la Tierra funcionando con materiales lunares y energía solar. Esto liberaría a la Tierra de diversas desventajas de la industrialización y le devolvería los beneficios de un modelo de reserva agrícola-pastoril, sin privarla de los beneficios de la ciencia y la industria, que estarían sólo a algunos kilómetros de distancia hacia arriba.

18) *Colonias espaciales.* Si el espacio cercano es el sitio para las industrias, laboratorios y observatorios, tendrá que haber seres humanos en el espacio para construir, mantener y hacer funcionar todas estas estructuras. Podrían vivir en estructuras artificiales capaces de recibir decenas de miles o aun decenas de millones de personas cada una. Cada una tendría una ecología independiente y autosuficiente, y aunque su

existencia no eliminaría nunca completamente la necesidad del control demográfico, las colonias espaciales permitirían una expansión y un crecimiento ulteriores cuando la Tierra haya alcanzado sus límites.

19) *Vuelos en campos de baja gravitación.* En las colonias espaciales habrá forzosamente regiones de gravitación baja o aun igual a cero. Estas representarían un medio que no podemos tener en la Tierra, y del cual se puede sacar ventaja. Con baja gravitación y una atmósfera suficientemente densa, los seres humanos podrían dotarse de alas adecuadamente diseñadas para volar empleando la capacidad de manipuleo de sus músculos. Sería posible practicar toda una nueva clase de deportes y entretenimientos.

20) *Viajes interplanetarios.* Con la explotación del espacio cercano y de las riquezas minerales de la Luna, será inevitable que los seres humanos traten de llegar a otros mundos del sistema solar. Con el tiempo, las naves espaciales de los humanos llegarán hasta los puntos más lejanos del sistema solar, y se establecerán colonias permanentes en algunos mundos.

21) *Creación de nuevas Tierras.* Ninguno de los mundos del sistema solar, aparte de la Tierra, es hasta ahora habitable para los seres humanos. Para colonizar esos mundos, los seres humanos tendrían que vivir bajo cúpulas a presión o en el subsuelo. Se establecerían así condiciones similares a las de la Tierra en pequeñas regiones. ¿Pero por qué no transformar mundos enteros en nuevas Tierras mediante la importación de agua, o aire, el ajuste de la temperatura, la alteración de las velocidades de rotación, etc.? Los seres humanos tendrían entonces libertad de movimiento sobre la superficie y no necesitarían trajes espaciales.

22) *Control de la gravitación.* La gravitación es la fuerza predominante en todo el universo; la fuerza que ha sido conocida desde tiempos más remotos es la más ingobernable. Si se pudiera crear de alguna manera un método para aislar la fuerza de gravedad los viajes espaciales se volverían mucho más fáciles y baratos. Lo mismo ocurriría con gran parte del trabajo en todo el mundo.

23) *Comunicación interestelar.* Aun las estrellas más cercanas están miles de veces más lejos de nosotros que el más lejano de los planetas de nuestro sistema solar. Pero en algunos planetas que giran alrededor de esas estrellas puede haber especies inteligentes más adelantadas que nosotros y que pueden estar enviándonos señales, o pueden quizá estar comunicándose entre sí rutinariamente. Podríamos alguna vez estar en condiciones de captar esas señales o de intervenir sus comunicaciones. Podríamos incluso estar en condiciones de interpretar los mensajes, entrar nosotros mismos en las comunicaciones, adquirir muchos conocimientos y avanzar rápidamente hacia niveles más elevados de comprensión.

24) *Viajes interestelares.* Las grandes distancias que nos separan de las estrellas pueden ser conquistadas. El control de la gravitación puede hacer las cosas más fáciles, y lo mismo los viajes a mayor velocidad que la de la luz, si es que pueden realizarse. Como opción, podrían construirse gigantescas naves estelares en donde varias generaciones de seres humanos puedan vivir y morir durante el viaje a las estrellas. O si no, las mismas colonias que hubiésemos establecido en el sistema solar podrían partir en el largo viaje. También puede ser que otras civilizaciones nos visiten y que vengan, así lo esperamos, en son de paz, para que podamos aprender de ellos y ellos de nosotros.

25) *Agujeros negros.* Los agujeros negros son porciones de masa tan grandes y tan condensadas que nada puede escapar de ellos. Si pudiéramos llegar hasta ellos y tuviéramos un método de control de la gravitación sería posible penetrarlos. Según algunas teorías, sería posible pasar a través de los agujeros negros y recorrer grandes distancias en cortos períodos de tiempo. Los agujeros negros podrían ser entonces la clave de los viajes estelares. Además, pueden ofrecer fuentes de energía mayores que cualquier otra cosa en todo el universo y aun la fisión nuclear y la energía solar resultarían pequeñas en comparación.

26) *Imperios galácticos.* Cualquiera sea la manera en que los viajes interestelares lleguen a realizarse, los seres humanos pueden ocupar algún día varios sistemas planetarios de nuestra galaxia, ya sea viviendo directamente en las superficies planetarias o en colonias artificiales dentro del sistema. Gracias a las comunicaciones a mayor velocidad que la de la luz, la galaxia podría convertirse en una única unidad económica, aunque con una infinita variedad de culturas individuales. De hecho podría no ser de naturaleza

enteramente humana; podría haber centenares o aun millones de otras inteligencias, todas cooperando en la hermandad de la mente.

27) *Viaje a través del tiempo.* ¿Llegaremos algún día a adquirir la capacidad de viajar a través del tiempo como podemos viajar a través del espacio? Viajar al pasado puede ser de gran utilidad en la investigación histórica, sociológica, arqueológica y paleontológica. Viajar al futuro puede permitirnos adquirir conocimientos que nos señalen atajos hacia niveles más elevados de desarrollo.

28) *Caminos alternativos en el tiempo.* El viaje en el tiempo puede no ser de una naturaleza tal que nos impida hacer otra cosa que observar. Podríamos estar en condiciones de participar en los tiempos que visitamos. Si es así, nos veríamos seguramente tentados a interferir en el desarrollo de los acontecimientos. ¿Por qué no impedir el asesinato de Lincoln o el estallido de la Primera Guerra Mundial o el ascenso del nazismo? ¿Por qué no ordenar ahora los acontecimientos para impedir una determinada catástrofe que hemos visto en el futuro? El viaje en el tiempo podría permitirnos distinguir y elegir entre caminos alternativos en el tiempo y ajustar la historia según lo que sea más ventajoso para la humanidad.

NOTA: Algunos de estos sueños, tales como el control gravitacional o el viaje en el tiempo, son probablemente imposibles aun en teoría. Otros, como el uso de los agujeros negros o la transferencia de masa o los imperios galácticos o la telepatía, parecerían ser improbables al extremo.

Algunos sueños son mutuamente incompatibles, porque si desarrollamos una compleja sociedad de colonias espaciales, no hay mucha razón para que nos dediquemos a crear nuevas Tierras.

Casi todos estos sueños pueden convertirse en pesadilla. Un gobierno mundial puede convertirse en una dictadura universal y opresiva. La inmortalidad puede generar un aburrido mundo de uniformidad que idiotice completamente a la humanidad. El control de la evolución puede generar una raza de mediocres. Las computadoras pueden condenar a los seres humanos a la debilidad o aun a la involución por falta de actividad. La telepatía puede terminar con el último vestigio de vida privada. Con todo, ¿qué sería la vida sin los sueños?

IV  
LA  
CIENCIA FICCIÓN

HISTORIA

DE

LA

## PRÓLOGO 16

*(El universo precientífico)*

*Para cada historia hay un período prehistórico. En el caso de la ciencia ficción, la prehistoria subsiste aún hoy en algunos aspectos del campo.*

*Pero ¿y qué? Tal como el arte del período glaciario no tiene nada que envidiar a ninguna forma de arte producida por el sofisticado hombre moderno, los aspectos prehistóricos de la ciencia ficción revelan ser una acabada forma literaria.*

## 16. EL UNIVERSO PRECIENTÍFICO

He explicado frecuentemente que la verdadera ciencia ficción es una creación de los últimos dos siglos. La ciencia ficción no puede existir como pintura del futuro a menos que, y hasta que, la gente tenga la idea de que son la ciencia y la tecnología las que producen el futuro, que son los adelantos de la ciencia y la tecnología (o, por lo menos, los cambios en ellas) los que están destinados a hacer que el futuro sea diferente del presente y del pasado, y que en esto se esconde una fábula.

Naturalmente, nadie habría podido tener esa idea hasta que el ritmo del cambio científico y tecnológico se hiciese suficientemente rápido como para ser notado por la gente en el curso de su vida. Esto ocurrió con la Revolución Industrial —digamos, por el 1800— y sólo después de esto se pudo escribir ciencia ficción.

Pero aun así debe de haber habido algo antes de la ciencia ficción, algo que no fuese todavía ciencia ficción pero que respondiese sin embargo a las mismas necesidades emocionales. Debe de haber habido cuentos sobre lo extraño y diferente, sobre la vida no como la conocemos, sobre poderes que nos trascienden.

Veamos.

El respeto que la gente tiene por la ciencia y por los científicos (o el miedo que la gente tiene, o una combinación de ambos) se apoya en la convicción de que la ciencia es la clave para entender el universo y que los científicos pueden usar la ciencia para manipular esa clave. A través de la ciencia, la gente puede utilizar las leyes de la naturaleza para controlar el medio ambiente y aumentar los poderes humanos. A través de la comprensión cada vez mayor de los detalles de esas leyes, los poderes humanos serán en el futuro mayores que en el pasado. Si podemos imaginar las diferentes maneras en que ellos serán mayores, podemos escribir historias.

En siglos anteriores, sin embargo, la mayoría de los hombres no tenían más que una vaga idea, si es que tenían alguna, sobre cosas tales como las leyes de la naturaleza. No sabían de leyes inquebrantables, de cosas tal-como-tienen-que-ser que no pudiesen servir para ayudarnos o frustrarnos pero que se dejarían explotar hasta el cansancio si tan sólo supiésemos cómo hacerlo.

En lugar de esto estaba la concepción de que el universo era un juguete de la vida y de la voluntad, que si había fenómenos que semejaban actos humanos pero que eran mucho mayores en magnitud, ellos eran producidos por formas vivientes parecidas a las que conocemos pero de mayor tamaño y poder.

Los seres que controlaban los fenómenos naturales fueron entonces descritos con forma humana, pero con fuerza, tamaño, capacidades y duración de vida sobrehumanas. Algunas veces eran representados como superanimales, o como supercombinaciones de animales. (La referencia constante a lo común en la invención de lo inusual no puede extrañarnos, ya que los poderes de la imaginación son muy limitados, aun entre los mejores de nosotros, y es muy difícil imaginarse algo verdaderamente nuevo o inusual, como lo demuestra constantemente la “ciencia ficción” de Hollywood.)

Como los fenómenos del universo frecuentemente carecen de sentido, los dioses son habitualmente descritos como seres caprichosos e imprevisibles, a menudo mezquinos antes que infantiles. Como los fenómenos naturales son frecuentemente desastrosos, los dioses tienen que ofenderse fácilmente. Como los

fenómenos naturales representan frecuentemente una ayuda, los dioses son básicamente benévolos, a condición de que sean bien tratados y de que no se excite su ira.

Era de esperar que la gente inventase fórmulas para aplacar a los dioses y persuadirlos para que hiciesen lo que debía hacerse.

Y la validez de estas fórmulas generalmente no puede ser desmentida por los acontecimientos. Si las fórmulas no funcionan, es que alguien ha hecho algo que ofendió a los dioses. Aquellos que inventaron o utilizaron las fórmulas no tenían dificultades en encontrar un culpable a quien acusar por el fracaso de una fórmula en un caso dado, de manera que la fe en las propias fórmulas nunca tambaleaba. (No tenemos por qué burlarnos. Gracias al mismo principio, seguimos hoy teniendo fe en los economistas, los sociólogos y los meteorólogos, a pesar de que sus afirmaciones aciertan con la verdad sólo de manera errática, en el mejor de los casos.)

En los tiempos precientíficos, entonces, era el sacerdote, el mago, el brujo, el chamán (el nombre es siempre lo que menos importa) quien cumplía la función que hoy cumple el científico. Y la gente creía que era él quien tenía la clave para controlar el universo, y que era el avance en el conocimiento de las fórmulas mágicas lo que otorgaba poder.

Los mitos y leyendas antiguos están llenos de seres humanos con poderes sobrenaturales. Están los héroes legendarios, por ejemplo, que aprenden a controlar caballos alados o alfombras volantes. Estos ejemplos de magia nos fascinan todavía hoy, y me imagino que un jovencito se apasionaría con esos místicos métodos de aeronavegación y querría tener una oportunidad de poder usarlos, aun si estuviéramos leyendo los cuentos durante un viaje en avión.

Piénsese en la bola de cristal, en la cual uno puede ver lo que está pasando a varios kilómetros de distancia, y en las conchas mágicas que permiten oír el susurro de una persona también a kilómetros de distancia. Cuánto más maravillosas que los televisores y los teléfonos de hoy.

Piénsese en las puertas que se abren con un “Ábrete sésamo” en lugar de una orden de un aparato de control remoto. O en las botas de las siete leguas que pueden transportarlo a uno por los campos casi tan rápido como un automóvil.

Y también están los monstruos legendarios, esos poderosos travestis de la vida creados por combinación de características animales: el hombre-caballo Centauro, el hombre-cabra Sátiro, la mujer-león Esfinge, la mujer-halcón Arpía, el águila-león Grifo, la mujer-serpiente Gorgona, etc. En la ciencia ficción tenemos extraterrestres creados según los mismos principios.

Los objetivos de estas antiguas historias son los mismos que los de la moderna ciencia ficción: la descripción de formas de vida que no conocemos.

Las necesidades emocionales que así son satisfechas son las mismas: el deseo de lo maravilloso.

La diferencia está en que los antiguos mitos y leyendas satisfacen esas necesidades y cumplen esos objetivos en medio de un universo que es controlado por dioses y demonios que pueden a su vez ser controlados por medio de fórmulas mágicas, sea bajo forma de encantamientos para constreñir o de plegarias para halagar. La ciencia ficción, en cambio, satisface esas necesidades en un universo controlado por las leyes impersonales e inmutables de la naturaleza, que pueden a su vez ser controladas por medio de la comprensión de su naturaleza.

En sentido estricto, sólo la ciencia ficción tiene validez para la ciencia de hoy; hasta donde nosotros sabemos, el universo obedece a los dictados de las leyes de la naturaleza y no está a merced de dioses ni demonios.

Sin embargo, hay ocasiones en que no deberíamos ser demasiado estrictos o altaneros en nuestras definiciones. Sería erróneo descartar un estilo de literatura que ha excitado la fantasía humana durante miles de años por la simple razón de que no concuerda con la realidad. La realidad no es lo único que hay, después de todo.

¿Acaso no hemos de emocionarnos más con el duelo supremo entre Aquiles y Héctor porque la gente ya no lucha con lanzas y escudos? ¿No hemos de apasionarnos más con las batallas navales de la guerra de 1812 y de las guerras napoleónicas porque nuestras naves de guerra ya no están provistas de velas?

¡Jamás!

¿Por qué no puede entonces la gente que disfruta de una historia de aventuras de ciencia ficción disfrutar de una excitante ficción mitológica? Cada una está ambientada en un universo diferente pero las dos siguen caminos análogos.

Por eso, si bien estoy tan atrasado como para ser estrecho en mi definición de la ciencia ficción y no estar dispuesto a aceptar historias de brujería como ejemplos de ciencia ficción, sí estoy dispuesto a considerarlas como equivalentes de la ciencia ficción ambientadas en otro tipo de universo: un universo precientífico.

Ni siquiera pido que se las arranque de su contexto y se las adapte de alguna manera para que concuerden con el universo de la realidad dándoles un lustre científico o pseudo científico. Sólo pido que sean consistentes en su propio universo precientífico, y que estén bien escritas y sean excitantes.

## PRÓLOGO 17

(Ciencia ficción y sociedad)

*Lo que son las cosas: varias veces me han pedido que escribiese una breve historia de la ciencia ficción, y en general yo accedo. Cambio el enfoque y el estilo para adaptarlo al público pero el contenido no puede ser demasiado diferente.*

*Por eso no puedo incluirlas a todas en este libro. De hecho, he tenido que elegir sólo una, y aquí está la que elegí.*

### 17. CIENCIA FICCIÓN Y SOCIEDAD

La ciencia ficción nació a comienzos del siglo diecinueve como respuesta literaria a una nueva curiosidad que no había existido verdaderamente en toda la historia anterior del hombre.

Durante casi toda la historia del hombre no hubo nunca un cambio visible en la forma básica de vida en lo que respecta al ser humano individual. Hubo cambio, por cierto. Hubo un tiempo en que el fuego fue domesticado, en que la agricultura se desarrolló, en que se inventó la rueda, en que se creó el arco y la flecha. Pero estos inventos llegaron con tantos intervalos, se establecieron tan gradualmente, se difundieron tan lentamente a partir de su punto de origen que cada ser humano, en su propio tiempo de vida, no podía ver cambio alguno.

No hubo entonces hasta los tiempos modernos una literatura que tratara sobre el futuro, puesto que no parecía haber nada acerca del futuro que no pudiera ser tratado en los términos del presente. Había por cierto fantasías sobre mundos sobrenaturales de dioses y demonios, fantasías sobre distantes tierras míticas como la Atlántida, o tierras inalcanzables como la Luna, pero todo lo que se describía ocurría en el presente o en el pasado.

Esos cambios que efectivamente se produjeron (aunque muy lentamente) fueron invariablemente el resultado del avance tecnológico. Esto es válido aun para los casos en los que lo ocurrido no parece tener ninguna conexión con la tecnología.

Muchas victorias militares fueron ganadas por generales que sabían cómo utilizar algún adelanto tecnológico, esto es obvio.

Menos obvio es el hecho de que la transición de la época tenebrosa de la Edad Media a la Alta Edad Media podría no haber tenido lugar sin el creciente suministro de comida posibilitado por el desarrollo del arado con vertedera, que roturaba más eficazmente los suelos duros del norte de Europa, y la invención del aparejo de tiro que hizo posible enganchar el caballo al arado.

Así también, la Reforma protestante triunfó, allí donde otros movimientos del mismo tipo habían fracasado, gracias a la invención de la imprenta. Martin Lutero, panfletista consumado, difundió sus palabras impresas a lo largo y a lo ancho de Europa en mucho menos tiempo del que se necesitaba para prohibirlas.

Aun la revolución científica de 1550-1650 habría sido probablemente imposible sin la invención de la imprenta, que difundía rápidamente las noticias de las invenciones y que creó por primera vez una confraternidad científica a escala continental.

El ritmo del avance tecnológico se fue incrementando constantemente con el correr de los siglos porque cada adelanto se cimentaba sobre los anteriores. Por el 1800, el ritmo se había incrementado hasta tal punto que en Inglaterra se producía una revolución industrial que se expandió con una rapidez nunca vista más allá de su lugar de origen. Y en cada lugar donde la Revolución Industrial se afirmó el ritmo del cambio se aceleró hasta el punto de poder ser percibido en el tiempo de vida de un individuo.

Pero no vaya a creerse que el cambio es una cosa placentera. La gente se acostumbra a un modo de vida y le cuesta romper la coraza de hábitos que termina por envolverla, aun cuando los imparciales puedan pensar que el cambio es para mejor. ¿Acaso no lo dijo ya Jefferson en su inmortal Declaración: "... toda la experiencia demuestra que los hombres están más dispuestos a sufrir, mientras los males sean soportables, que a corregirse a sí mismos aboliendo las formas a las que están acostumbrados"?

Por consiguiente mientras algunos esperaban que el avance de la ciencia y la tecnología hiciera posible la realización de una utopía en la tierra, otros temían las consecuencias del cambio y pronosticaban una pesadilla. Desde el inicio, entonces, la ciencia ficción osciló entre los extremos del pesimismo y del optimismo.

Tomemos, por ejemplo, la primera novela a la que se podría definir como de verdadera ciencia ficción, *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada en 1818 en Gran Bretaña, la cuna de la Revolución Industrial. Trataba sobre la creación de vida no a través de la magia o lo sobrenatural, sino por la aplicación racional de técnicas científicas (que la señora Shelley dejó prudentemente sin describir). Y trataba sobre las perniciosas consecuencias que eso tenía. Como todos sabemos, el monstruo que fue creado destruyó a Frankenstein, su creador.

Rápidamente, sin embargo, el humor del siglo veinte se volvió optimista. En Inglaterra la Revolución Industrial consolidó con su desarrollo un sistema fabril que fue una de las horribosas pesadillas de la historia, pero las clases medias y altas, que eran las únicas que estaban articuladas, se beneficiaron mucho. El Imperio Británico se expandió, y también otras naciones incrementaron su poder y riqueza (desigualmente distribuida) a medida que se industrializaban.

No es sorprendente, entonces, que el escritor francés Julio Verne (el primer escritor profesional de ciencia ficción, en el sentido de que fue el primero cuyos medios de vida principales fueron unas historias que hoy reconocemos como ciencia ficción), exhale optimismo en sus cuentos. Sus héroes sondean el aire y las profundidades del mar, penetran en realidad hasta las alturas de la Luna y hasta las profundidades del centro de la Tierra, y siempre con una aureola de triunfo que nos arrastra junto a ellos. Hay vallas que saltar, y todo reside en el salto mismo.

Tenemos que darnos cuenta, desde luego, de que ninguna historia de ciencia ficción que encierre algún pensamiento —ya sea pesimista como el de Shelley u optimista como el de Verne— está desligada de la sociedad en la que se la produce.

La imaginación del escritor, aunque se eleve hasta la cima de sus posibilidades, está forzosamente atada, aunque el hilo sea largo, a la vida que vive y conoce el autor.

Así, los tejidos muertos-resucitados de Shelley se basaban en el descubrimiento que había hecho veinte años antes el anatomista italiano Luigi Galvani, de que una descarga eléctrica hacía a los músculos muertos contraerse como si estuviesen vivos. Y las historias de Verne fueron escritas en la era, e impregnadas del espíritu, de los grandes inventores del siglo diecinueve; Tomás Alva Edison, principalmente.

Aun cuando un hombre como Herbert George Wells se apartó de los efectos inmediatos de la tecnología y se permitió un margen limitado de imaginación, quedó siempre atado a su propia sociedad.

En *La máquina del tiempo* (1895), la primer verdadera historia de viaje en el tiempo, y el primer éxito de Wells, éste utilizó un artefacto que podía llevar a la gente a voluntad a través del tiempo, algo para lo cual la tecnología de su época (tanto como la nuestra) no ofrecía ninguna esperanza. El viajero del tiempo encuentra un futuro en el que los hombres están divididos en dos clases, una bella pero decadente, la otra horrible y depravada. Ésta es una reflexión obvia sobre las posibles consecuencias de una sociedad de clases tal como la que todavía existía en la Gran Bretaña de Wells.

En *La guerra de los mundos* (1898), que fue la primera historia que se escribió sobre una guerra interplanetaria, Wells se inspiró en las marcas descubiertas en Marte veinte años antes, que fueron interpretadas como canales y que dieron lugar a especulaciones sobre la existencia de una civilización avanzada en ese planeta, una civilización que estaba luchando desesperadamente para sobrevivir en un mundo moribundo.

La descripción de Wells de los marcianos aterrizando en Gran Bretaña y apoderándose despiadadamente de la Tierra sin la menor consideración por los terrícolas, a quienes los invasores describen como seres inferiores sin derechos que tuviesen que ser respetados, se inspiraba también, sin embargo, y de manera evidente, en el hecho de que la misma Gran Bretaña, y en menor medida otras naciones europeas, acababan de completar la conquista del continente africano precisamente bajo condiciones similares.

Mientras que Verne era casi invariablemente optimista, la visión que Wells tenía del futuro estaba teñida de pesimismo; lo que no puede extrañar, si se tiene en cuenta que la primera década del siglo veinte avanzaba entre redobles de tambores de guerra que se hacían cada vez más estridentes. La visión que Wells tenía de las guerras futuras era tan terrible como ajustada, y es en las obras de Wells, medio siglo antes que en la realidad, donde nos encontramos con lo que él llama “la bomba atómica”.

Cuando la Primera Guerra Mundial, efectivamente, llegó, puso fin al optimismo casi infantil del siglo diecinueve. Se vio que las naciones civilizadas podían hacer la guerra de peor manera que los bárbaros, y que la ciencia, que tenía que llevar a toda la humanidad a una utopía, podía introducir horrores sin precedentes bajo forma de modernos explosivos, bombardeos desde el aire y, lo peor de todo, gases venenosos.

En 1920, inmediatamente después de la guerra, el dramaturgo checo Karel Capek escribió R.U.R. (“Los Robots Universales de Rossum”), que trataba sobre la producción en gran escala de criaturas artificiales vivientes llamadas “robots”, que en checo significa “esclavos”. Al final de la obra, los robots creados por la ciencia para traer la Utopía traen en cambio el fin de la humanidad.

En 1926, la ciencia ficción entró en una nueva fase cuando Hugo Gernsback, un norteamericano nacido en Luxemburgo, publicó *Amazing Stories* (“Historias Sorprendentes”), la primera revista dedicada exclusivamente a la ciencia ficción. Al comienzo, Gernsback tuvo que reimprimir historias de Verne, Wells, y otros autores del pasado para llenar las páginas, pero lentamente fue atrayendo a una nueva generación de escritores americanos que se dedicaron al nuevo campo.

Las historias, como siempre, eran unas veces pesimistas y otras veces optimistas. En general, sin embargo, a pesar de la experiencia de la Primera Guerra Mundial, las revistas abrieron una nueva era de optimismo en la ciencia ficción. Y esto tiene sus razones.

Los Estados Unidos, en donde las revistas de ciencia ficción alcanzaron un lugar prominente, habían sufrido mucho menos en la Primera Guerra Mundial, y habían llevado la Revolución Industrial a su punto más alto. Parecía que no había nada que los americanos no pudieran hacer en esos años de bonanza explosiva de la década del veinte, y de ahí el origen de la “historia de superciencia”.

La primera de ellas, “The skylark of space” (“La alondra del espacio”) de Edward Smith apareció en *Amazing Stories* dividida en tres partes, de las cuales la primera se publicó en el número de agosto de 1928, en la cima del auge que vivían los Estados Unidos. En esta historia, y en otras del mismo tipo que le siguieron, los ingenieros concebían nuevos inventos, los construían y ponían en uso en seguida, y en el lapso de unos pocos años conquistaban la galaxia.

Hubo muchos que siguieron la huella de Smith, especialmente John W. Campbell hijo, y durante varios años esta variedad de ciencia ficción arrasó con todo.

Pero a fines de 1929 comenzó la Gran Depresión, y el optimismo retrocedió constantemente en todo el mundo y particularmente en los Estados Unidos. El nuevo pesimismo se reflejó en *Brave New World* (“Bravo Nuevo Mundo”) de Aldous Huxley, publicado en 1932 en lo más hondo de la Depresión. En esta novela la ciencia es descripta como un agente deshumanizante.

Aun en las revistas que se centraban en historias de aventuras se terminó por perder el optimismo. Uno de los primeros escritores para revistas que adoptó la nueva inclinación fue Campbell, que en 1934, cuando la Depresión había empezado a ceder ante el *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt, comenzó su propio *new deal*. Abandonó las historias de superciencia y, con el seudónimo de Don A. Stuart, empezó a tratar más de cerca temas sobre los seres humanos y sobre la tecnología con un enfoque más plausible.

En 1938 llegó a tener el control editorial de *Astounding Stories* (“Historias Asombrosas”), en la época de mayor éxito de las revistas de ciencia ficción. Cambió inmediatamente su nombre por el de *Astounding Science Fiction* (“Historias Asombrosas de Ciencia Ficción”) y también su orientación. Campbell, que había recibido instrucción en física, empezó a buscar escritores que conocieran la ciencia y los científicos, y que pudieran escribir creíblemente sobre ellos. En este empeño descubrió y ayudó a desarrollarse a muchos escritores de ciencia ficción que ahora, una generación después, todavía dominan el campo.

El verbo “afectar” es de doble filo. La sociedad, al tiempo que afectó a la ciencia ficción, fue afectada a su vez por ésta.

Por una parte, porque si las revistas de ciencia ficción tenían una circulación relativamente restringida, los jóvenes que las leían en los años veinte y treinta eran en su mayoría de inteligencia aguda, imaginativos, y estaban febrilmente interesados en la ciencia. Puede ser que no hayan representado más que un milésimo de la población, pero cuando crecieron llegaron a constituir mucho más que un uno por mil de los científicos, ingenieros y, en general, la *élite* intelectual de la nación.

Hubo también una especie de efecto multiplicador. Surgieron historietas como “Buck Rogers”, “Flash Gordon” y “Superman”, que ofrecían una ciencia ficción diluida para todos los niveles de la población. El concepto de progreso científico pasó así a formar parte difusamente de la conciencia general, de manera que cuando llegó el día del viaje a la Luna, ya se había fantaseado suficientemente alrededor de ese tema para que la idea fuera aceptada por toda la población.

Desde luego, en los años treinta la ciencia ficción había sido condenada como literatura infantilmente escapista por aquellos que buscaban refugio en la ignorancia altanera. Tal escapismo era, en muchos casos, una evasión de la realidad.

Las historias de ciencia ficción de los años treinta trataban temas como la penuria de energía, la superpoblación y la energía atómica, la televisión y las computadoras, las mutaciones y los trasplantes de órganos, el tipo de evasión que hubiera sido preferible imponer en todo el mundo.

Bajo la dirección de John Campbell, *Astounding Science Fiction* comenzó a describir sociedades que eran plausibles y ajustadamente extrapoladas a partir de los nuevos descubrimientos. Tan pronto como se anunció el descubrimiento de la fisión del uranio en 1939, se empezó a escribir historias de bombas atómicas, algunas de ellas con sorprendente presciencia.

Con la llegada de la bomba atómica, la sociedad ya no podía seguir considerando a la ciencia ficción como una literatura infantilmente escapista. El escritor de ciencia ficción había visto demasiado allí donde los demás habían sido ciegos.

Además, por ese entonces estaba claro que el ritmo del cambio social, estimulado por el desarrollo tecnológico, se había acelerado continuamente a lo largo de los siglos diecinueve y veinte hasta alcanzar el punto en que las decisiones ya no podían tomarse solamente sobre la base de las condiciones del momento. Para adoptar decisiones inteligentes, el futuro iba a tener que ser previsto.

Como consecuencia, lo que había sido ciencia ficción se convirtió en “futurología”, una especialidad respetable tenida en alta estima por aquellos que, en el gobierno y en la industria, tienen que tomar decisiones cada día adivinando el futuro, decisiones que afectan a millones de personas y a billones de dólares.

Y esto a su vez afectó profundamente a la ciencia ficción.

Por 1960, la era de Campbell estaba casi terminada, porque Campbell había tenido demasiado éxito. El mundo real de los años sesenta resultó ser tan semejante al mundo de la ciencia ficción de los años cuarenta que los escritores, en busca de historias que no fuesen tan fácilmente alcanzadas por los hechos, se alejaron del *hardware*\* de la tecnología hacia el más difícil *software*\* del ser humano.

En segundo lugar, una desilusión creciente respecto de la ciencia había comenzado a expandirse en todo el mundo como secuela de la Segunda Guerra Mundial, y por los años sesenta había entre los jóvenes un ánimo contrario a la ciencia suficientemente profundo para reflejarse en la ciencia ficción.

Este segundo efecto se vio intensificado por un tercero, la declinación general de la ficción como secuela de la Segunda Guerra Mundial. La velocidad y la importancia de los cambios eran tan grandes que la ficción que trataba sobre el aquí y ahora parecía cada vez más irrelevante. Los mercados para obras de ficción se redujeron casi hasta extinguirse, las novelas aparecían en tiradas reducidas y tenían en general menos éxito.

Los jóvenes escritores miraban alrededor y no encontraban ningún mercado floreciente para la ficción, excepto para la ciencia ficción. Como consecuencia, la década del sesenta vio el ascenso de nuevos escritores que carecían de conocimientos sobre ciencia y aun de simpatía por ella, pero que escribían ciencia ficción porque eso era lo único que había.

---

\* Palabras del vocabulario de la computación; el hardware (“material duro”) comprende toda la maquinaria, el software (“material blando”), los programas y los procedimientos de utilización.

El resultado global fue la *New Wave* (Nueva Onda), como algunos la llamaron, cuyas características más pronunciadas fueron la experimentación estilística, una fuerte infusión de sexo y violencia y, por sobre todo, una inclinación profundamente pesimista.

En su forma extrema, la *New Wave* no ha tenido éxito, pero sí lo tuvo en imponer sus temas, y en la ciencia ficción en general, las proezas de los ingenieros cedieron su lugar y las frustraciones cotidianas de los seres humanos pasaron a primer plano.

Para escoger un ejemplo entre muchos otros, considérese “Cuando eso cambió” de Joanna Russ, que ganó el premio Nebulosa al mejor cuento de ciencia ficción en 1972. Describe un planeta alejado en el espacio, donde los machos han desaparecido y las mujeres quedaron solas. Éstas se las ingenian para crear y mantener una sociedad con procreación homosexual en la que viven felices, y luego, antes de que la sociedad pueda fortalecerse suficientemente para defenderse a sí misma, el planeta es redescubierto. Arriban los hombres, y todo cambia.

Es la historia más extrema inspirada en el movimiento de liberación femenina, una historia que sólo puede ser contada en un medio de ciencia ficción; pero como toda la ciencia ficción, aunque parece ocuparse de seres humanos y mundos distantes y en un lejano futuro, también se ocupa del aquí y ahora.

## PRÓLOGO 18

(Ciencia ficción, 1938)

Un año crucial en la historia de la ciencia ficción fue el de 1938, pues fue en ese año cuando John Campbell tomó el control efectivo de *Astounding Stories*, cambió su nombre por el de *Astounding Science Fiction* y dio comienzo a la “Edad de Oro”.

Ocurre también que 1938 fue el año en que yo comencé a presentar historias de ciencia ficción a las revistas, y logré mi primera venta. Frederik Pohl, que estaba por editar en 1980 la edición de ese año de las “Historias del Premio Nebulosa” me pidió que escribiera algunas reminiscencias de aquel año, y éste es el resultado.

### 18. CIENCIA FICCIÓN, 1938

En 1938, la ciencia ficción, según los patrones modernos, virtualmente no existía. Pasemos lista:

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.

Sólo *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. Era la más antigua de las revistas, con sus trece años cumplidos.

Había unos pocos álbumes de historietas que podríamos clasificar como ciencia ficción muy simplista. “Flash Gordon” aparecía en las tiras de los diarios.

Se publicaban algunos libros de ciencia ficción, pero las editoriales eran semiprofesionales en el mejor de los casos, sus ventas eran extremadamente bajas y sus ganancias lo eran incluso más.

Ocasionalmente había series de películas que parecían aspirar a una ciencia ficción que no llegaba siquiera al nivel de las historietas. De vez en cuando aparecían películas más serias y que podrían ser clasificadas como honesta ciencia ficción. Ahora se me ocurre *The Shape of Things to Come* (“La forma de las cosas que vendrán”).

Casi nada de todo eso superaba el nivel más infantil. Lo que los salvó de hundirse en el subsuelo y en el olvido letárgico fue la labor incansable de un hombre quijotesco, John W. Campbell hijo, que, en 1938, se hizo cargo de todas las responsabilidades editoriales de *Astounding Stories* y cambió rápidamente su nombre por el de *Astounding Science Fiction*.

Fue en ese año cuando yo debuté en el terreno vendiendo mi primera historia de ciencia ficción. ¿Por qué diablos me tomé la molestia?

Los aficionados de la ciencia ficción de hoy, acostumbrados a las extravagancias multimillonarias de las películas y la televisión, a novelas que cobran adelantos impresionantes de seis cifras, a interminables montañas de libros de bolsillo, pueden pensar con incredulidad en la época del treinta, y compadecerse de los primeros entusiastas que crecieron con la ciencia ficción de aquellos días.

¡Pues no! Esa compasión está fuera de lugar. Lo que nosotros tuvimos jamás lo tendrán los aficionados de hoy.

En primer lugar, había pocos aficionados, y en estos casos, menos puede ser más.

Había muchos lectores, seguro. Las tiradas de las revistas alcanzaban cifras tan altas como ahora (aunque entonces las revistas constituían todo el campo y hoy forman sólo una pequeña parte de él). Pero la mayoría eran lectores ocasionales que iban y venían y se conformaban con guardar silencio. Aportaban sus monedas y en eso consistía su importancia.

---

\* Ver nota de pág. 35. (N. del T.)

Había sin embargo unos pocos aficionados que no sólo compraban las revistas sino que las guardaban, que no sólo leían las historias sino que las discutían, que no sólo disfrutaban de las historias sino que buscaban a otros con quienes disfrutarlas.

Tan restringida era la experiencia de la ciencia ficción, tan estrechos eran los límites del mundo donde era familiar, tan pocos eran los que conocían su lenguaje, sus temas, la excitación que podía despertar, que era como si tuviésemos un mundo secreto que nadie conocía. Vivíamos todos en una casa de troncos en medio de un bosque sin caminos, en una cueva cavada en un farallón inaccesible, en una madriguera en el centro recóndito de un vasto laberinto. Teníamos nuestro propio universo, y el mundo estaba bien perdido.

Nosotros los pocos, los felices pocos; vieja barra de hermanos...

Bueno, no éramos una barra de hermanos exactamente, porque las discusiones degeneraban a veces en disputas, y éramos bastante jóvenes como para estar convencidos de que teníamos razón y de que era imposible llegar a un acuerdo. También hablábamos todos con suficiente fluidez como para sacudir las paredes del cosmos aun con nuestros adjetivos más suaves. Aquellos eran los días en que los discursos de Hitler dominaban los titulares de los diarios, pero si es por el fervor y el extremismo en la expresión bien podría él haber tomado lecciones con cualquiera de nosotros.

Las revistas cooperaban entre sí. Publicaban páginas y páginas de cartas en letra microscópica en las que cada uno de nosotros podía entregarse a la crítica más altiva desechando con un exabrupto algunas historias, y alabando otras con un aleluya, distribuyendo salvación y condena a su antojo.

Esto no era suficiente, así que algunos de nosotros comenzamos a formar clubes de cinco, seis y hasta diez miembros. Ahí fue donde desarrollamos nuestro gusto por el poder. Ahí competimos por el liderazgo y soñamos con golpes políticos que dejarían el club en nuestras manos, y organizamos grupúsculos de dos o tres miembros para hacer el trabajo de zapa, desde adentro.

Había muchos que pensaban: “Hoy el Club Astoria de Ciencia Ficción, mañana, *toda la afición*”. Dudo de que alguno se haya imaginado que el pasado mañana haría tambalear al mundo mismo. Si uno podía controlar a la afición el simple mundo no sería más que una ilusión.

Los aficionados de diferentes ciudades comenzaron a visitarse. Eran todos jóvenes, y todos estaban prácticamente sin un cobre, de manera que ir de un lado a otro era una aventura y exigía su cuota de ingenio.

Nadie podía prever en esos felices primeros días que al año siguiente se reuniría la primera “Convención Mundial”, que a ésta seguiría la hibernación de la Segunda Guerra Mundial y luego la explosión de la bomba atómica y la llegada de un manto de respetabilidad. La gente de afuera empezaría a tomarnos en serio. El mundo inundaría nuestros rangos, y la inocencia y la dicha se habrían ido para siempre.

Pero en 1938, nuestro último año de felicidad, no había la menor traza de tales cosas.

También hay que recordar que nosotros, los aficionados, además de tenernos los unos a los otros, teníamos el mundo de la ciencia ficción, todo ese mundo. Era muy fácil leer todos los números de todas las revistas de ciencia ficción y mantenerse así al corriente de toda la ciencia ficción. Me refiero a toda ella, a cada palabra.

El aficionado podía conocer a todos los autores y todo lo que cada uno había escrito. Durante años, por ejemplo, yo llevé un registro en el que inscribía cada historia que se publicaba. No quiero decir muchas historias. Quiero decir *todas* las historias. Las anotaba en orden alfabético por título y por autor; evaluaba cada una y ponía mis comentarios. Llevaba listas de las mejores historias.

Si me despertaban en el medio de la noche y me susurraban un título al oído yo podía dar, sin pausa perceptible, el autor, el argumento, mi opinión, y a veces el número exacto de la revista donde había aparecido.

Trate de hacer eso ahora.

El más asiduo lector de ciencia ficción tiene que dejar pasar innumerables novelas y cuentos, se encuentra con que hay escritores que ganan Hugos y Nebulosas y cuyos nombres por alguna razón él nunca ha oído, a veces se entera de que su autor favorito ha escrito veinte trabajos que él nunca leyó y que no puede localizar, encuentra algo que le parece maravilloso y se muere de frustración porque nadie que él conozca lo ha leído ni ha oído hablar de eso.

Uno puede leer ciencia ficción hoy, pero uno no puede saberla toda, nadie puede.

Nosotros podíamos.

En aquellos días la mayoría de los aficionados soñaban con ser escritores, con vender historias a las revistas profesionales. Pienso que no nos preocupábamos mucho por el dinero. El dinero era atractivo pero no podía compararse a la gloria de ver que el nombre de uno figuraba como autor en una revista, a la gloria

de llegar a ser un dios en el reducido microcosmos de la ciencia ficción. (Hasta el nombre de uno en una carta en la contratapa de una revista equivalía al paraíso.)

También para mí era un sueño ver mi nombre en una historia de *Astounding*.

Y podíamos lograrlo, porque las normas no eran muy exigentes. Cualquiera que realmente pudiera escribir ensayaba otros mercados que pagaran mejor y tuviesen más perspectivas de desarrollo. Sólo los fanáticos insistían en escribir ciencia ficción, y mientras las oraciones tuvieran por lo menos una vaga cohesión uno podía muy bien vender. Después, por un tiempo, uno podía ganar unos pocos cientos de dólares al año en dinero, y unos pocos millones de dólares al año en prestigio y adulación en el único lugar que contaba: *la afición*.

Hoy en día las normas son muchísimo más exigentes, y las dificultades de penetración mucho mayores. Probablemente yo no podría vender el equivalente de mis primeras historias en el mercado de hoy.

También las expectativas son mayores actualmente. Una vez que uno vendió una novela, si uno vende la segunda con un adelanto de menos de cincuenta mil dólares uno echa a su agente y se entrega a la bebida.

En los viejos tiempos, las historias desaparecían de los puestos de venta y se agotaban exactamente un mes después de haber aparecido, y uno tenía que escribir otra para otro período de un mes en venta. Así era todo. Hoy en día, si los libros de uno dejan de imprimirse, uno echa a todo el mundo y levanta una tienda para retirarse a rumiar su resentimiento.

Bueno, ¿cuánto de todo esto es pura nostalgia por la juventud que pasó?

Mucho, supongo. No querría volver atrás, estoy mal acostumbrado. No logro que me guste cambiar riqueza por pobreza y celebridad por anonimato. Yo también he probado la riqueza y la pobreza, y también descubrí que la riqueza es mejor.

Pero, aun así...

Hasta aquí el campo como una entidad abstracta. ¿Y la gente que lo regía en aquellos días?

Por empezar, estaba el padre fundador, Hugo Gernsback. Él se convirtió en el inventor de las revistas de ciencia ficción al publicar en 1926 *Amazing Stories*, la primera revista dedicada exclusivamente a la ciencia ficción.

Él recibió el respeto reverente que todo padre fundador merece. El "Hugo", premio de la afición por lo mejor de esto y lo otro, otorgado en las Convenciones Mundiales de Ciencia Ficción, lleva el nombre en su honor.

Él era, sin embargo, una persona irritante. Parecía tener una aversión constitucional a pagar a sus autores. Dios sabe que pagaba sumas minúsculas, y no podía mejorar su situación financiera conservándolas, pero él las conservaba, de todas maneras, todo el tiempo que podía. Era su peculiaridad.

También se obstinaba en pensar que el propósito de la ciencia ficción era predecir los artilugios del futuro, y esto lo llevaba a llenar las revistas con cuestionarios sobre ciencia y a subestimar la importancia de la calidad literaria.

En 1929 se vio forzado a abandonar *Amazing Stories* y fundó en su lugar *Science Wonder Stories* y *Air Wonder Stories* (luego fusionadas en *Wonder Stories*). Finalmente abandonó toda actividad de publicación de ciencia ficción en 1936, pero por ese tiempo su pérdida no fue muy sentida.

Intentó un retorno en los primeros años de la década del cincuenta con *Science Fiction Plus*, una revista de tamaño grande que parecía convencida de que todavía se estaba en el año 1929. Naturalmente, no sobrevivió mucho tiempo.

Yo lo vi sólo dos veces, y eso fue en los primeros años de la década del sesenta. La primera vez fue en una charla que él dio en el MIT. Antes de la charla distribuyó unos papeles y, no teniendo nada mejor que hacer, yo los leí mientras esperaba hasta que empezara. Lo mismo hicieron los demás. Resultó que era el texto del discurso que Gernsback iba a pronunciar. Leyó cuidadosamente el discurso que todos acabábamos de leer.

La segunda vez almorzamos juntos con un propósito que resultó no tener importancia. Me hizo caminar una milla para llevarme al restaurante, pero yo caminaba gustoso porque había oído que él era un gran gourmet y tenía la esperanza de que me llevara a algún restaurante acogedor y elegante. Finalmente encontró una cafetería alejada y pidió un sándwich de jamón. Yo hice lo mismo. Era un mediocre sándwich de jamón. Gernsback seguía siendo muy cuidadoso con el dinero.

Durante los años treinta, después de que Gernsback abandonó *Amazing*, el director de la revista fue T. O'Conor Sloane, un caballero entrado en años que desató la furia de los aficionados al declarar en uno de sus editoriales que él no creía en la posibilidad del viaje espacial. *Amazing* cambió de manos en 1938, y Sloane abandonó el campo a la edad de ochenta y seis años. Nunca tuve oportunidad de verlo.

A Sloane lo reemplazó Raymond A. Palmer, un jorobado de un metro veinte de estatura que tenía sólo veintiocho años. Tan pronto como se hizo cargo de la dirección dedicó una enorme cantidad de energía a cambiar el rumbo de la revista. Hizo bajar la calidad de las historias y aumentar la circulación.

Me acuerdo que leí el número de junio de 1938 de *Amazing*, el primero bajo la dirección de Palmer (que tuvo que trabajar tan rápido que no tuvo tiempo de conseguir quien hiciera la tapa y tuvo que usar una fotografía), y quedé abatido por la calidad de historietas que tenían las historias.

Sin embargo, Palmer siguió su camino, y a medida que las historias empeoraban, la circulación seguía aumentando. En los años cuarenta publicó historias de un tal Shaver, puras tonterías, quien se convirtió en un objeto de culto y transformó a *Amazing* en la revista de ciencia ficción más exitosa hasta entonces y hasta ahora. Finalmente, Palmer abandonó la ciencia ficción por los platos voladores y el ocultismo.

Yo empecé a presentar historias de ciencia ficción a las revistas en el mismo mes en que Palmer tomó la dirección de *Amazing*. Fue Palmer el que me compró la primera historia, "*Marooned off vesta*" ("Abandonado fuera de Vesta"), que apareció en el número de marzo de 1939 de *Amazing*. Más aún, la segunda historia que publiqué fue "*The weapon too dreadful to use*" ("El arma demasiado peligrosa para ser usada"), y ésta apareció en el número de mayo de 1939 de *Amazing*.

La vez que estuve más cerca de encontrar a Palmer fue en 1952, cuando visité las oficinas de una revista que él publicaba en Evanston, Illinois. Él no estaba. Vi a su colaboradora Bea Mahaffey (increíblemente más linda), así que no me sentí demasiado mal.

En los años treinta, como jefe de redacción de *Wonder Stories*, bajo la dirección de Hugo Gernsback, estaba Charles D. Hornig que, como Palmer, fue un aficionado antes de ser jefe de redacción. Esto no es realmente tan inusual. Para conseguir alguien que tenga algún discernimiento sobre ciencia ficción, uno tiene que tomar a un escritor o a un aficionado, y si uno está deseoso de pagar cinco dólares por semana, o algo por el estilo, tiene que optar por un aficionado, y joven, además. Charles Hornig tenía diecinueve años cuando tomó el trabajo.

Cuando *Wonder Stories* cambió de dirección y reapareció con el nombre de *Thrilling Wonder Stories*, había en la revista gente como Leo Margulies y Mort Weisinger. No conocí a ninguno de los dos en aquella época, pero en los últimos años de sus vidas tuvimos una relación amistosa. En realidad, hace unos años Weisinger inventó la siguiente historia: "Le preguntaron a Asimov cómo podía Superman viajar a mayor velocidad que la de la luz si se suponía que ésta representaba un límite absoluto. A esto respondió Asimov: 'Que la velocidad de la luz constituye un límite es una teoría, que Superman puede viajar más rápido que la luz es un hecho'."

Puedo asegurarle que esto nunca ocurrió y que yo nunca dije eso, pero van a repetirlo indefinidamente, de eso estoy convencido, y probablemente se lo encuentre entre las citas del Barlett, atribuido a mí, dentro de un siglo cuando ya todos mis escritos hayan sido olvidados.

A cargo de *Astounding Stories* en los años treinta estaba F. Orlin Tremaine. Mientras que Gernsback y Sloane tendían a ser insípidos, Tremaine era innovador. No se interesaba en absoluto por la idea gernsbackiana del valor "educativo" de la ciencia ficción, y estaba en cambio a la caza de argumentos insólitos.

Él fue quien inició la "variante pensada", género de historias que exploraba las posibilidades más remotas y que capturó la imaginación de los aficionados de la ciencia ficción. El ejemplo más puro de historia de la "variante pensada" fue "Born of the Sun" ("Nacido del Sol") de Jack Williamson, aparecida en el número de marzo de 1934 de *Astounding*, y que trataba sobre el concepto de las estrellas como organismos vivientes y los planetas como sus huevos.

Bajo la dirección de Tremaine, *Astounding* tomó rápidamente la delantera en circulación y en calidad. Yo mismo veneraba a Tremaine y a su revista y, de hecho, dejé de lado en esos tiempos a *Amazing* y *Wonder* porque me parecía que toda la ciencia ficción digna de leerse estaba en *Astounding*. Esto era casi correcto, pero no del todo: llevó a que me perdiera "Odisea de un marciano" cuando ésta apareció.

No conocía a Tremaine cuando él era el hombre más importante en el campo. Abandonó *Astounding* en 1938, y yo lo conocí unos dos años después cuando él estaba ensayando un retorno con una revista llamada *Comet Stories* y no tuvo éxito.

A fines de la década del treinta se produjo una proliferación de nuevas revistas, todas con un presupuesto reducido y casi todas dirigidas por jóvenes aficionados que eran amigos míos.

Dirigiendo *Science Fiction* y *Future Fiction* con un presupuesto minúsculo estaba Robert W. Lowndes, derecho, sonriente, con bigotes y un hablar suave, y una increíble cultura literaria. Él fue el autor de la primera carta a una revista que alabó mis historias. Nunca he olvidado esto.

También compró dos de mis primeras historias.

Dirigiendo *Astonishing Stories* y *Super Science Stories*, con un presupuesto tan minúsculo como el anterior, estaba Fred Pohl, que era mi amigo más íntimo en el mundo de la ciencia ficción en aquel tiempo. Era flaco, solemne, siempre andaba bien afeitado, hablaba suavemente y tenía muchos talentos diferentes. Hasta donde yo pueda juzgar, tuvo éxito en cada una de las actividades intelectuales a las que se dedicó. Fue jefe de redacción cuando todavía no tenía veinte años, y a pesar de que sus revistas no podían tener éxito dado que los editores sólo estaban dispuestos a aportar pequeñas inversiones de capital, él sacó un producto asombrosamente bueno.

Compró no menos de siete de mis primeras historias. Compró mi primera historia sobre el robot positrónico después de que Campbell la rechazó. Fue el primero en poner mi nombre en una tapa y el primero en publicar una novela mía como libro de importancia y con una ilustración en la tapa.

Dirigiendo *Stirring Science Stories* y *Cosmic Stories* sin ningún presupuesto (de manera que ninguna de las dos duró más que unas pocas tiradas) estaba Donald A. Wollheim, alto, gentil, de voz sonora y hablar fluido, sarcástico, y casi tan talentoso como Fred. Estaba obligado a comprar historias por nada y publicó una de mis primeras historias (pagándome cinco dólares de su propio bolsillo, y con un fuerte alarido para que lo dejara usar mi nombre en vez de un seudónimo).

Sí, éstos eran tiempos excitantes. Tiempos de penurias, pero excitantes.

No he mencionado a John Campbell. Él no fue de esa era. Él creó la era que siguió.

## PRÓLOGO 19

*(Cómo llegó la ciencia ficción a ser un gran negocio)*

*Habitualmente, cuando escribo sobre ciencia ficción hablo acerca de las revistas y los libros, tanto los de tapa dura como los de tapa blanda. En otras palabras, me ocupo de los medios escritos.*

*Sin embargo, para el mundo exterior, a partir de los años setenta, la ciencia ficción evoca el “sci-fi”, el mundo de los medios visuales. No cabe duda de que, en términos económicos y de difusión popular, el mundo de la ciencia ficción escrita es microscópico comparado con el de la ciencia ficción visual (“sci-fi”).*

19. CÓMO LLEGÓ LA CIENCIA FICCIÓN  
A SER UN GRAN NEGOCIO

Cuando yo empecé a escribir ciencia ficción, hace más de cuarenta años, había sólo tres revistas de ciencia ficción. Sólo una de ellas, *Astounding Stories*, era de calidad, y pagaba un centavo la palabra.

Esto significa que un escritor podía ganar cincuenta dólares por un cuento y seiscientos dólares por una serie de tres capítulos que tuviera la extensión de una novela. Esto era *todo* lo que podía hacer; además, porque los libros de ciencia ficción no existían, ni tampoco las antologías, ni las ediciones en separata. Las historias podían conseguirse durante un mes y luego desaparecían para siempre, salvo en las buhardillas de los pocos coleccionistas de revistas.

¿Y ahora?

Una revista tan ingeniosa, tan cara y tan elaborada como *Omni* ofrece varias historias de ciencia ficción en cada número.

Las novelas de ciencia ficción aparecen cada año por docenas en forma de libro, y de a montones en forma de libro de bolsillo.

Vaya a cualquier librería donde tengan libros de bolsillo y encontrará montañas de ciencia ficción. Hay hasta círculos lectores de ciencia ficción y librerías especializadas en ciencia ficción, y los escritores de ciencia ficción pueden a veces obtener adelantos de cien mil dólares por una novela.

En cuanto al cine y la televisión, la ciencia ficción es no sólo un gran negocio, es actualmente el mayor de los negocios.

¿Qué es lo que ocurrió?

Ocurrió el mundo.

Cuando yo empecé a escribir ciencia ficción, los temas que interesaban a los escritores de ciencia ficción le parecían risibles y ridículos a la mayoría de la gente “sensata”. Las historias de ciencia ficción trataban sobre vuelos espaciales, televisión, robots, máquinas inteligentes, bombas atómicas, superpoblación, etcétera.

La primera indicación clara de que era la gente que escribía y leía ciencia ficción la que vivía en el mundo real, y todos los demás los que vivían en el reino de la fantasía, llegó el 6 de agosto de 1945, cuando el mundo descubrió que una bomba atómica había explotado sobre Hiroshima.

Esto no significó que todo el mundo se pusiera de pronto a leer ciencia ficción, pero sí significó que la ciencia ficción, de una vez para siempre, dejara de ser considerada como un disparate. La ciencia ficción se convirtió en algo respetable ante lo cual uno ya no se podía reír. De hecho, la ciencia ficción estaba mucho más avanzada de lo que la gente pensaba cuando la bomba atómica ocupó por primera vez los titulares de la prensa mundial. Aun antes de que la bomba cayera, las historias de ciencia ficción se estaban ocupando no

sólo de la bomba misma, sino también del equilibrio nuclear, los usos pacíficos de la energía nuclear y los posibles peligros de radiación de la fisión nuclear.

Los efectos de la nueva respetabilidad de la ciencia ficción se hicieron evidentes rápidamente. Un año después de Hiroshima, aparecieron extensas y elaboradas antologías de ciencia ficción en tapa dura, publicadas por editoriales tan respetables como Crown y Random House. En 1949, Doubleday & Company comenzó a publicar una colección de novelas de ciencia ficción en tapa dura. En los primeros años de la década del cincuenta hubo un auge gigantesco de las revistas de ciencia ficción al aparecer docenas de nuevos títulos.

Si la ciencia ficción se volvía respetable, tenía que demostrar que era merecedora de respeto, y esto no ocurrió automáticamente.

Hubo ciencia ficción en el siglo diecinueve, escrita por hombres como Julio Verne, H. G. Wells, y otros; y esa ciencia ficción abarcaba historias de alto nivel intelectual que trataban sobre las posibilidades, las esperanzas, los peligros, del avance de la ciencia, y que estaban escritas en un estilo bueno y propio de la época.

La ciencia ficción de revistas, en cambio, comenzó en 1926 como un fenómeno de ficción *pulp* \*.

Las revistas *pulp* (así llamadas porque estaban impresas en papel barato de pulpa de madera, sin brillo y de borde áspero) llenaban los estantes de a docenas en aquellos días. Llegaban de todas las variedades y categorías: historias de amor, historias de detectives historias del Oeste, historias de guerras, historias de la selva, historias de deportes, etc. Mostraban superhéroes como Shadow (Sombra) y Doc Savage (Doctor Salvaje).

Pagaban muy poco a sus escritores, pero ofrecían un mercado ilimitado para historias sin sofisticaciones ni estilo pulido. Cantidades de jóvenes, llenos de la ambición de escribir, tuvieron su oportunidad en las revistas *pulp*.

Las revistas de ciencia ficción formaron parte del fenómeno de las revistas *pulp*, y quizá la parte menos exitosa de éste, pero no siguieron formando parte de él.

Y que no lo hicieran lo debemos a un hombre, John W. Campbell hijo, que, en 1938, se convirtió en el jefe de redacción de *Astounding Stories*. Había sido uno de los escritores más conocidos en los primeros años de la década del treinta, y había habido mucho de estilo *pulp* en sus historias. Él lo sabía y quiso hacer algo mejor.

Cambió el nombre de la revista por el de *Astounding Science Fiction* y comenzó a buscar escritores que supieran de ciencia y comprendieran a los científicos, que tuvieran una idea de la ingeniería y de lo que hacía palpar a los ingenieros. Y los llevó, amedrentándolos y halagándolos, a escribir historias que trataban sobre adelantos factibles en tecnología y a ocuparse solamente de las consecuencias que esos cambios podían significar para la sociedad.

Él formó un equipo de escritores que dominó el campo durante décadas y cuyos nombres hoy todavía se recuerdan: Robert A. Heinlein, Arthur C. Clarke, Lester del Rey, Theodore Sturgeon, A. A. van Vogt, Hal Clement, incluso Isaac Asimov.

Muchos de los viejos escritores de Campbell, ahora canosos y entrados en años, están todavía hoy a la vanguardia del campo. Los llamados "Tres Grandes", que lideraron las encuestas durante dos décadas, Heinlein, Asimov y Clarke, son todos autores de Campbell.

Si no hubiese sido por Campbell, cuando llegó el tiempo en que la ciencia ficción pudo ser considerada como respetable ella no lo hubiera merecido. Pero estuvo él, y ésa fue la diferencia.

Las revistas *pulp* no duraron para siempre. En los últimos años de la década del treinta llegaron los álbumes de historietas y comenzaron a quitarles los lectores más jóvenes. Esta tendencia se profundizó y se aceleró, y a fines de la década del cuarenta las revistas *pulp* desaparecieron. El único vestigio que quedó del fenómeno de las revistas *pulp* fueron las revistas de ciencia ficción, porque fueron las únicas que lograron superarse (lo mismo que una o dos revistas de historias policiales).

De hecho, las revistas de ciencia ficción siguieron ganando respetabilidad a medida que la ciencia siguió avanzando en la dirección marcada por las historias de *Astounding*. La bomba nuclear se convirtió en algo mucho más terrible con el desarrollo de la bomba de hidrógeno a mediados de la década del cincuenta. La invención del transistor en 1948 hizo posible construir todo tipo de aparatos electrónicos compactos, desde radios de bolsillo hasta computadoras de escritorio (las "máquinas inteligentes" de la ciencia ficción). También los aviones a chorro y la televisión parecieron cosas de la ciencia ficción que se volvían realidad.

---

\* Ver nota de pág. 35. (N. del T.)

Sobre todo, los científicos estaban empezando a hablar de poner en órbita satélites artificiales. El 4 de octubre de 1957, el primer satélite artificial entró efectivamente en órbita alrededor de la Tierra, y la gente comenzó a trabajar para poner en órbita seres humanos, y aun para llegar a la Luna. ¿Cuánta más ciencia ficción podía pedirse?

A lo largo de los años cincuenta, entonces, las revistas de ciencia ficción, con Campbell y sus escritores a la cabeza, sondearon cada vez más profundamente las posibilidades de los artefactos científicos, manteniéndose frecuentemente no muy lejos de la ciencia real.

Todo cambia, sin embargo, y la ciencia ficción campbelliana tuvo que cambiar también, y por varias razones.

Primeramente, si hay algo que Campbell logró fue demasiado éxito. El mundo se estaba pareciendo demasiado al mundo de la ciencia ficción tipo Campbell. Una ciencia ficción que se mantenga demasiado cerca de las tuercas y tornillos de la ciencia de avanzada se parece demasiado a las columnas científicas del *New York Times*. La ciencia ficción se estaba poniendo aburrida.

En segundo lugar, el mundo se estaba desilusionando con algunas direcciones tomadas por la ciencia. La bomba nuclear era una amenaza cada vez más terrible y los científicos parecían cada vez más mercenarios al servicio del *establishment* militar. Eso apartó a la sensibilidad popular de la visión básicamente optimista de la ciencia que tenía Campbell.

En tercer lugar, hubo una creciente libertad de expresión que permitió que se aceptara con más facilidad el sexo y el lenguaje vulgar en forma escrita, y el estilo puritano de Campbell empezó a parecer anticuado.

En cuarto lugar, y esto fue lo más importante, no fue sólo la ficción *pulp* la que mudó. En los años cincuenta, el mundo de la ficción impresa fue sacudido hasta los cimientos por el rápido desarrollo de la televisión. Mucha gente abandonó su afición por la ficción popular en libros y revistas para ver ficción en la televisión: historias del Oeste, sedes policiales, comedias.

Es decir que todas las revistas de ficción, salvo las de ciencia ficción, estaban retrocediendo. Los libros de todas las variedades, excepto ciencia ficción, se publicaban en tiradas más restringidas.

Esto significó también que la gente joven que deseaba ávidamente escribir ya no podía encontrar un mercado para sus escritos; excepto el de la ciencia ficción.

¡Qué cambios introdujo eso! En las décadas anteriores los únicos escritores que se aventuraban en la ciencia ficción eran los partidarios fanáticos del campo, que estaban entusiasmados con la ciencia y la tecnología, y que escribían entonces por elección. Muchos de los nuevos escritores, de 1960 en adelante, escribían ciencia ficción por falta de otras salidas y no estaban muy interesados en la ciencia; en algunos casos, eran aun hostiles a la ciencia.

A raíz de esto, a comienzos de la década del sesenta empezó a producirse una revolución en la ciencia ficción tan importante como la revolución anterior, la de Campbell. El término usado para el nuevo tipo de historias que se escribían fue la *New Wave* (Nueva Ola).

Ésta abarcaba historias que no trataban tanto sobre la ciencia y los científicos como sobre la gente común afectada por la ciencia. En muchos casos la ciencia quedaba muy relegada al segundo plano, apenas si se la notaba. La Nueva Ola también experimentó mucho más con el estilo y con el contenido, fue más generosa en su uso del sexo y la violencia, sus historias no tenían tan claramente un comienzo, un desarrollo y un final, ya no era tan obvio que se contaba una historia.

Desató pasiones violentas, a favor como en contra, entre los lectores de ciencia ficción y, en su forma más extrema, no tuvo éxito, pero en su conjunto, la Nueva Ola fue algo bueno. Rompió el molde campbelliano, que estaba empezando a constreñir demasiado a la ciencia ficción y abrió el camino a una expresión más libre aun para los escritores que siguieron trabajando en la variante “dura” de la ciencia ficción, es decir, aquella que continuaba poniendo el acento en los artefactos y las ciencias físicas.

Hubo varios efectos secundarios interesantes de la era de la Nueva Ola.

Primeramente, dio un lugar destacado a la ciencia ficción no norteamericana. Por empezar, desde luego, ya había habido antes un fuerte componente europeo en la ciencia ficción. Después de todo, Verne era francés y Wells era inglés. Además, la ciencia ficción americana de revista fue fundada, en 1926, por Hugo Gernsback, un inmigrante de Luxemburgo, y los primeros números de sus *Amazing Stories* ofrecían reimpressiones de ciencia ficción europea.

¡Rápidamente, sin embargo, nuevos escritores, casi todos norteamericanos, comenzaron a tomar la delantera, y durante los treinta años siguientes los Estados Unidos dominaron el campo. En general, las revistas no tenían éxito en otros países y sobrevivían en gran parte porque reimprimían ciencia ficción americana. Los escritores que no eran norteamericanos trataban de publicar en revistas norteamericanas que, después de todo, eran las que mejor pagaban.

Los lectores norteamericanos comenzaron a considerar el campo como puramente norteamericano. Cuando a fines de la década del treinta las Convenciones Mundiales de Ciencia Ficción empezaron a celebrarse anualmente, se daba por sentado que se realizarían en distintas ciudades de los Estados Unidos.

(Y sin embargo, el campo no fue nunca tan norteamericano como los norteamericanos pensaban. De los “Tres Grandes”, Arthur C. Clarke es un inglés, yo nací en la Unión Soviética, y sólo Robert Heinlein es norteamericano nativo.)

Esto cambió con la Nueva Ola. Los británicos estaban menos enamorados de la tecnología que los norteamericanos y estaban en cambio más a la vanguardia en los nuevos experimentos en estilo. Fue en Gran Bretaña donde comenzó la Nueva Ola, y fue el escritor inglés Brian Aldiss su más destacado exponente.

Después de esto, no podía dejar de reconocerse que la ciencia ficción era un fenómeno internacional. Aunque algunos artículos publicados en la Unión Soviética poco después de la Segunda Guerra Mundial hicieron creer que los soviets consideraban a la ciencia ficción como un medio de propaganda capitalista imperialista, esto resultó no ser así. No sólo la ciencia ficción florece en la Unión Soviética sino que además mucha ciencia ficción norteamericana fue traducida al ruso. Algunos escritores del otro lado de la cortina de hierro se hicieron famosos, y Stanislaw Lem, de Polonia, es uno de los escritores de ciencia ficción más admirados en el mundo.

Las Convenciones Mundiales de Ciencia Ficción auspiciadas por los Estados Unidos empezaron a celebrarse en otros continentes: en Londres, en Brighton, en Melbourne. En 1970, la Convención se reunió por primera vez en una ciudad no anglófona: Heidelberg, en Alemania. Importantes convenciones internacionales en el campo de la ciencia ficción y la literatura fantástica se reúnen ahora anualmente con el auspicio europeo en Irlanda, Italia y Francia.

El ensanchamiento de miras que la Nueva Ola estimuló en la ciencia ficción tuvo el efecto de acelerar otro cambio que se estaba produciendo en el campo.

Durante los años cincuenta, la ciencia ficción había sido una actividad predominantemente masculina. Los editores, los escritores, los lectores eran casi todos hombres y, en su mayor parte, jóvenes. Si de todas maneras aparecían mujeres en las historias, eran personajes pasivos cuya única función era complicar el argumento y ofrecer a los personajes masculinos algo para ganar o rescatar. Aun las pocas mujeres que escribieron ciencia ficción en los años treinta y cuarenta, como Catherine L. Moore y Leigh Brackett, tendían a escribir de esa forma.

Con la Nueva Ola, por el contrario, los cambios en estilo y contenido (y la creciente carencia de formas de ficción alternativa) alentaron cada vez más a las mujeres a empezar a leer y escribir ciencia ficción. Esto, a su vez, trajo un ensanchamiento y profundización de la manera de describir a las mujeres en las historias.

Y las mujeres que entraban en el campo tampoco tuvieron que conformarse con posiciones menores. En 1970, una mujer, Ursula K. LeGuin, ganó el codiciado “Hugo” por la mejor novela del año. Anne McCaffrey ha escrito ciencia ficción con un éxito fenomenal. Hasta hay militantes feministas como Joanna Russ, que utilizan la ciencia ficción para exponer sus convicciones.

El ensanchamiento de la ciencia ficción significó también que ésta se acercara a la “tendencia principal” (las novelas escritas para el público bien educado en general) en el estilo y el contenido. También llevó a que cada vez más novelistas de la tendencia principal reconocieran la importancia de los cambios tecnológicos y la popularidad de la ciencia ficción, y comenzaron a incorporar temas de la ciencia ficción en sus propias novelas. Así, *Andromeda Strain* de Michael Crichton, entró en las listas de los *best sellers*.

Los escritores de ciencia ficción vieron cómo sus libros se hacían populares entre el público en general, comenzaba a enseñárselos desde la cátedra a medida que los cursos de ciencia ficción proliferaban en todas las universidades y en muchos colegios secundarios, y eran tratados casi como objeto de culto. *Stranger in a Strange Land* (“Extranjero en una tierra extraña”) de Heinlein, *Dune* (“Médano”) de Frank Herbert, *Childhood’s End* (“Fin de la infancia”) de Clarke, y mi propia *Foundation Trilogy* (“Trilogía de Fundación”) son buenos ejemplos.

Los escritores de ciencia ficción llegaron a ser en algunos casos celebridades internacionales, las grandes revistas se ocupaban de ellos, la prensa escrita y la televisión les pedía opiniones sobre casi todos los

tópicos concebibles y, en algunos casos, se vieron cada vez más solicitados para pronunciar discursos a los postres. Ray Bradbury, el único escritor de los años cuarenta que no fue descubierto por Campbell, abrió el camino pero otros lo siguieron. Hasta llegó a aparecer una semblanza de Arthur C. Clarke en el *New Yorker*.

Tampoco se les ocurre en estos días a los científicos avergonzarse porque les guste la ciencia ficción o por la deuda que puedan tener con ella. Un científico de la estatura de Carl Sagan ha escrito sobre su entusiasmo por la ciencia ficción para la revista *Times* del *Sunday New York*.

Todo esto se refiere a la ciencia ficción sólo en los medios escritos. Para la mayoría de la gente, mucho más importante que la lectura de la ciencia ficción es la versión que de ella aparece en el cine y la televisión. Esta ciencia ficción visual es bastante diferente de la ciencia ficción impresa.

Una novela de ciencia ficción en tapa dura puede ser lucrativa si se vende de a miles. Una revista de ciencia ficción puede ser lucrativa si se vende de a decenas de miles. Un libro de bolsillo de ciencia ficción puede ser lucrativo si se vende de a centenares de miles. En cambio, la ciencia ficción en los medios visuales sólo puede ser lucrativa (tan altos son sus costos de producción) si atrae a decenas de millones de espectadores.

Una manera de sortear esta dificultad es producir películas a bajo costo que no requieran casi nada en cuanto a actuación y libreto y que estén dirigidas básicamente a los niños. Esas películas improvisadas tienen el mismo nivel de calidad que los álbumes de historietas, y dado que hasta ellas son vistas por mucha más gente que la que lee ciencia ficción, la calidad (o la falta de calidad) de esas películas imprime una imbecilidad espuria a todo el campo.

Hubo excepciones honorables, desde luego, como la película hecha sobre la base de *The Shape of Things to Come* (“La forma de las cosas que vendrán”) de H. G. Wells, estrenada en 1936. También estuvo, en 1950, *Destination: Moon* (“Destino: la Luna”), en la cual trabajó Heinlein; pero el nivel de la actuación y la cinematografía todavía eran bajos.

El verdadero salto adelante de la ciencia ficción visual llegó en 1966 con la aparición en televisión de “Star Trek” (“Viaje a las estrellas”), una idea de Gene Roddenberry. Ahí se trató de presentar personajes reales interactuando afectuosamente y haciendo frente a problemas de importancia no sólo para ellos mismos sino, por clara analogía, para nosotros también.

Las historias de la nave espacial Enterprise en su viaje por la galaxia no conquistaron una audiencia enorme y, al terminar la temporada, estaba claro que “Star Trek” se suspendería. Fue entonces cuando ocurrió un fenómeno inesperado. Los espectadores de “Star Trek” pueden no haber sido enormemente numerosos, pero eran salvajes en su dedicación al programa. El canal de televisión fue bombardeado por protestas de un estilo jamás visto antes y, en su asombro, siguieron pasando el programa otro año más, y aun un tercer año más.

Después de tres años y setenta y ocho episodios, fue finalmente suspendido, pero no fue olvidado. Antes bien, el entusiasmo creció y fue alimentado por las reposiciones. Diez años después de que el programa saliera del aire, había más “viajecitos” que nunca antes en su período de vida real. Se convocaban convenciones “Star Trek” a las que los aficionados acudían de a decenas de miles, incluyendo algunos que no tenían suficiente edad para haber visto el programa en su tiempo.

En cine se produjo un viraje decisivo con la aparición de *2001: A Space Odyssey* (“2001: Odisea del espacio”), que Arthur C. Clarke ayudó a escribir. Su pintura realista del viaje espacial atrajo a un vasto público, y fue la primera película de ciencia ficción que llegó a ser un verdadero éxito.

Pero, ¿por qué son tantos los que ven “Star Trek” y *2001: A Space Odyssey* cuando son tan pocos, en comparación, los que leen ciencia ficción? Ni siquiera ha habido un gran efecto de contagio. De las decenas de millones que se iniciaron en la ciencia ficción visual, sólo un número reducido empezó a leer ciencia ficción.

Evidentemente, la ciencia ficción visual ofrecía algo que la ciencia ficción impresa no tenía. Lo que la ciencia ficción visual ofreció fue, desde luego, los “efectos especiales” visuales, habitualmente la visión de grandes destrucciones, de seres extraños o monstruosos, de capacidades no terrestres provenientes de la falta de gravedad o de talentos extravagantes.

Este énfasis en los efectos especiales convierte a la ciencia ficción visual casi en una especie diferente de la ciencia ficción impresa, algo que está demostrado incluso por la diferencia en las abreviaturas usadas para los dos campos. La ciencia ficción impresa fue designada durante décadas como “s.f.” por sus

partidarios. El término que nació en Hollywood para las producciones de ciencia ficción de ahí fue “*sci-fi*”. Este término es mirado con desprecio, y hasta con odio, por los lectores de ciencia ficción.

Los efectos especiales tuvieron su gran éxito, en términos de ganancias, con la película *Star Wars* (“La guerra de las galaxias”), estrenada en 1977. La película misma, en lo que se refiere al contenido, era muy parecida a la serie de Flash Gordon de los años treinta. Era sin embargo infinitamente superior cinematográficamente, hacía un uso muy inspirado de un par de robots, y estaba llena de buen humor.

El resultado fue una popularidad enorme, ganancias sin precedentes, e, inmediatamente, una multitud de imitaciones.

Como de costumbre, las imitaciones no fueron tan buenas como el objeto imitado. Algunas imitaban demasiado servilmente. La mayoría elegía aquellos elementos que prometían dinero —los efectos especiales— y eliminaban aquello que creían que no aportaba: la inteligencia y el buen humor.

¿Qué puede decirse del futuro de la ciencia ficción?

No es probable que la ciencia ficción llegue alguna vez a ser enormemente popular. La ciencia ficción tiene por fuerza un alto contenido intelectual, porque tiene que dar cuenta de la ciencia y de la gente y de sus interacciones, y debe hacerlo de una manera plausible e inteligente. Esto restringe su público a un sector bastante despierto de la población, pero que es también muy fiel, de manera que parece muy probable que la ciencia ficción siga ascendiendo a un ritmo regular en el futuro cercano.

El sector más golpeado de la ciencia ficción impresa es el de las revistas, que hace cuarenta años eran todo lo que había. Han ido perdiendo terreno constantemente frente a las antologías y los libros de bolsillo, pero siguen siendo viables. En los últimos años de la década del setenta se produjo incluso la aparición de nuevas y exitosas revistas, como la *Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov* y, por supuesto, *Omni*. El valor de las revistas es que permiten la publicación de cuentos y representan una vía natural para que los nuevos escritores jóvenes se puedan dar a conocer.

En cuanto a la ciencia ficción visual (*sci-fi*), puede llegar a tener un futuro más dramático. Si se aferra a los efectos especiales como a una panacea, cada uno tendrá que superar a sus predecesores aunque sea a costa de devastaciones cada vez más impresionantes, y el público se cansará rápidamente. Tanto más cuanto que los grandes gastos en efectos especiales llevan a los productores de películas a ahorrar en todo lo concerniente a los libretos y la actuación. Así, “*Battlestar Galactica*” (“Galáctica, estrella de combate”), un programa semanal de televisión que imitaba de cerca a *Star Wars*, comenzó con un alto grado de popularidad entre los espectadores, pero éste disminuyó rápidamente, y finalmente el programa fue cancelado al final de la primera temporada.

Pero si los productores de ciencia ficción visual agregaran a su devoción insensata por los efectos especiales cosas tales como un contenido más elaborado, algún argumento interesante, personajes con un poco de profundidad, sería entonces posible que la ciencia ficción visual pasara del nivel *sci-fi* al nivel superior *s.f.* y se asegurara un nuevo grado de popularidad más permanente.

## PRÓLOGO 20

*(El auge de la ciencia ficción)*

*Parece magnífico que la ciencia ficción haya llegado a convertirse en un gran negocio como lo he descrito en el ensayo anterior. Más aún, cuando escribí el ensayo anterior traté de ser lo más objetivo posible, y de dejar que pareciera magnífico.*

*Sin embargo, yo no soy objetivo respecto de esto. En verdad, hay aspectos de este auge que me llenan de desazón.*

## 20. EL AUGE DE LA CIENCIA FICCIÓN

A menudo me preguntan los reporteros: “¿Cómo lo afecta a usted el actual auge de la ciencia ficción?”

La respuesta es: “En nada y de ninguna manera. El auge de la ciencia ficción al que usted se refiere se da en el cine y en la televisión. Mi ciencia ficción está en las revistas y en los libros. A esta última le va bien, gracias, pero es la primera la que está teniendo su auge, y las dos pertenecen a especies diferentes. Llevan el mismo nombre pero ahí termina su semejanza.”

Esto siempre sorprende a los reporteros y puede sorprenderlo a usted también, así que déjeme explicárselo. Para hacerlo, debo dar a las dos especies nombres diferentes con el objeto de evitar la confusión.

En las películas y en la televisión, la ciencia ficción trata fundamentalmente sobre imágenes, de modo que podemos llamarla *image-science-fiction* (ciencia-ficción-imagen). Dado que la gente del mundo del espectáculo y los periodistas se refieren a ella, de manera abominable, como *sci-fi*, podríamos llamar a la *image-science-fiction*, *i-sci-fi*, o mejor, *eye-sci-fi* (ciencia-ficción-ojo\*).

A la ciencia ficción de libros y revistas podemos llamarla como siempre la hemos llamado: ciencia ficción, o quizá *s.f.*

Para empezar, entonces, la *eye-sci-fi* tiene un público que es fundamentalmente diferente del de la ciencia ficción. Para llegar a ser lucrativa, la *eye-sci-fi* tiene que ser vista por decenas de millones de personas; para que la ciencia sea lucrativa basta con que la lean decenas de miles de personas. Esto significa que alrededor del 90 por ciento (quizá hasta el 99 por ciento) de la gente que va a ver *eye-sci-fi* probablemente no haya leído jamás ciencia ficción.

Los que producen *eye-sci-fi* no pueden suponer que su público sabe algo de ciencia, tiene alguna experiencia con la imaginación científica, o tiene siquiera interés en la ciencia ficción.

Pero, en tal caso, ¿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.

La necesidad avasalladora de poner efectos especiales para asegurar que una obra de *eye-sci-fi* pueda rendir económicamente hace que muchas películas sean increíblemente caras. Esto pone a los productores en un aprieto. Quizá puedan ganar tanto dinero que cualquier gasto se justifique, ¿pero cómo pueden saber por adelantado si la película les hará ganar tanto dinero? Como no pueden, siempre existe la tendencia a reducir los costos, y los efectos especiales *baratos* son increíblemente malos.

---

\*Aquí hay un juego de palabras porque *i-sci-fi* y *eye-sci-fi* se pronuncian igual, en inglés. (N. del T.)

Además, aun 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.

Y también, una vez que la gente se acostumbra a los efectos especiales y a la destrucción, se hastía rápidamente. La película siguiente tiene que tener más y mejores efectos especiales, lo que implica mayor gasto y conformarse con lo pésimo en todo lo que no forme parte de los efectos especiales.

Por último, los productores tienen una psicología de “saldo final”, esto es, consideran sólo el saldo contable que muestra si uno ha perdido o ganado dinero y en qué medida.

Naturalmente, todos tenemos una psicología de saldo final. Yo escribo por dinero, y usted hace lo que hace por dinero. Pero cuanto mayor es la cantidad de dinero que uno invierte y mayor es la ganancia o la pérdida que puede resultar tanto más tiende el saldo final a devorar todo lo demás. Mis libros, ensayos, e historias representan individualmente ganancias o pérdidas tan pequeñas que puedo permitirme elegir mi propio camino, buscar lo inusual de tanto en tanto, arriesgarme en cuanto a la calidad de vez en cuando, y no hacer caso de los fracasos ocasionales.

Usted, sin duda, puede hacer lo mismo. Un productor de cine o televisión no puede. Un fracaso puede liquidarlo. Un éxito puede hacerlo millonario.

Con la marcada psicología de saldo final que se crea cuando la diferencia entre pobreza y opulencia depende de un tiro de dados, es imposible que el productor pueda ocuparse de algo que no le parezca seguro. Y en *eye-sci-fi* sólo lo que se apoya en los efectos especiales es seguro.

Aun si basta con cambiar una pequeña faceta de la producción para mejorarla mucho sin mayores problemas ni gastos, no se lo hará. ¿Por qué habría el productor de tomarse el tiempo o la molestia de hacerlo cuando eso no le importa y cuando toda su atención tiene que concentrarse en lo seguro?

¿No veo entonces absolutamente nada bueno en la *eye-sci-fi*? No, no soy un porfiado incurable en estas cosas. Alguna *eye-sci-fi* puede ser divertida si contiene humor y tiene la gracia de no tomarse a sí misma demasiado en serio. Por eso me gustó *Star Wars* y por eso espero que me guste *Superman* cuando tenga tiempo de ir a verla. Además, si se trata de una fantasía completa y si las técnicas de los dibujos animados disminuyen la presión sobre los efectos especiales, los resultados pueden ser bastante tolerables.

Aparte de esto, puede darse que un pequeño porcentaje de los que se inician en *eye-sci-fi* sepan leer, y éstos pueden ser llevados por la curiosidad a leer ciencia ficción, algo que quizá no se les habría ocurrido hacer. Así, un auge en *eye-sci-fi* puede llevar a aumentar nuestro público aun si éste no acompaña de cerca al auge.

Puede parecerle a usted que yo no aclaré la diferencia entre *eye-sci-fi* y ciencia ficción. Después de todo, fíjese en las revistas de ciencia ficción.

¿No están algunas de ellas dedicadas fundamentalmente a la ciencia ficción de aventuras, a las escenas de acción, a la destrucción?

Sí, quieren acción, y si es preciso destruir una nave espacial, la destruyen; pero destruir una nave espacial en palabras no es más costoso ni más difícil que hacer cualquier otra cosa en palabras, de modo que no nos priva de todo nuestro pensamiento ni de todas nuestras fuerzas. Los escritores tienen tiempo, voluntad, y deseo activo de agregar otras cosas también: argumento, motivación, buenos personajes, y algún respeto por la ciencia.

Como los que escribimos las revistas somos sólo humanos, podemos quedarnos atrás en alguna de estas cualidades por pura falta de capacidad, pero jamás por desprecio al público o por indiferencia ante todo lo que no sea el saldo final.

No somos más nobles que la gente de Hollywood; si estuviéramos sometidos a las mismas presiones que ellos, haríamos quizá lo mismo que ellos hacen.

Pero no estamos en Hollywood, estamos aquí; y por lo mismo sólo tenemos que gustar a un público que representa un milésimo de aquel al que ellos tienen que gustar. Nos gusta imaginar que nuestra milésima parte del público es el mejor milésimo. Es un público que puede leer, al que le gusta su aventura mezclada con un poco de buen estilo, que respeta a la ciencia aun si no la entiende como puede hacerlo un profesional.

## PRÓLOGO 21

(Una edad de oro por delante)

*Aun la literatura del futuro debe tener un futuro, y yo no sería muy futurista si no me pusiera a pensar de vez en cuando en lo que podría llegar a ocurrir en nuestro campo.*

*La mayor parte de la gente que no sabe nada de ciencia ficción tiende a pensar que “la ciencia está alcanzando a la ciencia ficción” y que muy pronto los escritores de ciencia ficción no tendrán sobre qué escribir. Las palabras no pueden describir el desprecio que siento por tal necesidad.*

### 21. UNA EDAD DE ORO POR DELANTE

Parece ser un hábito casi invariable de los seres humanos encontrar edades de oro en el pasado, tanto en sus vidas personales como en sus sociedades.

Esto es muy natural. En primer lugar, hay algo de verdad en ello, al menos en nuestras vidas personales. Para aquellos de nosotros que están entrados en años (o también en su tardía juventud, como yo lo estoy), no cabe duda de que hay recuerdos de un tiempo en el que éramos más jóvenes y fuertes y delgados, y más vigorosos y menos achacosos y podíamos exigirnos más frecuentemente y cansarnos menos frecuentemente y así sucesivamente.

Y si esto no es de oro ¿de qué es?

En general, se extrapola esto automáticamente hasta considerar que, tal como la sociedad era en nuestra adolescencia, así es como la sociedad *debe* ser. Todo cambio ocurrido desde entonces es visto como una deterioración, una degeneración, una cosa abominable.

Además están las distorsiones de la memoria, que crea una contusión deliciosa alrededor del pasado, eliminando los disgustos y las frustraciones y exagerando las satisfacciones. A lo que hay que agregar las distorsiones de la historia, que destaca inevitablemente el heroísmo, la determinación tenaz, la virtud cívica; pasando por alto la suciedad, la corrupción y la injusticia.

¿No ocurre lo mismo en el subuniverso de la ciencia ficción? ¿No recuerda todo aquél que ha estado leyendo durante una década o dos una “edad de oro”? ¿No se queja de que las historias de ciencia ficción ya no son tan buenas como antes? ¿No sueña acaso con los clásicos del pasado?

Por supuesto. Todos lo hacemos. Yo también lo hago.

Hay una “Edad de Oro de la Ciencia Ficción” que ha sido realmente institucionalizada y congelada en el mismo lugar; y es el período entre 1938 y 1950, que fue dominado por John Campbell.

Sin embargo, veamos la Edad de Oro más de cerca y de manera imparcial.

Para empezar, ¿cómo se la veía en su tiempo? ¿Se sentaban todos los lectores en ronda y decían: “¡Dios mío! ¡Caramba! ¡Oh, estoy viviendo en una Edad de Oro!”?

Más vale que no lo crea. Desde luego, los lectores jóvenes que acababan de acercarse al campo estaban fascinados, pero los lectores más viejos que habían estado leyendo desde fines de la década del veinte no lo estaban. Por el contrario, hablaban frecuentemente de los “buenos tiempos de antaño” y añoraban su edad de oro, la del *Astounding* de Tremaine, que se publicó entre 1933 y 1938.

Yo era uno de los viejos fósiles, en realidad. Por más que me gustaran las historias de la era de Campbell y por más que me gustara aportarles mi propia contribución, era con los años treinta de antes con los que yo soñaba. Para mí, la suma de la ciencia ficción no era Heinlein (aunque reconocía su valor), era “The Legion of Space” (“La Legión del Espacio”) de Jack Williamson, era “Galactic Patrol” (“Patrulla Galáctica”) de E. E. Smith, era “Past, Present, and Future” (“Pasado, Presente y Futuro”) de Nat Schachner, era “Tumithak of the Corridors” (“Tumithak de los Corredores”) de Charles R. Tanner.

Todavía hoy existe una organización llamada Primera Afición (a la cual pertenezco), y sólo pueden pertenecer a ella los que fueron aficionados de la ciencia ficción *antes* de 1938.

Y si hubo edades de oro antes de la Edad de Oro, para otros lectores todavía más jóvenes hubo también edades de oro *después* de la Edad de Oro. De hecho, Terry Carr acaba de publicar una excelente antología de historias desde 1939 hasta 1942 llamada *Classic Science Fiction: The First Golden Age* (“Ciencia Ficción Clásica: La Primera Edad de Oro”).

¿Cuántas más ha habido? Apuesto a que una de cada intervalo de tres años desde entonces, de un grupo de lectores al siguiente.

Piense de nuevo. ¿Eran las historias de su edad de oro realmente de oro? ¿Las ha releído últimamente?

Yo he releído las historias de mi propia edad de oro y encontré resultados bastante desiguales. Algunas de las historias que me hacían babear cuando era adolescente se revelaron como impenetrables y desconcertantes cuando las abordé de nuevo. Unas pocas (“Thumithak of the Corridors” entre otras) resistieron muy bien la prueba, a mi juicio.

Fue para mí evidente, sin embargo, que la media general de la escritura de hace cuarenta años era mucho más baja que la de después. De hecho, me parece que esto ha sido una regla general. La ciencia ficción de revistas se ha elevado constantemente en los últimos cincuenta años por sobre su origen *pulp* y apartándose de él.

Esto vale para mí también. Supongo que mucha gente que se deleitaba leyendo *Nightfall* (“Anochecer”), *The Foundation Trilogy* y *I, Robot* (“Yo, robot”) en su adolescencia, descubre que ha desaparecido algo de su brillo cuando las releen a los treinta años. (Afortunadamente para mí, no a todos les pasa lo mismo; y siempre hay adolescentes entrando en el campo y dispuestos a dejarse deslumbrar.)

¿Por qué ha subido la calidad de la escritura?

Por una parte, ha desaparecido la competencia de la ciencia ficción. Las revistas *pulp* desaparecieron. Las revistas más caras publican poca ciencia ficción. Mientras que hace algunas décadas las revistas de ciencia ficción, con su pequeña circulación y sus aun más pequeñas recompensas financieras, no podían competir en el mercado y sólo podían conquistar aficionados inexpertos, ahora los escritores principiantes de ciencia ficción tienen comparativamente menos opciones, menos lugares adonde ir.

La lucha por el espacio en las revistas de ciencia ficción se agudizó a causa de esto, y sólo los mejores talentos naturales llegaron a sus páginas, elevando así las normas que los nuevos principiantes tenían que alcanzar.

Dudo, por ejemplo, de que yo hubiese podido imponerme en el campo de la ciencia ficción en 1979 con no más talento del que tenía cuando lo hice en 1939. (Tampoco tiene que desalentar esto a los nuevos escritores: ellos están aprendiendo en 1979 en una escuela mejor que la que yo tuve en 1939.)

También existe hoy un mayor conocimiento de la ciencia.

Casi todo lo que los escritores de mi edad de oro sabían de ciencia lo habían aprendido leyendo las historias de los periódicos sensacionalistas de la época (lo que es equivalente a aprender las cosas del sexo en la calle).

Hoy en día, en cambio, aun los escritores que no están particularmente formados en ciencia, y que tampoco hacen gran uso de ella en sus historias, saben sin embargo mucho más de ciencia y la utilizan con mucha más habilidad (cuando lo hacen) que los decrépitos gigantes del pasado en su propia época. Los nuevos escritores no pueden evitar hacerlo. Vivimos ahora en una sociedad en la que la ciencia satura todos los medios de comunicación y hasta el mismo aire que respiramos; y los escritores de ciencia capaces, cuyo número no deja de aumentar, se encargan de que las informaciones sean de alta calidad.

¿Qué nos espera entonces?

Tendremos historias escritas por mejores escritores, y que tratarán sobre temas más sutiles y apasionantes y con un uso más inteligente de la ciencia.

¿Debemos preocuparnos porque todo esto va a terminar? ¿Amenaza la ciencia con superar a la ciencia ficción y dejarnos a todos nosotros sin trabajo?

¡No! Lo que los científicos están haciendo es exactamente lo centrado. Nos están suministrando diariamente nuevos artilugios, nuevas ideas, nuevas posibilidades.

Hace apenas unos días, leí que se habían descubierto gases en la atmósfera de Venus, lo que parece demostrar que Venus no pudo haberse formado del mismo modo que la Tierra. Leí que sería posible crear un rayo modulado de neutrinos que permitiera la comunicación *a través* de la Tierra en lugar de alrededor de ella. Leí que sería probable que el Sol tenga un reloj interno y que las irregularidades de las manchas solares sean modificaciones superficiales; pero en qué consiste ese reloj y el por qué de las modificaciones, es algo que no sabemos.

Cada uno de estos ítems puede servir como punto de partida para una historia que no habría sido posible escribir el año pasado, mucho menos treinta años atrás. Y serán escritas con la habilidad y la pericia de hoy.

Éstos son tiempos estimulantes para la sociedad, para la ciencia, para la ciencia ficción, para los escritores de ciencia ficción, para los lectores de ciencia ficción.

¡Hay una Edad de Oro por delante!

## PRÓLOGO 22

*(Más allá de nuestro cerebro)*

*En 1976, Saturday Review ("Revista de los Sábados") estaba preparando un número especial sobre el cerebro. Querían saber cómo eran tratados el cerebro y sus diversos aspectos en la ciencia ficción, y me pidieron que yo se lo dijera. Como sentí necesidad de apoyo, obligué compulsivamente a mi buen amigo Ben Bova a que me ayudara. El siguiente ensayo es el resultado.*

## 22. MÁS ALLÁ DE NUESTRO CEREBRO

*(con Ben Bova)*

No fue sino hace muy poco tiempo en la historia humana cuando la gente empezó a estar orgullosa del cerebro humano. Si examinamos el pasado reciente y nos remontamos después tan atrás como nos es posible, comprobamos que los seres humanos daban por sentado que ellos no eran los seres vivientes más inteligentes ni los más poderosos.

En un mundo donde las leyes de la naturaleza no se comprenden, los fenómenos tan poderosos como las tormentas, las inundaciones, las sequías y los terremotos parecen tener una inteligencia detrás de ellos. La propia muerte era personificada, y se le buscaba una solución así como se la temía. Era natural suponer la existencia de inteligencias sobrehumanas, malévolas en el peor de los casos y caprichosas en el mejor, para dar cuenta de las cosas sobre las que los insignificantes humanos no tenían ningún control.

Como resultado, los mitos y leyendas de todos los pueblos tratan sobre seres imaginarios, sobre dioses y demonios. Habitualmente, a pesar de su poder sobre el espacio y el tiempo, estos seres míticos compartían las pasiones y las debilidades de los hombres. Los dioses eran creados a imagen del hombre. Y los que siendo indudablemente humanos, tenían las características de los héroes, eran frecuentemente categorizados como hijo o hija de algún dios.

En un mundo donde los seres humanos estaban a merced de los grandes predadores, las bestias con garras y colmillos, y donde el menor trastorno en los procesos regulares de la naturaleza podía destruir a la humanidad, las leyendas estaban llenas de miedos y peligros. Hasta el genio rescatado de la botella podía matarlo a uno, hasta las bellas hadas que lo llevaban a uno a su tierra para un día de fiesta y danza lo devolvían a uno cien años después en el tiempo del mundo.

¿Qué podía hacer la humanidad frente a tales poderes que podían ser enemigos tan terribles? Aprender a controlarlos, quizá. Aprender a halagarlos y aplacarlos para que obedezcan o aprender a encontrar sus debilidades y usar poderes mágicos para doblegarlos y controlarlos.

Aprender a comprender y controlar los poderes sobrehumanos, tanto por la fuerza como por rodeos, era el equivalente, en los tiempos precientíficos, de nuestro moderno aprendizaje para comprender y aprovechar a nuestro favor las leyes de la naturaleza. Pero el poder de controlar era extraño, terrible y quizá mortal. Si el demonio era temido, cuánto más habría de serlo el brujo que lo controlaba.

Lo que era temido era el conocimiento. Comer del fruto del árbol de la sabiduría fue el pecado de Adán y Eva, y este tema de saber demasiado está presente en gran parte de la literatura legendaria. Acteón ve accidentalmente a Artemisa y es convertido en ciervo para ser despedazado por sus propios perros, Sémele ve a Zeus en su esplendor y es consumida por el resplandor. La mujer de Lot mira hacia atrás para ver la obra del Señor y se convierte en una columna de sal. Fausto, el buscador de conocimiento, descubre que su búsqueda lo conduce naturalmente al diablo.

Esta desconfianza hacia la inteligencia, esta visión de la sabiduría como bribón, nunca nos ha abandonado. En realidad, la moderna generación de hoy, al encontrarse con esta desconfianza que es la más vieja de todas, la recoge y prorrumpa en invectivas contra la ciencia moderna como si hubiera descubierto algo nuevo.

Tampoco la ciencia ficción es inmune a esto. Aunque, en una aproximación simplista, la ciencia ficción aparece como partidaria del triunfo de la ciencia, pronosticándole aun un esplendor mayor, en los

hechos, es ambivalente frente a ella. *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), es una obra muy faustiana en su actitud ante el conocimiento. El estudiante de anatomía Henry Frankenstein, aprende suficientemente sobre la maquinaria de la vida como para poder reunir órganos y dotarlos de conciencia, creando así el monstruo que finalmente lo mata. Moraleja: ¡hay cosas que no debemos conocer!

Después de *Frankenstein* el científico loco (en general, provisto de una hermosa hija) se convirtió en un tema recurrente en la ciencia ficción. El científico puede tener al comienzo buenas intenciones, como el de *The Invisible Man* (1897), de H. G. Wells, pero la avidez de conocimiento lo conduce inevitablemente a un ansia loca de poder. Los superbribones, los Fu Manchú y los Dr. No, eran inteligentes; los héroes que los derrotaron eran más jóvenes, más bellos, más fuertes y mucho más estúpidos. Era siempre el músculo por encima del cerebro.

Había, desde luego, inteligencias benévolas, los Dr. Huer y los Dr. Zarkov de las historietas, por ejemplo, pero eran simples instrumentos de los Buck Roger y los Flash Gordon. Eran estos últimos los verdaderos héroes, y los científicos jugaban simplemente el mismo papel que Merlín frente al Rey Arturo.

En 1938, John W. Campbell hijo se hizo cargo de la jefatura editorial de *Astounding Science Fiction* (ahora llamada *Analog*), y puso fin a todo esto al menos en lo que se refiere a las ramas más sofisticadas de la ciencia ficción. Él insistió en que los científicos y los ingenieros de la ficción fueran por lo menos semejantes a los de la vida real (una meta que la industria del cine y la televisión todavía no han alcanzado). Campbell generó historias que oponían la inteligencia contra el mal universal de la ignorancia y el peligro. Durante un cuarto de siglo, la inteligencia fue un héroe. Pero en los años sesenta el pesimismo comenzó de nuevo a ganar terreno.

En 1859, Charles Darwin publicó su libro crucial *On the Origin of Species* (“Sobre el origen de las especies”). Por primera vez se le ocurrió a la gente que un cerebro sobrehumano no tenía que ser creado necesariamente *de novo*, sino que podía desarrollarse por un proceso de evolución natural a partir del cerebro humano común y hasta de un cerebro subhumano. La noción de la evolución hacia el superhombre entró en la literatura mundial, y hasta en las obras de gigantes como Friedrich Nietzsche y G. Bernard Shaw.

Esto permitió encontrar una nueva forma de tratar el tema de la inteligencia como bribón. Mientras que los intentos de describir el futuro se habían centrado habitualmente en las instituciones sociales antes que en la fisiología humana, como en *Looking Backward* de Edward Bellamy (1887) y en *The Time Machine* (1895), los escritores de ciencia ficción descubrieron el supercerebro implacable que vendrá. Frente al supercerebro estaba el héroe, con escaso cerebro pero valiente, quien, desde luego, triunfaba.

Un enfoque interesante de esa evolución futura se encuentra en el cuento “*The man who evolved*” (“El hombre que evolucionó”) de Edmond Hamilton (1931). En este cuento, un científico (monomaniaco con su especialidad como muchos científicos de la ficción lo eran en esos días) experimenta con rayos cósmicos sobre sí mismo para acelerar su propia evolución. (La fundamentación científica es lastimosa, pero no importa.) Primero evoluciona hasta convertirse en un magnífico espécimen de perfección física y mental, más ansioso que nunca por descubrir los estadios futuros de la evolución. Luego se convierte en un individuo marchito, sin más sentimientos que el desprecio; luego, en una cosa que ya casi no es más que una cabeza ansiosa de conquistar el mundo (la inteligencia es peligrosa); luego, en un cerebro gigantesco que está más allá de todo y hasta de los sueños de conquista; y finalmente, en un bulto gigantesco de protoplasma indiferenciado. El círculo se ha cerrado.

En los años cincuenta, los escritores de ciencia ficción estaban empezando a examinar las posibilidades de la evolución a partir de una base científica mucho más sólida.

En el cuento de Theodor L. Thomas, “*The far look*” (“La mirada lejana”) (1956), unos equipos de dos astronautas se turnan cada treinta días para vivir y trabajar en la Luna. Las duras condiciones del medio lunar los obliga a adoptar una nueva concepción y apreciación de la cooperación humana. Cada astronauta vuelve a la Tierra con el conocimiento de que su vida está inextricablemente ligada a la de todos los seres humanos. Los astronautas se acercan a nuevos campos de actividad social, especialmente a la política. Sus mentes, sus puntos de vista y sus actitudes han sido irreversiblemente alteradas (desarrolladas, en cierto modo) por la experiencia lunar.

*More Than Human* (“Más que humano”) (1953) de Theodore Sturgeon, describe una evolución colectivista. Un grupo de cinco individuos une sus mentes para formar una entidad sobrehumana, una mente grupal que es capaz de muchas proezas que ningún ser humano puede realizar individualmente. Esta entidad grupal no es malévola, y está por lo mismo frecuentemente a merced de la codicia y la estupidez humanas normales.

Centrarse en la inteligencia como producto de la evolución es, desde luego, bastante poco sofisticado. El cerebro humano triplicó su volumen a una velocidad explosiva para un proceso evolutivo, pero la explosión llevó con todo cerca de un millón de años, y esto es demasiado para un drama de ficción.

¿Por qué no una inteligencia fabricada, más allá de la humana?

Una materia prima evidente para este propósito es el cerebro humano. En la novela de Asimov, *Pebble in the Sky* (“Guijarro en el cielo”) (1950), se usa un dispositivo que acelera la velocidad de los impulsos nerviosos a través de las sinapsis que unen a las células del cerebro, y esto (en la imaginación febril del autor) posibilita la telepatía.

Frank Herbert, en *Dune* (1963), hace que sus personajes tomen una droga que no sólo abre sus mentes a una memoria racial completa de su especie sino que permite también a los expertos prever el futuro.

Un tratamiento particularmente habilidoso del tema se encuentra en *Flowers for Algernon*, de Daniel Keyes (1960). Ésta es la historia de un adulto retardado que es estimulado quirúrgicamente para hacer crecer su inteligencia progresivamente hasta el nivel de un genio. El tratamiento, sin embargo, es temporal y el protagonista, también progresivamente, vuelve a ser retardado como lo era antes.

Nuevas técnicas biológicas, como la reproducción asexuada y la copia del engrama, empezaron a dejar sus marcas en la ciencia ficción en los años setenta. En el cuento de Gary Alan Ruse “Nanda” (1972), un dictador americano tiene una reserva de cuerpos congelados obtenidos por reproducción asexuada. A las “copias” dormidas del dictador se les imprime diariamente las experiencias de éste. Cuando el dictador es asesinado, una de las copias es revivida y reemplaza inmediatamente al hombre muerto. De esta manera, la dictadura es inmortal.

En la novela de Ben Bova *The Multiple Man* (1976) (“El hombre múltiple”), el presidente de los Estados Unidos es en realidad un grupo de siete “hermanos” obtenidos por reproducción asexuada, cada uno de ellos especializado en uno de los campos que debe dominar un presidente, como la política exterior o las finanzas. Así, una suerte de “mente grupal” se desempeña como poder ejecutivo en secreto, mientras que la copia que se ha especializado para “dar la cara” públicamente por el grupo, aparece como el único hombre en la Casa Blanca.

Un tema más viejo y más común en la ciencia ficción es el de la inteligencia humana o sobrehumana *completamente* artificial, creada a partir de material inerte únicamente.

La idea de “humanos mecánicos” o “inteligencia artificial” es tan vieja como la literatura. Al comienzo, esos artefactos eran de origen divino o mágico. En *La Ilíada*, se dice que el dios griego Hefestos tenía mujeres artificiales de oro (¿qué otra sustancia podría conformar a un dios?) que lo ayudaban en las tareas de la casa. Un gigante de bronce, Talos, vigilaba supuestamente las costas de Creta.

La leyenda rabínica medieval del rabino Löw de Praga y su “golem” era también mágica, porque el golem cobró vida sólo cuando el nombre inefable de Dios fue puesto en su frente, y murió cuando se lo arrancaron.

La actitud moderna hacia la inteligencia mecánica recibió su primer gran impulso con la pieza *R.U.R.*, de Karel Capek (1920). Tenemos aquí una pintura de una especie de Frankenstein al por mayor. El industrial Rossum no dio vida a tejidos muertos, fabricó tejido vivo en una planta de producción bioquímica y creó seres infatigables y leales para hacer el trabajo de los humanos. Cada una de sus chatarras era un “esclavo” o, en el checo utilizado por Capek, un “robot” (*R.U.R.* significa “Robots Universales de Rossum”). Por una interesante evolución semántica, la palabra “robot” pasó ahora a significar un objeto mecánico (habitualmente de metal) que imita las acciones del hombre y tiene forma humana. En la moderna jerga de la ciencia ficción, las criaturas bioquímicas humanoides de Capek serían llamadas “androides”.

Las intenciones de Rossum eran buenas, como lo eran las de Frankenstein, pero sus robots, como el monstruo agrandado varias veces, destruyeron no sólo a su creador sino a toda la raza humana. Este tema fue retomado cuatro décadas después por Pierre Boulle, quien lo utilizó como base para su novela *Planet of the Apes* (1963) (“El planeta de los simios”). De nuevo se ven los peligros de una curiosidad demasiado ávida y las dudosas recompensas de la inteligencia.

Capek creó una moda, y a lo largo de las décadas del veinte y del treinta los robots se volvían contra sus creadores con una funesta regularidad. Esto llegó a su fin en 1941, cuando Asimov creó sus “robots positrónicos”, que estaban rígidamente controlados por “las Tres Leyes de la Robótica”, las que impedían a los robots dañar a los seres humanos. Por primera vez, los robots eran considerados como máquinas con seguro incorporado.

A veces los dispositivos de seguridad funcionaban demasiado bien, como en *With Folded Hands* (“Con las manos enlazadas”)(1947) de Jack Williamson, donde los robots toman a su cargo todas las tareas humanas y dejan a los seres humanos sin nada para hacer. A veces los dispositivos son tan fuertes, como en *Instinct* (1952) (“Instinto”) de Lester del Rey, que en el futuro lejano, cuando la raza humana está extinguida y los robots que quedan se sienten privados de todo objetivo, las máquinas crean un ser humano para poder inclinarse ante él y servirlo.

Pero los días de desilusión de la década del sesenta vieron un retroceso de esta actitud y un retorno a los primeros temores como lo testimonian las películas de robots que se trastornan, como en *Westworld* (“Mundo occidental”).

Una forma de inteligencia mecánica, que prescinde de los atributos corporales del robot y sólo conserva el cerebro, es la computadora, que no jugó un papel importante en la ciencia ficción hasta que apareció en la vida real.

Ya había habido en la ciencia ficción una aproximación a algo de este tipo, con la descripción del propio cerebro humano, inmovilizado y mantenido en vida artificialmente. En la serie de novelas de Hamilton sobre el Capitán Futuro (que empezó en 1940), un cerebro así, embutido en metal y bañado en líquidos nutritivos, jugaba el papel de científico benévolo.

De modo más sutil, hubo cerebros humanos y hasta también animales, inmovilizados y mantenidos en vida para que pudieran manejar una complicada maquinaria, como en *Integration Module* (“Módulo de integración”)(1973) de Daniel B. James, o en *The Ship Who Sang* (“El barco que cantaba”)(1961) de Anne McCaffrey. Algunas veces estos cerebros evolucionaban a través de una larga introspección hasta convertirse en inteligencias sobrehumanas que servían entonces como consejeros y guías de los seres humanos normales. Sin embargo, la idea de una mente electrónica que lleva a cabo complicadas operaciones aritméticas a la velocidad de la luz escapó a la mayor parte de los escritores de ciencia ficción. Es como si hubiesen desechado la posibilidad de crear un drama a partir de una máquina que sume magníficamente.

Sin embargo, una vez que la computadora apareció, hubo una extrapolación inmediata a computadoras con inteligencia humana y aun sobrehumana. Está la computadora de la nave estelar *Enterprise* en la serie de televisión *Star Trek*, por ejemplo, que habla de vez en cuando con una seductora voz femenina, para desconcierto del ilustre Capitán Kirk. Está la computadora llamada HAL, en la película de Arthur C. Clarke *2001: A Space Odyssey*, que de modo muy humano, se vuelve loca y debe ser desmantelada antes de que mate a todos los que están en la nave espacial.

Por otra parte, en *The Last Question* (1956) (“La última pregunta”) de Asimov, se traza la historia de la humanidad y de la computadora en el próximo billón de años. Ambas se vuelven cada vez más complejas, ambas se elevan crecientemente por sobre el Universo inanimado y, finalmente, la última computadora se convierte en Dios, y pone todo el proceso de nuevo en movimiento.

Los escritores de ciencia ficción comprendieron rápidamente que la interacción entre los seres humanos y las computadoras puede ser fuente de mucho drama. Robert A. Heinlein, en su novela *The Moon Is a Harsh Mistress* (“La Luna es un Ama muy Severa”) (1966), y Paul Anderson, en su historia *Sam Hall* (1953), muestran personajes creados por computadora para encabezar rebeliones contra regímenes políticos represivos. En *Colossus: The Forbin Project* (“Colosos: el Proyecto Forbin”), unas computadoras gigantes de los sistemas militares de los Estados Unidos y de la U.R.S.S. unen sus fuerzas y se apoderan del mundo. En la novela de Bova *¡Escape!* (1970), un joven convicto trata de burlar a la computadora que gobierna en su prisión.

Y, desde luego, puede haber combinaciones de hombre y máquina que comiencen en cualquiera de los dos polos y se desarrollen hacia el otro. Están los hombres que deben ser mecanizados de una u otra forma para soportar el medio hostil del espacio o de otros mundos. Un ejemplo es *Scanners Live in Vain* (“Los exploradores viven en vano”) (1950) de Cordwainer Smith. En *The Dueling Machine* (“La máquina para batirse a duelo”) (1969) de Bova, los hombres están unidos mentalmente unos a otros, a través de un dispositivo semejante a una computadora, para que puedan satisfacer su agresividad batiéndose en duelos salvajes, pero sólo imaginados. Samuel R. Delaney ha explorado en sus obras muchas facetas de las combinaciones hombre-máquina, especialmente en su novela *Nova* (1968).

Pero hay visiones sobre los robots que no van en la dirección de la superhumanidad sino, sutil y conmovedoramente, en la dirección de la humanidad. Lester del Rey comenzó a crear su formidable reputación con *Helen O’Loy* (1938), donde un robot con forma de mujer es convertido cada vez más en una mujer hasta hacernos olvidar que es un robot. Más recientemente, el tema del robot que se vuelve humano fue tratado en *Bicentennial Man* (“El hombre bicentenario”) (1976), de Asimov.

No es necesario que el cerebro humano esté adelantado en todas sus capacidades intelectuales. Puede tener poderes especiales que el cerebro ordinario no tiene; “talentos extravagantes” es la frase usada comúnmente en ciencia ficción.

Esta especie de historia proviene de los cuentos de leyenda en los que alguna potencia divina o semidivina otorga a un ser humano elegido la realización de uno o tres deseos. Invariablemente el afortunado receptor elige mal, pues el conocimiento es peligroso, después de todo.

Así, Midas de Frigia pide que todo lo que él toque se convierta en oro, lo que acarreó que no pudiera comer y que convirtiera a su querida hija en una estatuilla de oro. Estuvo más contento cuando perdió su talento salvaje después de muchas plegarias que cuando lo adquirió.

Del mismo modo, el *Hombre que podía hacer milagros* de H. G. Wells (1895), a fuerza de desear, casi termina destruyendo la Tierra.

En la novela de Frank M. Robinson *The Power* (“El poder”) (1956), un hombre común es perseguido por un ser sobrehumano que utiliza talentos mentales extravagantes para sus propios placeres malignos. El héroe sólo logra triunfar cuando descubre que él también tiene talentos extravagantes. Y se insinúa que el héroe resultará ser tan egoísta como su antiguo perseguidor.

La ciencia ficción moderna acoge los talentos especiales generalmente con más calma. Se los aparta de lo divino, se los desplaza a lo fisiológico y, en muchos casos, se los incorpora a la ciencia. *Magic, Inc.* (1950) de Heinlein (“Magia, inc.”) es un ejemplo de esto, con brujas y hechiceros que se ocupan de sus tareas con la fría actitud analítica de los científicos. Lord D’Arcy, en la larga serie de historias de Randall Garret, usa también la magia de la misma manera, y con los mismos propósitos con los que nosotros usamos la ciencia.

L. Sprague de Camp y Fletcher Pratt, en *The Roaring Trumpet* (“La trompeta estruendosa”) (1940) y en sus continuaciones, también trataron de convertir a la magia en un conjunto de leyes naturales paralelas a las nuestras, pudiendo la gente pasar de un mundo de la ficción a otro mediante una adaptación apropiada de sus propios conceptos de la matemática. De hecho, la primera continuación de la historia se llamó *The Mathematics of Magic* (“La matemática de la magia”) (1940).

Campbell, el influyente editor de *Astounding/Analog*, era extremadamente sensible a las historias sobre talentos extravagantes y se acercaba peligrosamente al misticismo en su entusiasmo por la telepatía y los temas afines. Es por eso mismo sorprendente que quizá la mejor de todas las historias sobre talentos extravagantes no haya aparecido en su revista.

Me refiero a *The Demolished Man*, de Alfred Bester (1952), donde una novela policial sobre un asesinato se desarrolla en el seno de una sociedad en la que la telepatía es un medio de comunicación corriente. Las consecuencias sociales de esto están descritas con suma maestría, así como la estrategia del criminal, que debe cometer su crimen a pesar de que sus pensamientos pueden ser leídos.

En la Tierra no hay otros cerebros capaces de competir con el cerebro humano, exceptuando el caso dudoso del delfín. Pero, ¿en otra parte?

El concepto de otros mundos ha formado parte de la literatura por lo menos desde hace dos mil años. Ha habido cuentos de gente que viajaba a la Luna y encontraba allí seres inteligentes en tiempos tan remotos como los de Roma. Pero fue sólo cuando llegó el telescopio y Galileo descubrió montañas, cráteres y hasta “mares” en la Luna cuando a la gente común se le ocurrió que había literalmente, y no sólo imaginariamente, otros mundos.

Se daba por sentado, aun en nuestro siglo veinte, que todos los mundos estaban habitados no sólo por seres vivientes sino por seres vivientes inteligentes. Hasta Wells, cuando hace que sus héroes visiten la Luna desprovista de aire y agua en *The First Men in the Moon* (“Los primeros hombres en la Luna”) (1901) les hace encontrar allí vida inteligente.

En su mayor parte, las inteligencias extraterrestres eran descritas al comienzo como inofensivas. Ellas se quedaban en sus propios mundos hasta que los seres humanos llegaran a descubrirlas como habían descubierto antes a los nativos de América, Australia y las islas del Pacífico. Si los extraños llegaban a visitarnos, eran meros observadores que se conformaban con comentar nuestras faltas. Así, Voltaire, en su *Micromegas* (1752), describe cómo una criatura de Sirio de ocho millas de altura y un ser más pequeño de Saturno miran asombrados la locura humana.

Una visión nueva y más dramática fue introducida por Wells con su *War of the Worlds* (“La guerra de los mundos”) (1898). Fue escrita en la época en que algunos astrónomos describían canales en Marte y afirmaban que éstos eran el producto de una civilización muy avanzada en la ingeniería que luchaba contra

una desecación inevitable. Wells muestra a sus marcianos viniendo a la Tierra para colonizar un mundo más fructífero. Y como Europa justo había terminado de repartirse África para su propio beneficio y con muy pocos miramientos para con los africanos, Wells hace que sus marcianos traten a la Tierra (y en particular a Inglaterra) precisamente de la misma manera.

*War of the Worlds* fue la primera historia sobre una guerra interplanetaria, y abrió un nuevo capítulo en la ciencia ficción. La Primera Guerra Mundial mostró los horrores que podía generar la guerra cuando la ciencia era aplicada con fines destructivos, y en la ciencia ficción de las décadas siguientes, la Tierra fue invadida innumerables veces desde el espacio.

Con frecuencia, los invasores estaban mucho más adelantados que los terrícolas en ciencia, en tecnología y hasta en inteligencia. Esto tenía sentido, pues eran ellos los que llegaban hasta nosotros, y no a la inversa. Además, la ciencia y la inteligencia avanzadas iban de la mano (como casi siempre) con la malicia, de suerte que los invasores aniquilaban a los terrícolas sin el menor escrúpulo.

Quizá los invasores más malévolos fueron los de *The Puppet Masters* (“Los amos de las marionetas”) (1951) de Heinlein, parásitos semejantes a babosas que se pegaban a la espalda de un humano y se apoderaban del control de su cerebro y de su cuerpo. Indudablemente, los más devastadores son los *Berserkers*\* de Fred Saberhagen. En una serie de historias que los describe, unos exploradores y colonos humanos que recorren el espacio interestelar encuentran un enemigo inanimado e implacable: naves de guerra gigantes y automáticas que están gobernadas por computadoras autónomas programadas para aniquilar toda forma de vida allí donde la encuentren. Esto es la lucha entre el hombre y la máquina llevada hasta sus últimas consecuencias.

Al final, como somos nosotros los humanos los que contamos las historias, los extraños son por lo general derrotados. A veces esto ocurre no por la acción directa de los seres humanos sino por la fuerza de las circunstancias, como cuando los marcianos de *War of the Worlds* revelan no ser inmunes a las bacterias de descomposición que hay en la Tierra. La derrota también puede venir por la acción de parásitos desarrollados deliberadamente por los seres humanos como en *Divide and Rule* (“Divide y reinarás”) (1939), de Camp o gracias al puro heroísmo, como en *Tumithak of the Corridors* (1932), de Charles R. Tanner.

Campbell era de hecho bastante antropocéntrico para insistir en que los seres humanos deben vencer al final y no admitirían una derrota de la humanidad. No queriendo aceptar esta limitación, Asimov la eludió presentando una galaxia donde había una sola inteligencia, la del ser humano, en su *Foundation Trilogy*, cuya primera parte fue publicada en 1942. Era la primera vez que se describía una galaxia ocupada únicamente por seres humanos.

También hubo intentos de describir a las inteligencias extraterrestres como amigables, llegando éstas a formar en algunos casos una hermandad de la inteligencia con los terrícolas. Tal fue el caso muy dramático de *Galactic Patrol* (1937) de Edward E. Smith, y sus continuaciones, donde seres inteligentes de todos los tipos estaban unidos en defensa de la civilización humana contra otra alianza de inteligencias que era destructiva.

En la visión maniquea del mundo que proponía Smith, el conocimiento no era malo en sí mismo y, si era usado para el bien, tenía que triunfar. Así como en el universo judeo cristiano Dios es más inteligente que Satán y por lo tanto prevalece, el subrogado de Dios en las historias de Smith es más inteligente que las fuerzas del mal y tiene que prevalecer.

Smith también innovó presentando extraterrestres que no tenían necesariamente forma humana. Sólo que con demasiada frecuencia el extraterrestre es, exceptuando unas pocas diferencias superficiales (piel verde, antenas, dos ombligos), simplemente un primate, y por lo general, una nueva especie de simio antropoide.

Esta tendencia se convierte en una necesidad ineludible en el cine y la televisión, donde, cualquiera sea la forma del extraterrestre, es un actor humano el que debe adoptar esa forma.

Smith, en cambio, aprovechando la mayor libertad que permite la palabra, ponía dragones inteligentes, sobrios cilindros inteligentes, seres gaseosos inteligentes. Desde entonces, los escritores de ciencia ficción avanzaron en ambas direcciones: tuvimos objetos astronómicos inteligentes, como en *The Black Cloud* (“La nube negra”) (1957) de Fred Hoyle, y protozoarios inteligentes, como en *Surface Tension* (“Tensión superficial”) (1952) de James Blish.

Hace aproximadamente un cuarto de siglo, Arthur C. Clarke comentó que la propia inteligencia humana podría no ser más que un estadio evolutivo en el camino hacia la inteligencia cibernética: computadoras conscientes de sí mismas y completamente inteligentes que pueden pensar a la velocidad de la

---

\* Nombre de unos feroces guerreros escandinavos que eran considerados invulnerables. (N. del T.)

luz. En una novela, el físico-escritor Gregory Benford sostiene que las especies biológicas inteligentes podrían tener inherentemente corta vida, según la escala temporal de la evolución de las estrellas, mientras que las inteligencias cibernéticas metálico-electrónicas podrían ser eternas.

Entonces, puede ser que cuando encontremos realmente especies inteligentes entre las estrellas, ellas no sean ni remotamente humanas. Quizá ni siquiera sean entes biológicos.

## PRÓLOGO 23

(El mito de la máquina)

*Patricia Warrick, una universitaria notablemente inteligente y encantadora, me pidió que me concentrara en el tema del tratamiento de la inteligencia artificial en la ciencia ficción, tema que traté, en alguna medida, en el ensayo anterior.*

*Ella estaba preparando una antología llamada Ciencia ficción: mitología contemporánea, y cada grupo de historias debía ser precedida por un comentario relativamente filosófico hecho por alguna personalidad bien conocida de la ciencia ficción. Se me pidió que hiciera el comentario de la sección titulada “La máquina y el robot”.*

## 23. EL MITO DE LA MÁQUINA

Para un físico, una máquina es cualquier aparato que transfiera una fuerza desde el punto de aplicación hasta el punto de utilización y, en este proceso, cambia su intensidad o dirección.

En este sentido, es difícil para un ser humano usar algo que no sea parte de su cuerpo, sin usar, en el mismo proceso, una máquina. Hace un par de millones de años, cuando apenas se podía decidir si los homínidos más avanzados se parecían más al hombre o al mono, ya se tallaban guijarros y se afilaban sus bordes para cortar o raspar.

Y hasta un guijarro tallado es una máquina, pues la fuerza aplicada por la mano al borde romo es transmitida al borde afilado e intensificada en el mismo proceso. La fuerza esparcida sobre el área extensa de la cara sin filo es igual a la fuerza esparcida sobre la pequeña área del extremo afilado. Así se incrementa la presión (fuerza aplicada por unidad de superficie), y sin que se incremente la fuerza total, la acción de ésta es intensificada. El borde afilado del guijarro puede, por la presión que ejerce, atravesar un objeto que un guijarro redondo o la mano del hombre no podrían atravesar.

En la práctica, sin embargo, poca gente, fuera de los físicos más rígidos, llamaría máquina a un guijarro tallado. En la práctica, nos imaginamos las máquinas como aparatos relativamente complicados, y es más probable que usemos el nombre si el aparato tiene cierta independencia de la guía y la manipulación del hombre.

Cuanto más independiente es un aparato del control humano, más auténticamente mecánico parece, y la tecnología ha tendido siempre a crear máquinas que están cada vez menos bajo el control directo del hombre y parecen tener cada vez más un esbozo de voluntad propia. Un guijarro tallado es casi una parte de la mano a la que nunca abandona. Una lanza arrojada manifiesta una especie de independencia desde el momento en que se la suelta.

La clara progresión que se aleja del control directo e inmediato posibilitó que los seres humanos, ya en los tiempos primitivos, avanzaran aun más en sus extrapolaciones e imaginaran artefactos menos controlables y más independientes que los que se ofrecían a su experiencia directa. Así se tiene inmediatamente una forma de fantasía que algunos, definiendo el término de un modo más laxo que yo, aun podrían llamar ciencia ficción.

El hombre puede trasladarse con sus pies por control directo e inmediato; o sobre un caballo, controlando los músculos más poderosos del animal con las riendas y los talones; o en un barco, utilizando el poder invisible del viento. ¿Por qué no avanzar hacia algo más etéreo, mediante botas de siete leguas, alfombras voladoras o barcos autopropulsados? El poder usado en estos casos era la “magia”, utilización de las energías sobrehumanas y sobrenaturales de los dioses y los demonios.

Tampoco englobaban estas fantasías sólo un incremento del poder físico de los objetos inanimados sino también la atribución de poderes mentales a objetos que todavía eran considerados básicamente como inanimados. La inteligencia artificial no es realmente un concepto moderno.

En *La Ilíada* se cuenta que Hefestos, el dios griego de la forja, tenía unas mujeres mecánicas de oro que tenían tanta movilidad e inteligencia como las mujeres de carne y hueso, y que lo ayudaban en su palacio.

¿Por qué no? Después de todo, si un herrero humano fabrica objetos inanimados de metal a partir del hierro, ¿por qué no podría un dios herrero fabricar objetos metálicos inanimados mucho más inteligentes a partir de un metal tan noble como el oro? Las extrapolaciones de este tipo constituyen la segunda naturaleza de los escritores de ciencia ficción (quienes, en los tiempos primitivos, tenían que ser creadores de mitos, a falta de ciencia).

Pero también los artesanos humanos, cuando eran bastante inteligentes, podían fabricar seres humanos mecánicos. Piénsese en Talos, guerrero de bronce hecho por el Thomas Edison de los mitos griegos, Dédalo. Talos vigilaba las costas de Creta, daba la vuelta a la isla todos los días y mantenía alejados a los intrusos. Un tapón en su talón evitaba que saliera de su cuerpo el líquido que lo mantenía en vida. Cuando los argonautas desembarcaron en Creta, Medea usó su magia para arrancarle el tapón, y Talos perdió toda su pseudoanimación.

(Es fácil atribuir un significado simbólico a este mito. Creta, cuyo desarrollo comenzó cuatro siglos antes de que los griegos entraran en Grecia, tenía una flota de guerra, la primera flota de guerra auténtica en la historia humana. La flota cretense permitió a los isleños establecer un imperio sobre las islas y las tierras cercanas. Al comienzo, los bárbaros griegos que invadieron el continente estaban más o menos bajo la dominación de Creta. Los guerreros con armaduras de bronce que los barcos transportaban custodiaron la parte continental del imperio cretense durante dos mil años, y luego cedieron. El tapón fue arrancado, por así decir, cuando la isla de Tera explotó por una vasta erupción volcánica en el 1500 antes de Cristo y un tsunami debilitó a la civilización cretense y los griegos se apoderaron de esas zonas unos cincuenta años después. Aun así, el hecho de que un mito sea una representación vaga y distorsionada de algo real no altera su función como indicador de una manera de pensar de los hombres.)

Desde el inicio, entonces, la máquina ofreció dos caras a la humanidad. Mientras está completamente bajo el control del hombre, es útil y buena, y posibilita una vida mejor para la gente. Sin embargo, los hombres saben por experiencia (y desde tiempos bastante remotos) que la tecnología tiene carácter acumulativo, que las máquinas son invariablemente perfeccionadas, y que los perfeccionamientos las vuelven siempre más etéreas, las alejan del control humano otorgándoles una creciente capacidad de autocontrol y a un ritmo cada vez más acelerado.

A medida que el control humano decrece la máquina se vuelve más terrible. Aun cuando el control humano no está decreciendo de manera visible, o lo está haciendo a un ritmo demasiado lento, es una simple tarea para la ingenuidad humana prever un día en que la máquina escapará a todo control, y el miedo que esto provoca puede sentirse con antelación.

¿En qué consiste este miedo?

El miedo más simple y más obvio es el miedo al daño que puede provocar una máquina fuera de control. De hecho todo adelanto tecnológico, por más elemental que sea, tiene este doble aspecto benéfico y dañino, y recibe por eso una doble respuesta de amor y odio.

El fuego nos calienta, nos da luz, cuece nuestra comida, funde nuestros metales y, fuera de nuestro control, quema y mata. Nuestros cuchillos y lanzas matan a nuestros enemigos animales y humanos y, fuera de nuestro control, son usados por nuestros enemigos para matarnos. Uno puede recorrer la lista hacia abajo y construir ejemplos indefinidamente, y no ha de encontrar una sola actividad humana que, al entrar fuera de control y producir daño, no haya llevado a muchos a exclamar con un suspiro: “¡Oh, si tan sólo hubiésemos seguido con la vida simple y virtuosa de nuestros ancestros que no estaban acosados por estas nuevas calamidades!”.

¿Pero es este miedo a los daños parciales provocados por este o aquel adelanto del mismo tipo que ese terror enraizado que es tan difícil de expresar que termina aflorando en los mitos?

Pienso que no. El miedo a la maquinaria por las molestias y los daños ocasionales que ella causa nunca ha provocado en la humanidad (por lo menos hasta los tiempos más recientes) más que un suspiro de vez en cuando. El amor por los usos de la maquinaria ha compensado siempre tales miedos, como podemos

juzgar si consideramos que ninguna cultura en toda la historia de la humanidad ha abandonado jamás un adelanto tecnológico importante a causa de las molestias o los daños de sus efectos secundarios. Ha habido alejamientos involuntarios de la tecnología como consecuencia de guerras, luchas civiles, epidemias o catástrofes naturales, pero los resultados de esto son precisamente lo que llamamos “eras oscuras”, y el pueblo que ha tenido que pasar por una de ellas hace todo lo posible en las generaciones siguientes para volver a la senda y restaurar la tecnología.

La humanidad ha optado siempre por contrarrestar los males de la tecnología no abandonándola sino creando aun más tecnología. El humo del hogar fue contrarrestado con la chimenea. El peligro de la lanza fue contrarrestado con el escudo, el del ejército de masas con las murallas alrededor de las ciudades.

Esta actitud, a pesar del continuo ruido de fondo de los que claman por la vuelta al pasado, se ha mantenido hasta el presente. Así, el producto tecnológico característico de la vida actual es el automóvil. Contamina el aire, agobia nuestros tímpanos, mata cincuenta mil norteamericanos por año e inflige heridas a centenares de miles.

¿Espera alguien en serio que los norteamericanos abandonen voluntariamente sus pequeñas mascotas asesinas? Es bastante probable que hasta los que asisten a manifestaciones para denunciar la mecanización de la vida moderna se dirijan hacia ellas en automóvil.

La primera vez que *mucha* gente pensó que la magnitud del mal no podría ser contrarrestada por *ningún* bien concebible fue cuando explotó la bomba atómica en 1945. Nunca antes un adelanto tecnológico había desencadenado demandas de abandono por parte de un porcentaje tan grande de la población.

De hecho, la reacción a la bomba de fisión creó una nueva moda. La gente estuvo más dispuesta a oponerse a otros adelantos que le parecían inaceptablemente dañinos por sus efectos colaterales: la guerra biológica, los aviones supersónicos, ciertos experimentos genéticos con microorganismos, los reactores generadores, etcétera.

Y aun así, ninguno de éstos fue abandonado.

Pero estamos en la buena senda. El miedo a la máquina no llega a lo más profundo del alma si el daño que provoca viene acompañado del bien, o si el daño sólo afecta a cierta gente: los pocos que se encuentran en el mismo lugar donde se produce una colisión de automóviles, por ejemplo.

Después de todo, la mayoría se salva, y recoge los beneficios de la máquina.

Sólo cuando la máquina amenaza a toda la humanidad de tal manera que cada ser humano comienza a sentir que él mismo no se salvará, el miedo supera al amor.

Pero considerando que la tecnología ha comenzado a amenazar a la humanidad en su conjunto sólo hace treinta años, ¿éramos inmunes al miedo antes de eso?, ¿o estuvo siempre amenazada la raza humana?

Después de todo, ¿acaso es la destrucción física mediante una energía bien conocida el único modo como los seres humanos pueden ser destruidos? ¿No podría la máquina destruir la esencia de la humanidad, nuestras mentes y almas, dejando sin embargo nuestros cuerpos intactos, seguros y cómodos?

Muchos temen, por ejemplo, que la televisión vuelva a la gente incapaz de leer, y que las calculadoras de bolsillo la vuelvan incapaz de sumar. O piénsese en aquel rey de Esparta que al observar una catapulta en acción murmuró que eso pondría fin al coraje humano.

Indudablemente, esas amenazas sutiles a la humanidad han existido y han sido reconocidas a lo largo de todas las edades en las que el débil control del hombre sobre la naturaleza impedía que él se hiciera demasiado daño físico a sí mismo.

El miedo de que la maquinaria vuelva incapaces a los hombres no es sin embargo, a mi juicio, el mayor de los miedos ni el más fundamental. El más central (me parece a mí) es el miedo al cambio irreversible. Veamos:

Los cambios que podemos observar en el universo que nos rodea son de dos tipos. Uno es cíclico y benigno.

El día sigue a la noche y es seguido por ella. El verano sigue al invierno y es seguido por éste. La lluvia sigue al buen tiempo y es seguida por él, y el resultado neto es por lo tanto la falta de cambio. Esto puede ser aburrido, pero es cómodo y genera un sentimiento de seguridad.

De hecho, tan cómoda es la noción del cambio cíclico con períodos cortos que implica la falta de cambio a largo plazo, que los seres humanos se esfuerzan por encontrarla en todas partes. En los asuntos humanos, existe la noción de que una generación sigue a otra y es seguida por otra, una dinastía sigue a otra

y es seguida por otra, un imperio sigue a otro y es seguido por otro. No es una buena analogía con los ciclos de la naturaleza dado que las repeticiones no son exactas, pero reconforta.

Tanto quieren los seres humanos la comodidad de los ciclos que pretenden encontrarlos aun cuando las pruebas son insuficientes, o cuando en realidad apoyarían la conclusión contraria.

Respecto del universo, todas las pruebas que tenemos sugieren una evolución hiperbólica, un universo que se expande alejándose para siempre del *big bang*\* inicial para terminar como una masa informe de gas y agujeros negros. Sin embargo, nuestras emociones nos arrastran, contra todas las evidencias, hacia concepciones de universos oscilantes, cíclicos, que se repiten y donde hasta los agujeros negros no son más que etapas hacia nuevos *big bangs*.

Después está el otro tipo de cambio, que debe ser evitado a toda costa: el irreversible, el cambio maligno, el cambio en una sola dirección, el cambio permanente, el que no vuelve jamás.

¿Qué lo hace tan terrible? El hecho es que hay un cambio de este tipo que nos es tan cercano que deforma todo el universo para nosotros.

Después de todo, somos viejos, y aunque una vez fuimos jóvenes no volveremos a serlo nunca. ¡Irreversible! Nuestros amigos están muertos, y aunque una vez estuvieron vivos, jamás volverán a estarlo. ¡Irreversible! El hecho es que la vida termina con la muerte y esto no es un cambio cíclico, y tenemos ese fin y sabemos que es inútil luchar contra él.

Lo peor es que el universo no muere con nosotros. Insensible e inmortal, continúa hacia adelante en sus cambios cíclicos, añadiendo al agravio de la muerte el insulto de la indiferencia.

Y lo que es todavía peor es que tampoco los otros seres humanos mueren con nosotros. Hay seres humanos que son más jóvenes, que nacieron más tarde, que fueron al comienzo débiles y dependientes de nosotros, pero que crecieron hasta suplantar al dios de la venganza y tomaron nuestros lugares a medida que envejecíamos y moríamos. Al agravio de la muerte se añade el insulto del reemplazo.

¿Dije que es inútil luchar contra este horror a la muerte acompañada de la indiferencia y el reemplazo? No es del todo así. La inutilidad es evidente si nos aferramos a lo racional únicamente, pero no hay ley alguna que diga que debemos hacerlo, y los seres humanos, de hecho, no lo hacen.

La muerte puede ser evitada negando simplemente su existencia. Podemos suponer que la vida en la Tierra es una ilusión, un corto período de prueba antes de entrar a una vida posterior donde todo es eterno y no hay cambio irreversible alguno. O podemos suponer que es sólo el cuerpo el que está sujeto a la muerte, y que hay un componente inmortal de nosotros, no sujeto al cambio irreversible, que puede entrar —después de la muerte del cuerpo— en otro cuerpo, repitiendo indefinidamente los ciclos de vida.

Estas invenciones míticas de la vida futura y la reencarnación pueden hacer la vida tolerable para muchos seres humanos y permitirles afrontar la muerte con bastante calma; pero el miedo a la muerte y al reemplazo sólo queda disfrazado y encubierto, pero no anulado.

De hecho, los mitos griegos muestran el reemplazo sucesivo de un grupo de inmortales por otro, en lo que parece un desesperado reconocimiento de que ni siquiera la vida eterna y el poder sobrehumano pueden anular el peligro del cambio irreversible y la humillación de ser reemplazado.

Para los griegos, fue el desorden (Caos) el que primero gobernó el universo, y fue reemplazado por Urano (el cielo), cuyo intrincado enjambre de estrellas y sus planetas de movimiento complejo simbolizaban el orden (Kosmos).

Pero Urano fue castrado por Cronos, su hijo. Cronos, sus hermanos, sus hermanas y su prole gobernaron entonces el universo.

Cronos temía que sus hijos hicieran con él lo que él había hecho con su padre (una suerte de sucesión de cambios irreversibles) y devoraba a sus hijos tan pronto como nacían. Pero fue engañado por su esposa, quien logró salvar al último de sus hijos, Zeus, escondiéndolo. Zeus creció hasta ser un dios adulto, rescató a sus hermanos del estómago de su padre, guerreó contra éste y contra todos los que lo seguían, lo derrotó y lo suplantó como soberano.

(Hay mitos de suplantación también en otras culturas, aun en la nuestra; como aquel en el que Satán trató de suplantarse a Dios y fracasó, un mito que alcanzó su máxima expresión literaria en *El Paraíso perdido* de John Milton.)

---

\* Explosión con la cual se inició el universo según las teorías cosmogónicas más aceptadas actualmente. (N. del T.)

¿Y Zeus estaba a salvo? Fue atraído hacia el mar por la ninfa Tetis y se habría casado con ella si las diosas del destino no le hubieran anunciado que Tetis estaba llamada a tener un hijo más poderoso que su padre. Eso significaba que era peligroso para Zeus, o para cualquier otro dios, casarse con ella. Fue entonces obligada contra su voluntad a casarse con Peleo, un mortal, y a tener un hijo mortal, el único hijo que le atribuyen los mitos. Ese hijo fue Aquiles, quien fue indudablemente mucho más poderoso que su padre (y que, como Talos, tenía su talón como único punto vulnerable).

¿Qué resulta si trasladamos este miedo al cambio irreversible y al ser suplantado, a la relación entre el hombre y la máquina? Indudablemente, el *gran* miedo no es que la máquina nos dañe, sino que nos suplante. No que nos deje incapacitados, sino que nos vuelva obsoletos.

La última máquina es la máquina inteligente, y el único argumento que hay para una historia sobre una máquina inteligente es el que muestra que es creada por el hombre pero que termina dominándolo. No puede existir sin amenazar con suplantarnos, y debe ser entonces destruida o lo seremos nosotros.

Está el peligro de la escoba del aprendiz de brujo, el golem del rabino Löw, el monstruo creado por el Dr. Frankenstein. Tal como nos suplanta el niño nacido de nuestro cuerpo, así lo hace la máquina nacida de nuestra mente.

Pero el *Frankenstein* de Mary Shelley, que se publicó en 1818, representó una cima de terror, pues las circunstancias llevaron luego a que el miedo decreciera.

Entre el año 1815, que vio el final de una serie de guerras europeas, y 1914, que vio el comienzo de otra, hubo un breve período en el cual la humanidad pudo darse el lujo de ser optimista respecto de las relaciones con la máquina. La Revolución Industrial pareció elevar de golpe el poder de la humanidad, trayendo sueños de una utopía tecnológica en la Tierra en lugar de la que prometía el paraíso. Las bondades de las máquinas parecieron compensar con creces sus males y la respuesta de amor superó a la respuesta de odio.

Fue en ese intervalo cuando comenzó la ciencia ficción moderna; y por ciencia ficción moderna entiendo una forma de literatura que trata sobre sociedades que difieren de la nuestra específicamente en el nivel de la ciencia y la tecnología y a las cuales podríamos pasar imaginariamente a partir de la nuestra mediante un cambio apropiado de ese nivel. (Esto diferencia a la ciencia ficción de la literatura fantástica, donde la sociedad ficticia no puede conectarse a la nuestra mediante ningún conjunto racional de cambios.)

La ciencia ficción moderna tomó un tono optimista por haber empezado en ese tiempo. La relación del hombre con la máquina era de uso y de control. El poder del hombre crecía y las máquinas del hombre eran sus herramientas fieles, que le traían riqueza y seguridad y lo llevarían hasta los confines más remotos del universo.

Este tono optimista se mantiene hasta hoy, especialmente entre los escritores que se formaron en los años anteriores a la llegada de la bomba de fisión, como Robert Heinlein, Arthur C. Clarke y yo mismo.

Pero con la Primera Guerra Mundial se instaló la desilusión. La ciencia y la tecnología, que prometían el Edén, resultaron capaces de traer el Infierno también. El hermoso avión que cumplía el viejo sueño de volar podía lanzar bombas. Las técnicas químicas que producían anestésicos, tinturas y medicinas producían también gases venenosos.

El miedo al reemplazo despertó de nuevo. En 1921, no mucho después de terminada la Primera Guerra Mundial, se publicó el drama *R.U.R.* de Karel Capek: era la vuelta de Frankenstein, elevado a escala planetaria. No se creaba un solo monstruo sino millones de robots (término usado por Capek, y que significa “esclavo”, mecánico en este caso). Y no era un solo monstruo volviéndose contra su creador, sino robots volviéndose contra la humanidad, aniquilándola y suplantándola.

Desde la aparición de las revistas de ciencia ficción en 1926 hasta 1959 (un tercio de siglo o una generación), el optimismo y el pesimismo combatieron entre sí en la ciencia ficción, prevaleciendo —gracias fundamentalmente a la influencia de John W. Campbell hijo— el optimismo.

A comienzos de 1939, escribí una serie de historias de robots que tuvieron mucha influencia y que combatían tímidamente el “complejo de Frankenstein”, mostrando a los robots como sirvientes, amigos y aliados de la humanidad.

Fue el pesimismo, sin embargo, el que terminó ganando, y por dos razones:

En primer lugar, la maquinaria se volvió cada vez más terrorífica. La bomba de fisión amenazaba con la destrucción física, desde luego, pero peor aun era el avance de la computadora electrónica. Esas computadoras parecían apropiarse del alma humana. Resolvían hábilmente nuestros problemas rutinarios y descubríamos que depositábamos cada vez más nuestros asuntos en las manos de esas máquinas con creciente confianza, y aceptábamos sus respuestas con creciente humildad.

Las bombas de fisión y de fusión pueden a lo sumo destruirnos, la computadora puede reemplazarnos.

La segunda razón es más sutil, pues engloba un cambio en la naturaleza del escritor de ciencia ficción.

En los años cincuenta, la competencia de la televisión terminó destruyendo las revistas de ciencia ficción y, sin embargo, cuando llegó la década del sesenta, la única forma de ficción que florecía, y hasta se expandía, era la ciencia ficción.

De ahí que en las décadas del sesenta y del setenta muchos escritores jóvenes empezaran a escribir ciencia ficción no porque quisieran hacerlo, sino porque estaba a mano y porque no había nada más a mano. De ahí que muchos escritores de ciencia ficción de la nueva generación no tuvieran ningún conocimiento de la ciencia, ninguna simpatía hacia ella, y que fueran de hecho hostiles a ella. Tales escritores estaban mucho más dispuestos a aceptar la parte de miedo de la relación de amor-miedo del hombre con la máquina.

Como resultado, la ciencia ficción contemporánea nos está confrontando una y otra vez con el mito del hijo suplantando al padre, Zeus suplantando a Cronos, Satán suplantando a Dios y la máquina suplantando a la humanidad.

Pero permítame hacer mi propio comentario cínico para terminar. Recuerde que si bien Cronos previó el peligro de ser suplantado, y aunque aniquiló a sus hijos para impedirlo, fue suplantado de todas maneras, y con justicia, pues Zeus era mejor gobernante.

De modo que puede ser que por más que odiemos y combatamos a las máquinas, seamos suplantados de todas maneras, y con justicia, pues las máquinas inteligentes a las que demos nacimiento pueden, siendo mejores que nosotros, luchar por la meta del entendimiento, usando el universo y elevándose hasta alturas a las que nosotros no podemos aspirar.

PRÓLOGOS 24 y 25  
(Ciencia ficción desde la Unión Soviética)  
(Más ciencia ficción desde la Unión Soviética)

*En 1962, Collier Books publicó una recopilación de seis historias de escritores de ciencia ficción soviéticos, y luego otras cinco en una recopilación separada.*

*Yo no tuve nada que ver con la elección de las historias, pero Collier Books me pidió que escribiera una introducción para la primera, y como eso funcionó bien (desde el punto de vista de ellos), me pidieron que hiciera también la introducción de la segunda.*

*Como terminé elaborando algunos pensamientos sobre el desarrollo histórico de la ciencia ficción a los que no había dado forma antes, aquí están ambas introducciones.*

## 24. CIENCIA FICCIÓN DESDE LA UNIÓN SOVIÉTICA

¿Ciencia ficción desde la Unión Soviética?

Parece extraño de alguna manera; y sin embargo, ¿por qué habría de resultar extraño? ¡Especialmente para mí! Yo mismo soy un escritor de ciencia ficción prominente (así me lo dicen) aquí en los Estados Unidos, y sin embargo nací en la Unión Soviética. Presumiblemente, entonces, no hay nada en el hecho de haber nacido en territorio soviético que impida que uno escriba ciencia ficción.

Aun así, sigue pareciendo extraño, y déjeme explicar por qué.

Una vez tradujeron al alemán una serie de historias mías, y yo le señalé al editor que había supervisado el trabajo que todo quedaba bien salvo la nota desagradable introducida por los nombres de los personajes, especialmente el de uno llamado Mike Donovan.

“Ya que los nombres de los personajes no juegan ningún papel en las historias, ¿por qué no reemplazarlos por nombres alemanes?”, pregunté.

“Jamás”, me dijo el editor, “si lo hiciera no sonarían como nombres de ciencia ficción. Para un europeo, la ciencia ficción tiene que tener personajes norteamericanos para que parezca auténtica”.

Y ahí lo tiene usted. La ciencia ficción es un fenómeno típicamente norteamericano; tan norteamericano que los extranjeros sólo pueden tener su propia variedad imitándonos de cerca.

La U.R.S.S., sin embargo, se mantuvo alejada de la ciencia ficción norteamericana hasta hace muy poco tiempo (ahora se publican allí antologías de ciencia ficción norteamericana). ¿Cómo puede haber entonces una ciencia ficción soviética?

Quizá la respuesta es que, en sus orígenes, la ciencia ficción no fue típicamente norteamericana. Es cierto que la ciencia ficción en el sentido moderno fue inventada por un norteamericano en la década de 1830. En aquel tiempo, la máquina a vapor estaba haciendo desaparecer la industria doméstica y los barcos a vela, los aerostatos llevaban al hombre hasta el cielo y el poder de la ciencia comenzaba a manifestarse en todas partes.

Entonces, Edgar Allan Poe empezó a extrapolar. Escribió una historia en la que un aerostato llevaba a un hombre no sólo hasta muy lejos en la atmósfera, sino hasta la Luna. No estaba hecha con intención demasiado seria, pero muchos de los detalles estaban elaborados con esmero y racionalmente. Esto ya bastaba para que la historia fuera diferente de las historias anteriores de viajes a la Luna (que se remontan a los tiempos del Imperio Romano, y que son comúnmente mal llamadas historias de ciencia ficción), en las que no se incluía ninguna racionalidad y ni siquiera se intentaba hacerlo, pues tenían como único propósito la sátira social y las enseñanzas morales. Poe escribió otras obras que podrían también ser llamadas de ciencia

ficción, pero todas éstas fueron esfuerzos relativamente menores, y él era más conocido (y sigue siéndolo ahora) por sus cuentos de terror.

Cuando las obras de Poe fueron traducidas al francés por Baudelaire, llamaron la atención a un joven francés de nombre Julio Verne. También él comenzó a escribir sobre *Voyages extraordinaires*, sobre submarinos, sobre viajes al centro presuntamente hueco de la Tierra, sobre viajes desde un cañón gigante hasta la Luna. Estas historias de Julio Verne fueron las que hicieron conocer por primera vez la ciencia ficción a un público numeroso, no sólo en Francia sino también en otros países, particularmente en los Estados Unidos y en el Imperio Ruso, porque Verne era (y sigue siendo) enormemente popular tanto en inglés como en ruso.

Todavía en 1926, Julio Verne era aquí, en Estados Unidos, el escritor de ciencia ficción más famoso de todos los tiempos, y en segundo lugar estaba el inglés H. G. Wells. Nuestro Poe había sido olvidado, en lo que respecta a la ciencia ficción. El escritor de ciencia ficción norteamericano más popular era entonces Edgar Rice Burroughs, que escribía para un público juvenil.

¿Cómo fue, entonces, que en una generación la ciencia ficción llegó a ser considerada como un fenómeno típicamente norteamericano, no sólo aquí, en los Estados Unidos, sino también en toda Europa?

Fue porque, en 1926, un hombre llamado Hugo Gernsback fundó en Estados Unidos una revista llamada *Amazing Stories*, la primera en todo el mundo que estuvo dedicada exclusivamente a obras de ciencia ficción.

Al comienzo, había tan pocos escritores norteamericanos en el campo que Gernsback tuvo que llenar su revista con reimpresiones de H. G. Wells y traducciones de novelas de ciencia ficción alemanas. Pero poco a poco fueron surgiendo escritores norteamericanos. Con un mercado pequeño pero permanente (y bastante poco competitivo), los jóvenes escritores, muchos de los cuales eran todavía adolescentes, descubrieron que podían volcar su entusiasmo por la ciencia al papel, desarrollar sus poderes especulativos según sus inclinaciones, y recibir además pequeñas sumas por hacerlo. A mediados de la década del treinta la ciencia ficción tenía a su disposición tres revistas y varias decenas de miles de lectores fieles, en su mayor parte adolescentes y jóvenes de veintitantos años.

En Europa occidental no ocurrió nada de esto y sólo llegó a haber un intento tardío y modesto en Inglaterra. Cuando en los años cincuenta las revistas de ciencia ficción luchaban por la vida en el continente, en países como Francia, Italia, Alemania y Suecia el fenómeno inicial de Gernsback ya se había revertido. Estas revistas extranjeras dependieron de las traducciones de historias norteamericanas, y actualmente son apenas algo más que ediciones extranjeras de esta o aquella revista norteamericana.

Para una nación europea, sin embargo, la ciencia ficción norteamericana no servía, y esta nación era, desde luego, la Unión Soviética. La ciencia ficción norteamericana está generalmente impregnada de los modos de pensamiento norteamericanos, y esto no ayuda a hacerlas atractivas para los soviéticos. De hecho, en los primeros días de la Guerra Fría, una importante publicación literaria soviética publicó un artículo denunciando a la ciencia ficción norteamericana como militarista racista y fascista. Seleccionando con mucho cuidado las historias que citaban, lograron defender su tesis con argumentos bastante verosímiles.

En aquel tiempo, la mayoría de la gente pensaba que esta severa condena incluía a la ciencia ficción en su conjunto, y que los soviéticos evitaban completamente esta forma de literatura. Sin embargo, miren qué sorpresa, no lo han hecho. Aquí en el presente volumen hay media docena de historias de ciencia ficción escritas por otros tantos escritores soviéticos, que probablemente representan a un número mucho mayor. Evidentemente, la ciencia ficción soviética existe.

Ahora, con la sabiduría que otorga la mirada retrospectiva, podemos ver que tenía que ser así, y que la condenación soviética a la ciencia ficción sólo podía referirse a la ciencia ficción *norteamericana*. Después de todo, los soviéticos vienen subrayando mucho más que nosotros mismos la importancia de la ciencia ficción desde hace casi dos generaciones ya. Se ha estimulado a los estudiantes por todos los medios para que se acerquen a la ciencia, y una carrera científica, para quien puede hacerla, es un medio de acceso a las mayores comodidades y lujos que puede brindar la Unión Soviética. En una sociedad tan centrada alrededor de la ciencia, no es razonable suponer que no se desarrolle una forma de literatura que hace de la ciencia y los científicos los héroes típicos de nuestro tiempo.

De hecho, si había alguna duda de que la Unión Soviética se orientaba hacia la ciencia ficción antes de que el Sputnik I partiera como una alarma en la noche, después ya no podía haber duda alguna.

Para el aficionado de ciencia ficción, la ciencia ficción soviética ejerce una fascinación muy especial. ¿Cómo será? De todas las variantes nacionales de la ciencia ficción, es la que menos puede haber sido influida por la ciencia ficción americana. Desciende (como la nuestra, pero de manera independiente) de Julio Verne. A lo sumo, nuestra ciencia ficción y la de ellos son primas.

¿Qué diferencias generó esto, entonces, si es que generó alguna?

Bueno, para decidir, déjeme empezar explicándole que sólo en la generación de ciencia ficción americana desde que Gernsback publicó por primera vez su revista, ya hubo tiempo para que se desarrollaran tres etapas diferentes.

En la primera, de 1926 a 1938, la ciencia ficción estuvo predominantemente en manos de escritores jóvenes, generalmente sin una educación científica formal. Las historias eran todavía “viajes extraordinarios”. Eran fundamentalmente historias de aventuras, pero bajo las condiciones exóticas del espacio exterior y los mundos distantes. La ciencia era secundaria, y generalmente daba la impresión de haber sido aprendida en los suplementos de los domingos.

Pero en 1938 John W. Campbell hijo asumió la dirección de *Astounding Stories* y creó rápidamente una atmósfera nueva y fresca en la ciencia ficción. Habiendo tenido él mismo un entrenamiento técnico, insistió en que se usara la ciencia con bastante exactitud y en que las extrapolaciones fueran verosímiles. Los mismos lectores de ciencia ficción habían madurado y se habían vuelto más exigentes, ya no se conformaban con los golpes efectistas que permitía la ciencia ficción anterior. Se impulsó el surgimiento de nuevos escritores, con formación científica y entrenamiento técnico. Por eso fue en *Astounding* donde aparecieron las predicciones acertadas sobre la bomba atómica y sobre tantos otros fenómenos que pronto se harían realidad.

En 1950 comenzó la tercera etapa. Apareció una revista llamada *Galaxy Science Fiction* (“Ciencia Ficción de la Galaxia”) bajo la dirección de Horace L. Gold. Comenzó casi enseguida a hacer hincapié en las estructuras sociales del futuro, al tiempo que mantenía la sofisticación tecnológica de la segunda etapa. Al enfocarse la sociedad más de cerca, el reparto de personajes se volvió más bisexual. La ciencia ficción de la primera y de la segunda etapa había sido marcadamente masculina, y las mujeres entraban en roles secundarios, cuando entraban. En la tercera etapa, en cambio, ellas comenzaron a tener casi el mismo peso, y el propio sexo empezó a hacerse notar.

Con la aclaración de que la separación entre estas etapas nunca fue completa ni muy clara, podemos resumir de la siguiente manera:

Primera etapa (1926-1938): domina la aventura.

Segunda etapa (1938-1950): domina la tecnología.

Tercera etapa (1950-?): domina la sociología.

Sobre esta base, ¿qué podemos decir acerca de la ciencia ficción soviética tal como se la presenta en este libro?

Antes de decir nada, recordemos que aquí sólo tenemos media docena de historias que fueron especialmente seleccionadas para un público de habla inglesa. Pueden entonces no ser representativas del campo en su conjunto.

Por ejemplo, contienen pasajes que son pro-soviéticos y antioccidentales. Éstos son sin embargo de tono bastante suave y apenas merecen el nombre de propaganda. Uno puede escoger al azar cualquier revista de ciencia ficción norteamericana y encontrar mucha más autoalabanza y muchos más comentarios antisoviéticos. Probablemente, las historias de este libro fueron seleccionadas en parte por ser relativamente inofensivas, y sería aventurado suponer que toda la ciencia ficción soviética sea no chauvinista en la misma medida.

Pero aun descontando los efectos de la selección podemos sacar algunas conclusiones. Así, la primera historia, “Hoity-Toity” (evidentemente la más vieja del libro), es bastante típica de la primera etapa. Las demás son características de la segunda etapa.

Estas últimas están marcadas por esfuerzos esmerados de exactitud tecnológica que van tan lejos que provocan en la historia “A Visitor from Outer Space” (“Un visitante desde el espacio exterior”), por ejemplo, una nota corrida a pie de página que es más larga que la propia historia. (La nota está destinada a apuntalar una teoría bastante estafalaria del astrónomo soviético Tikhov sobre el impacto de un meteorito, en 1908, en

Siberia; es, sin embargo, totalmente innecesaria, y tediosa además, y ha sido omitida por compasión en la presente edición.)

La pregunta es: ¿es por pura casualidad que no aparecen historias de la tercera etapa, o los soviéticos no llegaron todavía a esa etapa? Creo que esto último es lo correcto, y que no existe la tercera etapa en la Unión Soviética. Al pueblo soviético se le dice, y probablemente lo cree, que están construyendo una nueva sociedad que se convertirá forzosamente, por el puro atractivo de su viabilidad superior, en la sociedad dominante en todo el mundo. (Norteamérica tenía un sentimiento muy parecido en el siglo diecinueve.) Para un escritor soviético, entonces, sería poco menos que una falta de patriotismo sugerir que otras sociedades serán posibles en el futuro, o aun mirar con demasiada atención la sociedad actual.

¿Qué más podemos deducir de las historias de este libro? No hay ninguna traza del “científico loco” que planea apoderarse del mundo con intenciones malignas. Nosotros las teníamos en abundancia en nuestras etapas uno y dos. Si las historias de este libro son representativas respecto de este punto, pueden ser una prueba de que hay menos antiintelectualismo en la Unión Soviética que aquí en los Estados Unidos. (Pero es justo señalar que el científico loco casi desapareció de la ciencia ficción norteamericana de la tercera etapa.)

Las historias de esta recopilación están impregnadas de sentimiento humano. Obviamente, si los soviéticos son unos bribones terribles, ni ellos mismos se dan cuenta, y se describen más bien como buenos tipos.

Y —lo que es muy interesante— todas las historias tratan sobre el presente o sobre el futuro relativamente cercano. Sospecho que esto no es mera coincidencia. Ir hasta el futuro lejano (como lo hace con frecuencia la ciencia ficción norteamericana) tienta al escritor a describir una sociedad radicalmente diferente. Es más seguro quedarse cerca de casa.

Sólo en un sitio, en una breve escena, se describe incidentalmente el futuro lejano, y es al final de “Professor Bern’s Awakening” (“El despertar del profesor Bern”). La fecha del futuro es presentada como 12 de septiembre del año 18.879 de la Era del Hombre Liberado. Sin embargo, no se dice cuándo comenzó esa Era ni de qué fue liberado el hombre.

En el mismo pasaje se menciona una Academia Mundial. Si realmente habrá en el futuro una verdadera organización mundial, y si el hombre será verdaderamente liberado, entonces quizá sea ese futuro tan brevemente descrito el que tanto los ciudadanos norteamericanos como los soviéticos, y también todos los demás, pueden aguardar con esperanza y satisfacción.

## 25. MÁS CIENCIA FICCIÓN DESDE LA UNIÓN SOVIÉTICA

En el ensayo anterior, dividí el desarrollo de la ciencia ficción norteamericana en tres etapas:

Primera etapa: domina la aventura.

Segunda etapa: domina la tecnología.

Tercera etapa: domina la sociología.

Señalé que lo mejor de la ciencia ficción norteamericana contemporánea estaba en la tercera etapa, y trataba sobre las sociedades que pueden o no desarrollarse en el futuro como respuesta a los nuevos artefactos, y no sobre los nuevos artefactos mismos. La ciencia ficción soviética, tal como estaba representada por las seis historias del libro anterior, estaba en la segunda etapa, en la que se trata sobre los artefactos mismos.

Y hasta me aventuré a deducir que la ciencia ficción soviética podría tener dificultades en llegar a la tercera etapa porque el criticismo social es menos admisible en la Unión Soviética que aquí. Al hacer esta conjetura, sin embargo, yo ( ¡y mire de quién se trata!) no tuve en cuenta la infinita flexibilidad de la ciencia ficción como forma literaria. Porque aquí en este libro hay ejemplares de las historias de la tercera etapa, aunque de una forma particular de la tercera etapa.

Para explicar a qué me refiero, déjeme extenderme con algún detalle sobre las posibilidades de la ciencia ficción de la tercera etapa.

Suponga que usted quiera construir imaginariamente un nuevo tipo de sociedad e investigar el comportamiento de los seres humanos que vivirían en esa sociedad. ¿Cómo procedería?

A mi manera de ver, usted puede empezar adoptando una de estas tres estrategias posibles:

- a) ¿Qué pasaría si...?
- b) Si tan sólo...
- c) Si esto sigue así...

La primera estrategia, llamémosla Etapa Tres-A, produce la historia que problematiza y no tiene necesariamente una aplicación al presente. Así, se puede empezar diciendo:

¿Qué pasaría si a una colonia humana instalada en Marte le faltase agua y no pudiera obtenerla desde la Tierra?

Uno terminaría entonces describiendo una sociedad donde la conservación del agua es lo más importante, donde los visitantes traen sus propios recipientes llenos de agua, donde la gente se detiene ante unas estaciones de bombas de agua con contador para que le llenen sus recipientes. Las normas de higiene personal podrían cambiar.

La verdadera trama de la historia, el suspenso, el conflicto, tendría que girar —si ésta fuera una historia del primer tipo— alrededor de las necesidades particulares y las frustraciones de la gente en una sociedad así. El autor, sin embargo, al mismo tiempo que se ocupa de la trama, puede muy bien encontrar su entretenimiento principal en el diseño de los pequeños detalles (el trabajo de filigrana, si se quiere) de la sociedad, aun cuando no tengan una conexión directa con el argumento.

Como puede verse, sin embargo, una historia así no brinda ninguna enseñanza para las sociedades avanzadas del presente. Es cierto que estamos acercándonos a una penuria de agua fresca pero es bastante probable que aprendamos a hacerla durar desalinizando el agua de mar. Y, en todo caso, tenemos otras penurias que habrán de intervenir para hacer que la vida se vuelva atroz mucho antes de que nos falte el agua.

La Etapa Tres-A es estrictamente contemporánea. No conozco ninguna historia de ciencia ficción que tenga esta indiferente estrategia del “¿Qué pasaría si...” y que haya sido escrita antes de los años veinte.

Las otras dos estrategias, de las Etapas Tres-B y Tres-C, son en cambio bastante viejas y de hecho anteceden a la moderna ciencia ficción.

La Etapa Tres-B, con su estrategia “Si tan sólo...”, englobaría a las historias basadas sobre pensamientos como éstos: “Si tan sólo el ascenso social estuviese dictado por la capacidad y no por el nacimiento”, o “Si tan sólo los hombres fueran verdaderamente religiosos”, o “Si tan sólo los filósofos fueran reyes”, o aun “Si yo pudiera volar”.

El resultado de tales pensamientos es casi siempre una descripción de una sociedad que el autor considera ideal. Isaías describió una sociedad así cuando dijo: “...y golpearán sus espadas contra las rejas de los arados, y sus lanzas contra las podaderas: las naciones no alzarán sus espadas unas contra otras, ni aprenderán a hacer la guerra nunca más”.

Esto era una respuesta al pensamiento: “Si tan sólo hubieran llegado los últimos días y los hombres volvieran sus corazones hacia Dios”.

Platón describió una sociedad ideal en *La República* como respuesta al pensamiento: “Si pudiera idearse una sociedad basada en la justicia”.

Sir Thomas More escribió en el 1516 acerca de una sociedad ideal en una isla llamada Utopía. (Lo escribió en latín y no fue traducido al inglés hasta 1551.) La palabra “utopía” proviene de una raíz griega que significa “en ningún sitio”, así que es un nombre bastante amargo.

El libro se hizo tan popular que “utopía” pasó a significar cualquier sociedad ideal. De hecho, las historias de la Etapa Tres terminaron siendo conocidas como “historias de utopía”, y los alemanes usan a menudo esta expresión para referirse a la ciencia ficción en general.

Una “historia de utopía” requiere dos cosas: un sentimiento de encono contra la sociedad tal como existe, y la esperanza de que exista algún esquema o artilugio definido que podría conducir a una sociedad ideal, si fuera aplicado.

Samuel Butler, por ejemplo, en su libro *Erewhon* (que es la palabra inglesa *nowhere* —“en ninguna parte”—, deletreada al revés, si se cuenta la “wh” como una sola letra, y es entonces el equivalente literal de “utopía” en inglés) basó su esquema idealizador sobre el socialismo y el ateísmo.

Pero la ciencia ficción norteamericana moderna casi no recurre a las historias de la Etapa Tres-B. Esto se debe en parte a que falta el encono contra la sociedad. El sistema social y económico norteamericano puede no ser perfecto, pero hay serias dudas entre los escritores de ciencia ficción de que alguna de las alternativas pueda representar un mejoramiento. De hecho, se duda de que exista siquiera un esquema que conduzca automáticamente a la utopía.

Más bien se teme lo contrario. Aun mantenernos tan bien como estamos hasta ahora, sin hablar de hacer progresos en la dirección de algún ideal (cualquiera sea), significa una constante lucha contra ciertas deterioraciones que inevitablemente tendrán lugar si no obramos con cuidado.

Así es como la tercera estrategia, “Si esto sigue así...”, tomó el lugar de la utopía.

Sabe Dios que no es la invención de un escritor de ciencia ficción norteamericano. Uno de los mejores ejemplos de la Etapa Tres-C puede encontrarse en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, publicado en 1726. Este libro está dividido en cuatro partes, de las cuales la cuarta es una utopía de la Etapa Tres-B basada en la estrategia, “Si los caballos fueran tan brillantes como los seres humanos”. La primera parte, sin embargo, que es además la más conocida, es la de las aventuras de Gulliver con los Liliptienses, y es típica de la Etapa Tres-C, con estrategia: “Si esto sigue así...”

Los liliptienses son una caricatura alevosa de la corte y el gobierno británicos. La sociedad británica es reducida a un nivel de seis pulgadas, y sus fallas, defectos, y flaquezas son llevados hasta el extremo, y se vuelven más triviales, más ridículos, más mezquinos y tontos. “Si esto sigue así”, entonces “descenderemos hasta esto”.

Ejemplos modernos de historias de la Etapa Tres-C en la “corriente principal” de la ficción son *1984* de Orwell, donde la estrategia es: “Si la tendencia al estatismo continúa...”, y *Brave New World* de Aldous Huxley, donde la estrategia es: “Si continúa el avance de una tecnología desalmada...”

Los escritores norteamericanos de ciencia ficción se entregaron con bríos a la Etapa Tres-C. Un excelente ejemplo, entre otros, es *Gravy Planet* (“El planeta de la ganga”), de Frederik Pohl y Cyril Kornbluth, que apareció en forma de libro con el título de *Space Merchants* (“Mercaderes del Espacio”). Trata sobre un mundo superpoblado donde se ha convertido a las técnicas de propaganda en la única guía

aceptable para la conducta humana. Sus estrategias son: “Si la explosión demográfica continúa...” y “Si se mantiene la teoría de que todo lo que es bueno para los negocios es moralmente correcto...”

Las historias de la Etapa Tres-C han sido llamadas, con excelente lógica, “historias de anti-utopía”.

Ahora bien, ¿dónde puede encontrar refugio en la Tercera Etapa la ciencia ficción soviética, de acuerdo con este análisis?

Las historias de la Etapa Tres-A (“Qué pasaría si...”) pueden resultar embarazosas si son consideradas como un signo de insatisfacción con las instituciones existentes. Las de la Etapa Tres- B (“Si tan sólo...”) podrían ser aun peores, y el antinutopismo amonestador del “Si esto sigue así...” sería ya lo peor de todo. Por un razonamiento como éste yo descarté la posibilidad de una ciencia ficción de la tercera etapa en la Unión Soviética.

Pero pasé por alto la posibilidad de una forma híbrida, a la que podría llamar “Etapa Tres-C/B”. Es el comienzo de “Si esto sigue así...” con la terminación de “Si tan sólo...”

Al escritor de ciencia ficción soviético le basta con decir: “Si esto sigue así, llegaremos a la sociedad ideal”, y ya puede escribir historias utópicas aprobadas socialmente. Es exactamente esto lo que usted encontrará en el presente volumen.

El ejemplo más claro es la historia principal: “The Heart of the Serpent” (“El corazón de la serpiente”), de Iván Yefremov. Aquí la estrategia es: “Si esto (la sociedad comunista) sigue así, la bondad y la nobleza del hombre se desarrollarán libremente y la gente vivirá bajo el reino del amor.”

Por otra parte, Yefremov señala que esta feliz eventualidad es imposible bajo el capitalismo.

De hecho, la historia está concebida deliberadamente en oposición a la conocida historia de ciencia ficción norteamericana, “First Contact” (“Primer contacto”). Ésta fue escrita por Murray Leinster, y apareció en el número de mayo de 1945 de *Astounding Science Fiction*.

Yefremov presenta el argumento de la historia norteamericana con bastante detalle; trata sobre el primer encuentro de seres humanos (en una nave espacial) con inteligencias extrañas (en otra nave espacial). Se produce un punto muerto a causa de la desconfianza mutua, y se encuentra una solución en la psicología de la astuta práctica comercial.

Los personajes de Yefremov denuncian una actitud que sólo parece admitir el comercio o la guerra como formas de relación entre dos inteligencias diferentes, y deploran esas trazas de nacionalismo norteamericano. La historia continúa presentando la versión de Yefremov sobre el “primer contacto”, basada sobre la amistad y el amor.

Las otras historias, en mayor o en menor medida, tratan igualmente sobre el reino universal del amor, un reino que no se restringe a la especie humana.

“Siema” es la historia de un robot, en la que se puede encontrar el viejo tema de Frankenstein: la criatura que se vuelve contra su creador. Esto se ha hecho una y otra vez en la ciencia ficción norteamericana, y siempre con la misma moraleja: hay cosas en las que no cuadra que el hombre se meta, y la creación de vida, o pseudo vida, es una de ellas.

Este tema de Frankenstein es un clavo terriblemente remachado entre nosotros, pero aquí está entre los soviéticos, ¡sólo que sin la moraleja! El inventor tiene que mejorar simplemente su invento. Y el narrador termina la historia diciendo: “Así que pronto oiremos hablar de un nuevo Siema. ¡Espléndido!”

No se teme a los productos de la ciencia. ¡Se los ama!

Los hermanos Strugatsky, en *Six Matches* (“Seis fósforos”), tratan sobre una sociedad en la que los científicos están tan amorosamente ansiosos por hacer avanzar la ciencia que realizan peligrosos experimentos consigo mismos contra las amorosas órdenes del gobierno, representado por el “Inspector de la Protección del Trabajo”, quien trata de convencerlos de que utilicen en cambio animales. Por otra parte, me parece que la nota irónica con que termina esta historia es lo que más se acerca a un toque norteamericano en todo el libro.

En *The Trial of Tantalus* (“La prueba de Tántalo”) de Víctor Saporin, la doctrina del amor es llevada al extremo. En un artículo que escribí en 1958, señalé que sería ir demasiado lejos esperar que el hombre proteja las formas de vida que le son hostiles. Dije: “Supongo que nadie movería un dedo para impedir la extinción del bacilo de la tuberculosis”.

Bueno, aquí tenemos una historia en la que hasta los microorganismos patógenos son defendidos, cuidados y salvados de la extinción.

¿Cómo podemos interpretar este “reino del amor” teniendo en cuenta lo que se nos dice sobre el comportamiento y los móviles de los soviéticos? ¿Es pura simulación?

Si uno fuera bastante escéptico podría suponer que estas historias fueron escritas estrictamente para consumo norteamericano y que son publicadas sólo para confundirnos y para debilitar nuestra voluntad; que el ciudadano soviético no puede acceder a ellas y que se lo alimenta, en cambio, con puro odio.

Yo no lo creo, sin embargo.

Es más razonable suponer que estas historias se cuentan realmente entre las escritas para el consumo soviético, pero que han sido cuidadosamente seleccionadas y no son, por lo tanto, representativas. Para comprobarlo, uno tendría que conseguir revistas de ciencia ficción soviéticas o algo equivalente y ver cómo es el material no seleccionado.

En el fondo, sin embargo, me gustaría creer que el ciudadano soviético querría ver realmente la llegada de un reino del amor donde “las naciones no alzarán sus espadas unas contra otras, ni aprenderán nunca más a hacer la guerra”.

Después de todo, ¿por qué no?

Si tan sólo pudiéramos creer que es realmente lo que quieren, y si ellos pudieran creer que es realmente lo que nosotros queremos, entonces quizá las cosas podrían todavía terminar bien.

V  
LOS ESCRITORES DE  
CIENCIA FICCIÓN

## PRÓLOGO 26

*(La primera novela de ciencia ficción)*

*De vez en cuando se me da la oportunidad de analizar la historia de la ciencia ficción no de un modo general sino en relación con un escritor particular de importancia histórica, o aun con un solo libro o historia de ese escritor.*

*Tales oportunidades me fueron brindadas, por ejemplo, por Caedmon Records ("Discos Fonográficos Caedmon"), que publicó excelentes lecturas de distintos clásicos de la ciencia ficción y me pidió algunas veces un ensayo relacionado con ellas.*

*El siguiente ensayo acompañó al disco del Frankenstein de Mary Shelley, por ejemplo. Lo pongo en el primer lugar en esta sección porque Shelley es la primera escritora que voy a considerar y quiero avanzar más o menos cronológicamente.*

## 26. LA PRIMERA NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN

Una vez llegó el día en que la primera novela de ciencia ficción fue escrita y publicada.

Indudablemente, siglos antes se habían escrito historias que después *parecerían* de ciencia ficción. Podríamos aun considerar los cuentos de Homero sobre cíclopes y brujas como ciencia ficción de un tipo especial.

Estas primeras historias, sin embargo, no tenían nada que ver con sociedades transformadas por los cambios tecnológicos, y éste es el distintivo de la verdadera ciencia ficción.

Ni siquiera las historias sobre viajes a la Luna, algunas de las cuales fueron escritas hace dieciocho siglos, recurrían al avance científico. La gente llegaba a la Luna por medio de torbellinos, espíritus, o pájaros, todos los cuales eran parte integrante del mundo que los escritores conocían. En 1657, Cirano de Bergerac sugirió que se podía llegar a la Luna utilizando cohetes, pero su héroe no los utilizó.

Ya entrado el siglo diecinueve, nadie pensaba en el avance científico como ingrediente básico de una historia, lo que no puede sorprender, pues hasta el comienzo del siglo diecinueve la ciencia avanzaba muy lentamente, y su relación con la vida corriente no era nunca evidente para la población en general. Pero luego llegaron esas aplicaciones de la ciencia y la tecnología que llevarían a la Revolución Industrial, y la gente comenzó a darse cuenta de las cosas.

En 1771, el anatomista italiano Luigi Galvani descubrió que los músculos de las piernas de los sapos muertos se contraían violentamente cuando una chispa de una máquina electrostática entraba en contacto con ellos, o cuando se los tocaba con un escalpelo metálico mientras la máquina estaba funcionando, aun si las chispas no llegaban a tocarlos.

Finalmente, descubrió que los músculos de las piernas de los sapos se contraían también en ausencia completa de chispas eléctricas si entraban simultáneamente en contacto con dos metales diferentes como el hierro y el cobre. Luego, en el 1800, otro científico italiano, el conde Alessandro Volta, demostró que dos metales diferentes podían servir como fuente de una corriente eléctrica.

Todo esto llevó a la conclusión de que la electricidad, cuyo estudio se había profundizado sólo en los cincuenta años anteriores, tenía alguna conexión misteriosa pero íntima con la vida. La gente comenzó aun a especular sobre la posibilidad de crear vida por medio de la ciencia.

En 1816, Lord Byron estaba descansando en las costas del lago de Ginebra luego de haber huido de Inglaterra y de un horrible matrimonio. Con él estaba otro gran poeta, Percy Bysshe Shelley, que había huido de Inglaterra con su amante Mary Wollstonecraft, de dieciocho años. (Se casaron a fin de año, después de que la primera señora Shelley se suicidó.) También se sumaron otros para compartir el deleite de una conversación ingeniosa.

Byron se interesaba como diletante por la ciencia y conocía la obra de Galvani y de Volta. A medida que conversaban, le pareció al grupo que sería una idea excelente escribir novelas científicas y, en su entusiasmo, todos acordaron intentarlo.

Ninguno de ellos produjo realmente nada, excepto Mary. Durante una noche de insomnio pensó en la creación de vida: un gigantesco objeto con forma humana que mostraba los primeros signos de vida.

Se sentó a escribir, y en 1818 apareció su libro *Frankenstein, o el Prometeo moderno*. El héroe era Víctor Frankenstein, quien era anatomista como Galvani pero fue más lejos que éste, pues infundió vida a todo un cuerpo en lugar de un músculo aislado, de un modo permanente en vez de transitorio.

Había habido cuentos sobre objetos muertos a los que se infundía vida en el pasado, aun objetos con forma humana. Sin embargo, la fuente de vida había sido siempre mágica o sobrenatural. El cuento del aprendiz de brujo que infundió vida a un palo de escoba es un ejemplo. Una leyenda popular judía habla del golem, creado por el rabino de Praga, Löw, en el siglo XVI, y esto fue hecho utilizando el inefable nombre de Dios.

Mary Shelley fue la primera en recurrir a un descubrimiento científico llevándolo a su extremo lógico, y esto es lo que convierte a *Frankenstein* en la primera novela de ciencia ficción auténtica.

Más aun, ella cautivó la imaginación popular y significó para la señora Shelley el comienzo de su carrera literaria. La popularidad de esta historia no se ha extinguido nunca. La tragedia del monstruo sin nombre que Frankenstein creó, un monstruo que descubrió que su apariencia horrenda sólo le traía desgracias, y la venganza que se tomó contra el hombre que le dio vida pero no felicidad, se conservó en nuestras mentes durante casi dos siglos. Todavía llamamos a cualquiera que es destruido por sus propios actos “un Frankenstein”, y a esos actos, “un monstruo de Frankenstein”.

PRÓLOGOS 27 y 28  
(El primer escritor de ciencia ficción)  
(El agujero en el medio)

*Naturalmente, Caedmon Records grabó varios textos de Julio Verne. Se me pidió que hiciera un ensayo para tres de ellos, dos de los cuales incluyo en esta recopilación; el primero fue para Veinte mil leguas de viaje submarino y el segundo, para Viaje al centro de la Tierra.*

## 27. EL PRIMER ESCRITOR DE CIENCIA FICCIÓN

Julio Verne, nacido en Nantes, Francia, el 8 de febrero de 1828, fue el primer escritor de ciencia ficción en el mundo. No fue la primera persona que escribió ciencia ficción, claro está. Fue precedido por Edgar Allan Poe, quien fue precedido por Mary Wollstonecraft Shelley, quien fue precedida por una larga fila de escritores que hablaron de tierras extrañas y monstruos terribles.

Verne, sin embargo, fue el primer escritor que se *especializó* en ciencia ficción y que vivió de ella, además. No la llamó ciencia ficción, desde luego, y tampoco lo hizo nadie más. El propio término no fue inventado sino un cuarto de siglo después de que Verne muriera en Amiens, el 24 de marzo de 1905.

Verne empezó estudiando leyes, pero estaba demasiado interesado en escribir como para lograr mantenerse al margen. Se convirtió en corredor de bolsa para ganarse la vida, y escribió piezas de teatro, libretos de ópera, historias y todo lo que pudo, sin mucho éxito.

Luego, en 1863, ya en la mitad de su vida, escribió un libro llamado *Cinco semanas en globo*. En este libro, el globo de Verne era mucho más avanzado que los globos que se fabricaban en ese tiempo y podía mantenerse en vuelo mucho más tiempo, pero era perfectamente creíble, de todas maneras. Verne contó la historia de un “viaje extraordinario”, y resultó un éxito instantáneo y sorprendente.

Verne se dio cuenta de que el público estaba sediento de aventuras contadas desde los nuevos puntos de vista que la ciencia hacía posibles, en una época en que el optimismo relativo a los avances venideros de la ciencia estaba en su apogeo. Verne se apresuró a escribir otros “viajes extraordinarios”, y terminó escribiendo ochenta novelas, muchas de las cuales podemos llamar ahora de ciencia ficción, y conquistó así un renombre mundial.

De hecho, en pocos años fue suficientemente rico para comprar un barco de pesca y transformarlo en un crucero para viajes de placer. Navegar por encima del vasto océano le dio una idea. En sus libros, había abordado aventuras no sólo por los aires sino hasta la Luna y hasta el centro de la Tierra. ¿Por qué no una historia desde un nuevo punto ventajoso, desde abajo?

El resultado fue *Veinte mil leguas de viaje submarino*, publicado en 1870, y traducido al inglés en 1873: la historia del submarino Nautilus y su héroe misterioso y misantrópico, el Capitán Nemo (nemo: “nadie”, en latín). Era una fascinante historia de aventuras de exploración submarina que contenía un poco de todo: misteriosas ruinas de la Atlántida, barcos hundidos, monstruos marinos acorazados y un final inconcluso que sugería una continuación que apareció debidamente en 1874 como “La isla misteriosa”.

Verne fue, sin duda, un escritor de ciencia ficción prudente, y rara vez se aventuró lejos de la realidad. Ésta fue una de sus virtudes, pues sus libros eran absolutamente convincentes en su tratamiento meticuloso de los detalles. Aun cuando se equivocaba (pues no era un científico y a veces se confundía), presentaba sus temas con tanta verosimilitud que pocos lectores podían ser tan capciosos como para criticarlo.

En *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Verne utilizó un submarino que nadie habría podido construir en 1870 (ni podría construirse ahora, respetando su lujosa espaciosidad), pero no inventó la idea, y ni siquiera la práctica del viaje submarino.

El primer submarino fue construido en 1620 por un holandés llamado Cornelis Brebbel, quien lo sumergió varias veces en el río Támesis.

El primer submarino que sirvió como nave de guerra fue (¿a que no adivina?) construido en 1776 por un estudiante de Yale, David Bushnell. Tenía capacidad para un solo hombre, se llamaba *Turtle* (“Tortuga”), y debía ser utilizado para depositar una carga explosiva debajo de la línea de flotación de una nave de guerra británica en el puerto de Nueva York. El intento fue realizado. La carga explosiva no dañó el casco recubierto de cobre de la nave de guerra, pero no fue por culpa del submarino.

En el 1800, Robert Fulton, que construiría después el primer barco a vapor comercialmente exitoso, trató de construir una “Tortuga” mayor y mejor para los franceses que estaban entonces en guerra con Gran Bretaña. Bautizó a su submarino con el nombre de otra criatura marina, Nautilus, y logró hundir una nave de guerra en una demostración, pero no despertó el interés de los franceses. Fulton cambió por los ingleses y hundió otra nave de guerra para ellos, pero tampoco ellos se interesaron. Volvió a los Estados Unidos y empezó a construir un submarino a vapor suficientemente grande como para llevar cien hombres, pero murió antes de poder terminarlo.

Por el tiempo en que Verne imaginó su lujoso submarino (deliberadamente bautizado con el nombre del navío de Fulton) que podía permanecer sumergido indefinidamente, se habían construido muchos submarinos, pero ninguno podía permanecer bajo el agua más allá de un corto tiempo.

Sin embargo, tal fue el éxito del libro de Verne que cuando el motor eléctrico hizo que los submarinos tuvieran una utilidad práctica, el primer submarino totalmente eléctrico, construido en 1886 por dos ingleses, fue bautizado Nautilus en homenaje al navío de Verne. Y en 1953, cuando los Estados Unidos botaron el primer submarino a energía nuclear, también lo bautizaron Nautilus.

## 28. EL AGUJERO EN EL MEDIO

Julio Verne era un escritor de ciencia ficción muy prudente que se esforzaba mucho en no ir más allá de lo creíble. ¿Qué le hizo pensar entonces que podría haber cavernas dentro de la Tierra que se extendieran hasta su mismo centro? Así lo describió en su libro *Viaje al centro de la Tierra*, publicado en 1864, a pesar de que la ley de gravedad de Newton, propuesta en 1687, y la determinación de la masa y densidad de la Tierra por Henry Cavendish, en 1798, demostraban con bastante certeza que la Tierra era perfectamente sólida en todo su volumen.

Y aun así, la Tierra hueca es una idea venerable, bastante difícil de abandonar. Hay cuevas y corrientes subterráneas. Cuando la Tierra tiembla, algo debe estar pasando abajo. Ahí pueden estar retorciéndose unos monstruos gigantes, pensaban los hombres primitivos. Vientos que soplan en profundas cavernas ocultas, pensaban los filósofos griegos.

También están los volcanes. Debía haber gigantes aprisionados bajo los volcanes, o si no, herreros sobrehumanos que tenían sus forjas bajo los cráteres, o si no, había un mundo horrible de fuego y azufre debajo del suelo, donde los pecadores eran castigados después de la muerte.

Muchos pueblos antiguos tenían leyendas acerca de mundos subterráneos donde las sombras de los muertos moraban sumergidas en distintos grados de desdicha. Todavía hoy, la gente que cree en el Infierno se lo imagina en algún lugar bien por debajo de la tierra.

Los antiguos griegos fueron los primeros en darse cuenta de que la Tierra debía ser esférica. Esta convicción no se perdió nunca completamente, y el Infierno medieval pasó a ser un hueco en el centro de la Tierra esférica. Esto fue descrito muy elaboradamente y (para esa época) muy científicamente por Dante en su *Divina comedia*, que él empezó a escribir en el 1307. En esta obra, el Infierno es concebido como un hueco cónico que se ensanchaba mucho hacia la porción habitada de la Tierra y se angostaba hacia el centro de ésta, donde estaba aprisionado el mismo Satán.

Pero por el 1800 se sabía que la densidad media de la Tierra era de 5,5 gramos por centímetro cúbico. Era imposible explicar tal densidad si se aceptaba que la Tierra era hueca. También era imposible explicar la existencia de un hueco a pesar de la acción interna de la fuerza de gravedad.

Pero la creencia en una Tierra hueca se mantuvo. Era apoyada por los fundamentalistas religiosos que se empeñaban en creer que cada palabra de la Biblia era “inspirada” y que desechaban las teorías científicas de los simples seres humanos. También era apoyada por algunos aficionados pseudocientíficos.

En 1818, por ejemplo, un oficial del ejército norteamericano y héroe menor de la guerra de 1812, John Cleves Symmes, publicó una teoría que sostenía que la Tierra estaba formada por cinco esferas huecas, encerradas una dentro de otra. La abertura de todas estaba en los polos.

Para hacer justicia a Symmes, hay que reconocer que la determinación de la densidad de la Tierra por Cavendish veinte años antes estaba basada en experimentos muy delicados que podían fácilmente ser considerados poco confiables. Más aún, tanto el Polo Norte como el Sur estaban fuera del alcance de los seres humanos en aquel tiempo, y bien podía haber agujeros ahí, dijera lo que dijera la gente.

Las teorías de Symmes ganaron bastante popularidad, como parecen hacerlo siempre las teorías tan peculiares, y él fue el Velikovsky de su tiempo. Por el 1864, cuando Verne escribió su libro, las teorías de Symmes eran todavía populares y los polos estaban todavía fuera del alcance humano. (En realidad, cincuenta años después, en 1913, cuando ya se había llegado a los dos polos y se había descubierto que eran sólidos, Edgar Rice Burroughs todavía pudo escribir la primera de sus muy populares historias de Pellucidar sobre el centro hueco de la Tierra.)

Habiendo aceptado la idea de la Tierra hueca, Verne trató de lograr la máxima verosimilitud posible. Ubicó la entrada al hueco en las regiones polares: en Islandia, donde los volcanes y los manantiales de agua caliente indican la existencia de actividad subterránea. (El manantial de agua caliente es tan típico de Islandia que su denominación en islandés, “*geyser*”, es el principal aporte de esa lengua al inglés.)

Desde luego, habría que dar cabida a ciertos efectos extraños. La intensidad de la gravitación descendería gradualmente a medida que uno descendiese hacia el interior de la Tierra, hasta llegar a cero en el centro hueco. Verne no menciona esto, quizá porque no lo sabía. (Él no era un científico, después de todo.)

Luego, la presión atmosférica subiría a medida que uno descendiese, hasta volverse insoportable mucho antes de que se llegara al centro de la Tierra. Verne se ocupa de este problema, pero lo descarta (injustificadamente) diciendo que el incremento sería tan gradual que los seres humanos se adaptarían a él.

Además, la temperatura también subiría hasta niveles insoportables, como ya lo indicaban los conocimientos de 1864. Verne se refugió aquí en las teorías erróneas de Humphry Davy (que ya tenían medio siglo de antigüedad en esa época).

¿Pero qué más da? Verne, por lo menos, trató de dar cuenta de las dificultades como ningún otro escritor lo hizo hasta Burroughs incluido. Más aún, la historia que Verne cuenta con tanto detalle, es tan interesante que nos permite olvidar sus deficiencias científicas.

## PRÓLOGO 29

*(El gran salto de la ciencia ficción)*

He hecho un ensayo sobre H. G. Wells para Caedmon Records pero también hice otro como introducción para *Three Novels of the Future* (“Tres novelas del futuro”) (Doubleday 1979), una recopilación de obras de H. G. Wells que contenía *The Time Machine* (“La máquina del tiempo”), *The Invisible Man* (“El hombre invisible”), y *The War of the Worlds* (“La guerra de los mundos”).

Marjorie Goldstein de Doubleday me pidió que hiciera la introducción. No hace falta mucho para convencerme de que escriba un ensayo y, aun si hiciera falta, los ojos centelleantes de Marjorie habrían provisto lo necesario. Y estoy contento, porque me gusta más éste que el otro más corto que hice para Caedmon, y lo incluyo aquí.

## 29. EL GRAN SALTO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Es muy difícil decir cuándo empezó la ciencia ficción, en parte porque algunas de sus ramas se desarrollaron a partir de lo que existía antes, y lo hicieron tan gradualmente que aun con la mayor atención uno no puede indicar dónde está la línea divisoria.

Por ejemplo, el cuento de viajes, el relato de las maravillas que están más allá de las montañas o al otro lado del mar, es seguramente más viejo que la historia. Cuando una sociedad habita en una pequeña región que está en medio de una Tierra aparentemente interminable, cuántas maravillas misteriosas no habrán de esconderse en otras partes. Uno podría inventar libremente (véase el capítulo 2).

Luego están los cuentos de lo sobrenatural, destinados a aterrorizar. También éstos son tan viejos como la historia, pero adquirieron una forma moderna con *Castle of Otranto* (“Castillo de Otranto”) de Horace Walpole, la primera novela de terror. Esto terminó dando origen al Frankenstein de Mary Shelley y a las obras de Edgar Allan Poe, que están muy cerca de la ciencia ficción pero siguen siendo historias de terror.

Y está la sátira, donde los defectos de sociedades imaginarias son utilizados para exponer las debilidades humanas ante un público humano. Éstas también son antiguas y se remontan por lo menos a las fábulas de Esopo, avanzando luego hasta una ciencia ficción fronteriza como la de *Los viajes de Gulliver* de Swift.

Pero, ¿cuándo podemos decir que la ciencia ficción comenzó por derecho propio, con algo que era hasta tal punto ciencia ficción que ya no era otra cosa con simples matices de ciencia ficción?, ¿cuándo dejó de ser un cuento de viajes disfrazado bajo un barniz de ciencia, una historia de terror que utiliza a una sociedad científicamente adelantada para extraer una lección?

Lo que buscamos es algo que puede ser un cuento de viajes, una historia de terror, o una sátira social, o los tres a la vez, pero que atrape tanto nuestra atención con su mezcla de ciencia y cosa extraña que no podamos ver nada más, al menos mientras estemos leyéndolo.

El comienzo llegó en la última década del siglo diecinueve y su creador fue Herbert George Wells, quien, cuando se acercaba a sus treinta años, se encontró con una educación incompleta, un matrimonio infeliz, un cuerpo enfermizo y prácticamente sin proyectos.

Decidió arreglárselas escribiendo, y triunfó más allá de sus esperanzas, fundamentalmente porque creó un nuevo tipo de historia que capturó la imaginación del público.

Era la ciencia ficción. Superficialmente, parecía estar siguiendo los pasos de Julio Verne, al que le había ido enormemente bien en las tres décadas anteriores, pero Wells siguió un camino divergente y tuvo aun más éxito (para disgusto del viejo Verne, seguramente).

La visión que tenía Verne del futuro científico era a la vez limitada y estrecha. Él mantenía un pie en la orilla mientras su otro pie estaba sumergiendo cuidadosamente el dedo gordo en el océano, se mantenía

bastante informado sobre el avance de la ciencia y sobre los científicos. Rara vez, si es que alguna vez lo hizo, dio un paso atrás para tener una visión de conjunto.

Wells, en cambio, cortó las amarras y se regocijó con su propia imaginación. Más aún, lo que le interesaba a él no era meramente el avance de la ciencia sino las consecuencias de este avance y la luz que echaba sobre la humanidad.

Considérese, por ejemplo, la primera novela de ciencia ficción de Wells, *The Time Machine*, que se publicó en 1895 y ganó enseguida enorme popularidad.

Ya había habido antes viajes imaginarios en el tiempo, pero todos se originaban en una inadvertencia que obligaba al héroe de la historia a avanzar en el tiempo contra su voluntad. Eran los Rip Van Winkles que pensaban que habían dormido una noche y al despertar descubrían que habían pasado veinte años.

La primera historia de un viaje al pasado fue *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* ("Un Yanqui de Connecticut en la Corte del Rey Arturo"), que fue publicada en 1889. Pero el héroe de esta novela se encontró primero en la Corte del Rey Arturo y finalmente de nuevo en su propio tiempo sin haber tenido control alguno sobre ninguno de los dos movimientos.

Ni siquiera Julio Verne se atrevió a ensayar el viaje en el tiempo. Era demasiado fantástico para su gusto.

No fue el caso de Wells. Por primera vez en la historia un escritor consideró la posibilidad de viajar a través del tiempo a voluntad, como se puede viajar a través del espacio: hacia el futuro o hacia el pasado, moviendo una palanca.

Era fantástico, lo sigue siendo, y con toda probabilidad lo será siempre, pues hay muchas razones para suponer que el viaje en el tiempo, tal como lo describió Wells, es imposible aun en teoría. Wells, sin embargo, usaba el truco (que todos los escritores de ciencia ficción posteriores aprendieron de él) de explicar lo imposible con la seriedad necesaria, enfatizando lo que parecía plausible y encubriendo lo menos plausible y lo imposible, para inducir al lector a que lo acompañara alegremente, aun cuando después, al volver a sus cabales, comprendiera que nada de eso era posible.

Tampoco estaba Wells contando la historia sólo para entretener. Era demasiado afecto a la crítica social para eso. Tenía algunas cosas que decir y eran importantes. En 1845, Benjamín Disraeli, que era escritor además de político, había escrito un libro llamado *The Two Nations* ("Las Dos Naciones") en donde sostenía que las clases altas y bajas de Inglaterra eran tan diferentes en todo sentido que eran dos naciones que ocupaban una misma tierra.

Y esto mismo es lo que ilustró Wells, llevándolo al extremo, pues en el lejano futuro él vio una clase alta que vive en el ocio bajo el sol, aristócratas que han alcanzado finalmente el máximo de delicadeza. Y también hay una clase baja, literalmente baja ya que viven bajo tierra y llegaron a lo último de la degradación.

Wells describe entonces implacablemente los extremos a los que conducirá la división en dos naciones.

Pero lo interesante es que uno no lee la novela con la conciencia permanente de la sátira. Wells hace con ella una historia tan interesante y detallada que uno la lee sólo por la historia, y recién después — quizá— considera uno la lección.

¡Cuánto más profundo se hunde el dardo por el retardo en la reacción y cuánto menos probable es que uno lo olvide!

La ciencia ficción *primero*; la sátira, o cualquier otra cosa, después. Ése fue el gran salto de Wells, el comienzo de la ciencia ficción moderna, la lección que aprendimos de él todos nosotros, los escritores de ciencia ficción posteriores.

Tampoco se quedó Wells en la historia del viaje en el tiempo. Desarrolló uno por uno todos los temas fundamentales de la ciencia ficción y mostró en cada caso cómo debía ser hecho.

Tomemos los cuentos sobre inventos peligrosos. Es un viejo tema. Lo encontramos en la leyenda griega del rey Midas de Frigia que se desvivía por tener el don de convertir todo lo que tocara en oro. Su deseo se cumplió gracias al dios Dionisio, y resultó no ser una bendición. Podemos ir más atrás y decir que el fruto del árbol del saber en el Edén era, en cierto modo, un invento peligroso que se volvió contra quienes quisieron sacar provecho de él.

*Frankenstein*, con todos sus atavíos, es también la historia de un invento peligroso. La vida artificial que Frankenstein creó se volvió contra él.

Pero, ¿y la invisibilidad?

¿Qué peligro encierra? Forman legión los cuentos y leyendas de héroes que tenían el don de hacerse invisibles, y esto siempre los ayudaba a ganar. Perseo obtuvo el casco de la invisibilidad como una de las recompensas por haber vencido a la Medusa, y así pudo acercarse a las terribles Gorgonas sin ser visto. Y en una obra tan reciente como *The Hobbit* de Tolkien, es el don de la invisibilidad otorgado por el misterioso Anillo lo que permite a Bilbo Baggins ganar.

Entonces, en 1897, Wells escribió “El hombre invisible”.

Si lo hubiera escrito Verne, sin duda habría detallado desde el comienzo la forma como Griffin logró la invisibilidad, y una vez hecho esto habría introducido algunos relatos interesantes y humorísticos sobre sus complicaciones.

Lo que le interesaba a Wells era más que eso. Desde el inicio mismo, uno ve las dificultades del misterioso hombre vendado. Las dificultades para fumar, para comer, las dificultades con el agua fría, con la lluvia y la nieve...

La historia se convierte en una tragedia.

Pero de algún modo la historia del invento peligroso no cuenta la misma lección en las manos de Wells que en otras manos. Todas las historias anteriores del mismo tipo parecían decir: “Mejor es no saber”. Parecían himnos a la ignorancia.

Wells, para mí, parece ofrecer un consejo más sereno: la precaución. Sabed, pero aplicadlo con cautela. Y esto, después de todo, es un importante consejo para nosotros hoy.

Pero, de nuevo, primero la historia, después la moraleja.

La tercera, y la más impactante de las novelas es *La guerra de los mundos*, publicada en 1898. Para entenderla correctamente tenemos que conocer las circunstancias que rodearon su concepción.

En las últimas décadas del siglo diecinueve se produjo lo que se llama el “reparto de África”. Las naciones europeas, en lo que fue un frenesí de explotación, se apoderaron de un continente tres veces mayor que el suyo desatendiendo completamente los deseos de sus poblaciones. No parecían tener la menor sospecha de que los “nativos” eran humanos. Éstos eran negros y no contaban sino en la medida en que su trabajo contribuía a las ganancias de las naciones ocupantes.

Por esa misma época, había gran entusiasmo por los “canales” de Marte. Algunos astrónomos decían haber visto que el globo marciano estaba surcado por líneas rectas en todas direcciones. Se sabía que Marte tenía menos agua y aire que la Tierra, y de acuerdo con las teorías entonces corrientes sobre el origen del sistema solar se consideraba que Marte era un planeta más viejo que la Tierra. Parecía que una civilización marciana vieja y quizá decadente estaba tratando desesperadamente de retardar su muerte segura por el avance incontenible del desierto trayendo los últimos restos de agua del planeta, las reservas de hielo de los casquetes polares, hasta las sedientas latitudes intermedias.

Entonces, Wells escribió *The War of the Worlds*. Mostró a los marcianos abandonando su mundo y tomando la drástica medida de mudarse a la Tierra en naves con cohetes para transplantar su civilización a un mundo más grande, joven y frondoso.

Para ellos, éramos *nosotros* los “nativos”, y nos tenían tan poca consideración como la que los europeos tenían a los africanos. Simplemente conquistaban.

Fue la primera historia de guerra interplanetaria jamás escrita. Hasta entonces, todos los invasores imaginarios provenientes del espacio exterior habían venido para observarnos y reírse de nuestra insensatez. A Wells, en cambio, no le interesaba mostrar que ellos se reían de nuestra insensatez; él nos mostraba, con implacable crudeza, qué aspecto tendría nuestra insensatez si estuviéramos en el polo receptor.

La novela ayudó más que todos los descubrimientos astronómicos de la época a divulgar la concepción de Marte como hogar de una civilización avanzada. Más aún, infundió al mundo un terror absoluto a los extraterrestres que todavía perdura. *The War of the Worlds* de George Pal fue una de las mejores y más impactantes películas de ciencia ficción de las últimas décadas, y la versión actualizada que hizo de ella Orson Welles en un programa radiofónico en 1938 sembró el pánico. Todavía hoy hay quienes no están seguros de que debemos buscar demasiado tenazmente inteligencias extraterrestres... no vaya a ser que las encontremos.

Pero lea las novelas.

Las tres novelas de este libro han marcado el tono de la ciencia ficción más que ninguna otra novela desde entonces. Fueron las primeras novelas que fueron ciencia ficción ante todo y después todo lo demás. Fueron las primeras novelas que trataron sobre: 1) el verdadero viaje en el tiempo; 2) los efectos imprevistos del avance científico desde un enfoque no supersticioso; y 3) la guerra interplanetaria.

Y todavía siguen contando historias maravillosas e increíbles cuando se les quita todo lo demás.

## PRÓLOGO 30

(Grande, grande, grande)

Allá por el 1975, me pidieron que hiciera una introducción a una recopilación de historias de John Campbell que finalmente nunca fue publicada.

La hice con mucho gusto, pues Campbell fue quizá la figura más descollante en todo el desarrollo de la ciencia ficción moderna. (También fue extremadamente importante para el desarrollo de mi propia carrera como escritor de ciencia ficción, como lo explico bastante detalladamente en mi libro autobiográfico *In Memory yet Green*, publicado en 1979 por Doubleday.)

## 30. GRANDE, GRANDE, GRANDE

John Campbell tenía la obsesión de las cosas grandes. Le gustaban los hombres grandes, con grandes ideas, que elaboraran grandes aplicaciones para sus grandes teorías. Y le gustaba que lo hicieran rápido. Sus grandes hombres fabricaban grandes armas en pocos días, armas que no tenían, además, fallas serias o que, por lo menos, no tenían fallas que no pudieran corregirse así: “Hmm, hay algo que no anda, ¡ah! ya veo, por supuesto”. Después, en dos horas, se chapuceaba algo para arreglar el dispositivo chapucero.

Las grandes aplicaciones venían generalmente en forma de grandes armas para librar grandes guerras en escala gigantesca. Parte de esto era, desde luego, un esfuerzo consciente de Campbell para imitar y superar a Edward E. (“Doc”) Smith. Esos conflictos capaces de sacudir el mundo cada vez más intensamente en las obras de Campbell son un reflejo, en papel impreso, de los conflictos cada vez más intensos entre John y Doc.

Una buena parte de la ciencia de Campbell es puro galimatías que no debe ser tomado en serio. Uno tiene que leerla como una lengua extranjera que los personajes entienden y para la cual acción y marco astronómico sirven como traducción.

En algunos lugares, Campbell se equivoca deliberada y obstinadamente y uno nunca puede saber con seguridad si él realmente cree esos disparates, o si lo hace simplemente para irritar y provocar a sus lectores para que piensen mucho.

En *Astounding Stories* de diciembre de 1934, John Campbell publicó bajo el seudónimo de Karl van Campen “The Irrelevant” (“El irrelevante”), historia en la que los héroes se salvaban de un peligro mortal interplanetario elaborando un método para crear energía de la nada. De este modo, desafiaban la ley de la conservación de la energía que es la más fundamental de todas las leyes fundamentales del universo.

Campbell justificó esto diciendo que la cantidad de energía producida por un cambio de velocidad era diferente según el marco de referencia que se usara, y que pasando de un marco a otro, uno podría crear más energía que la que consumía.

Esto es completamente erróneo. No voy a exponer aquí las razones porque no quiero iniciar una controversia. La discusión que empezó con “The Irrelevant” continuó en el correo de lectores de *Astounding* durante una cantidad de tiempo increíblemente larga, con Campbell (que siempre escribía sus cartas bajo el seudónimo de Karl van Campen) manteniendo sus posiciones contra todo ataque, así como en años posteriores mantendría con el mismo vigor constante sus posiciones igualmente indefendibles a favor de la dianética, de la máquina de Jerónimo, del impulso de Dean, etc. Podría haber dejado de discutir esos temas permitiendo que cayeran en el olvido, pero él no habría admitido jamás abiertamente que estaba equivocado.

Con todo, la imaginación increíblemente vívida de John daba a veces en el clavo e inspiraba a otros escritores para que también dieran en el clavo. Los grandes escritores de la Edad de Oro en *Astounding* tenían más de Campbell que de sí mismos. Yo admito, sin reserva y con frecuencia, que éste también era mi caso. Otros escritores son quizá más renuentes a hacerlo.

Un ejemplo de la feliz presciencia de Campbell que me impactó de la manera más profunda estaba en su historia *The Space Beyond* (“El espacio de más allá”). Ahí, Campbell menciona que el litio bombardeado con electrones libera partículas alfa, que el berilio bombardeado con partículas alfa libera protones y que los dos juntos pueden mantenerse mutuamente en una “explosión atómica auto alimentada”.

En realidad, esto no puede funcionar. Hace falta un protón con alta energía para iniciar la reacción del litio, y el berilio libera protones con baja energía, en todo caso, protones con energía demasiado baja para descomponer al litio. Y lo mismo es cierto a la inversa para las partículas alfa.

De todos modos, la sugerencia es notable. Fue hecha a mediados de la década del treinta y seguramente no había entonces mucha gente que pensara en la posibilidad de una reacción nuclear en cadena, que es lo que sugería Campbell. Finalmente, no muchos años después de que fuera escrito *The Space Beyond* se descubrió una reacción nuclear en cadena: la de la fisión de uranio. Esta reacción era posible precisamente porque se desarrollaba bajo el impulso de neutrones de baja energía.

La sagacidad de Campbell en ver la importancia de la reacción nuclear en cadena bien puede explicar la más notable de sus visiones predictivas. Durante la Segunda Guerra Mundial, no dejó de insistir en que se produciría energía nuclear antes de la terminación de la guerra. Una vez que se enteró del descubrimiento de la fisión de uranio, su comprensión de las reacciones nucleares en cadena hizo que la bomba atómica le pareciera una consecuencia natural. Lo mismo ocurrió con el físico Leo Szilard, pero prácticamente con nadie más.

Campbell siguió inspirando una serie de historias en otros autores sobre la obtención de energía a partir de la fisión de uranio, siendo la más notable “Blowups Happen” (“Las Explosiones ocurren”) de Robert A. Heinlein, “Nerves” (“Nervios”) de Lester del Rey, y “Deadline” de Cleve Cartmill. (Estas aparecieron todas en *Astounding*, en los números de septiembre de 1940, septiembre de 1942 y marzo de 1944, respectivamente.)

Campbell fue finalmente indagado por un suspicaz gobierno norteamericano por saber demasiado, pero le fue fácil demostrar que no sabía demasiado: era el mundo el que sabía demasiado poco.

Con característico optimismo cósmico, Campbell llevó a la energía nuclear hasta su extremo sin considerar jamás sus peligros. Controlar la energía nuclear significaba para él, en una de sus historias, la posibilidad de curar las enfermedades milagrosamente, aunque, lamentablemente la realidad nos mostró que las radiaciones son el más terrible *productor* potencial de enfermedades que el mundo haya conocido jamás.

En realidad, hay en la predicción un punto ciego que nos afecta a todos, incluido Campbell. Uno ve las extrapolaciones del presente en línea recta. Uno omite las sorpresas.

En la historia “All” (“Todo”), Campbell enumera los pocos compuestos químicos que la humanidad logró sintetizar en los primeros años de la década del treinta y avanza directamente hacia la panacea nuclear... sin barruntar siquiera los antibióticos. Y, sin embargo, recuerdo claramente que estuve sentado con él en su oficina, antes de que los antibióticos fueran descubiertos, y lo oí decirme que como casi todas las bacterias eran destruidas en el suelo, en las bacterias del suelo debía de haber sustancias que destruyeran los gérmenes nocivos y curaran las enfermedades.

En cierto modo, el acierto de Campbell con la energía nuclear fue contraproducente. Entusiasmado con ese éxito suyo, trató de dirigir la marcha por un embrollo de senderos semimísticos, efectos *psi*, y temas conexos, del cual no emergió nunca por completo.

El amor de Campbell por lo grande se manifestaba del modo más encantador y notable en su tendencia a describir los cuerpos astronómicos de los más diversos tipos en una prosa dramática pero realista.

Pero en eso Campbell se engañó a veces. En los cuarenta años que pasaron desde que él escribió sus historias, la astronomía ha hecho avances (gracias a los radiotelescopios y a las sondas planetarias) que ni siquiera Campbell habría podido prever y cuyos resultados han hecho empalidecer las imaginaciones más liberales de las generaciones anteriores.

Campbell describe a las estrellas supergigantes en una novela corta, vívida y hermosa, *The Space Beyond*. Él las muestra como Cefeidas, lo que aumenta su aureola celestial (aunque Campbell parece tener la concepción de que cuanto más masiva es la Cefeida más corto es su período, cuando en verdad es a la inversa).

Sin embargo, ninguna superestrella así podría existir según las concepciones modernas; en realidad, ni siquiera según las concepciones astronómicas de la época en que fue escrita la historia. En los años veinte, Arthur S. Eddington propuso la ley de luminosidad-masa que implicaba que no podían existir estrellas de masa mucho mayor que la del Sol. La presión de la radiación del interior las haría explotar enseguida. En el caso de una estrella del tamaño de la que Campbell describe, el resultado sería una supernova inmediata.

Además, aun si una estrella con tanta masa como las supergigantes de Campbell pudiera mantenerse unida, la tasa de consumo de hidrógeno que necesitaría para mantenerse encendida sería tan elevada que su paso por período principal se reduciría a cien mil años. Sólo en ese período podrían formarse planetas y evolucionar de tal modo que pudieran aparecer en ellos las mismas formas de vida que nosotros conocemos, y si se hubieran formado al mismo tiempo que la estrella, simplemente no habrían tenido tiempo para producir ninguna forma de vida, sin hablar de formas avanzadas de inteligencia.

Imagínese lo que Campbell habría podido hacer si hubiera podido escribir su historia una generación después. En vez de esas estrellas supergigantes, y hasta de esos grupos de ellas, habría podido utilizar un cuasar: todo un centro galáctico de millones de estrellas interactuando para crear algo que está tanto más allá de una estrella como una estrella lo está respecto de un planeta.

O habría podido mostrar que sus estrellas se desintegraban (como indudablemente lo habrían hecho) para formar agujeros negros. Dada un área del espacio donde hubiera agujeros negros por docenas, cuántos problemas no habrían aparecido y, tan cierto como que Campbell era Campbell, habrían sido resueltos. O quizá habría llenado su medio ambiente de agujeros blancos: esas regiones del espacio donde, según algunos especulan, la materia que se precipita incesantemente en un agujero negro está emergiendo en grandes grumos de energía irradiada. Quizá un cuasar sea un agujero blanco y Campbell habría podido combinar conceptos y desplazarse en el tiempo y el espacio por medio de esos barcos de transbordo cósmico que serían los agujeros negros.

Y si nuestro conocimiento del universo se ha incrementado mil veces desde que estas historias fueron escritas, nuestro conocimiento de nuestro propio sistema solar se ha profundizado diez mil veces más. Hemos trazado un mapa detallado de la cara oculta de la Luna, y hubo hombres que se pararon en la superficie de nuestro satélite. Sondas no tripuladas se posaron en Marte y Venus, y se trazaron mapas detallados de las superficies de Marte y Mercurio así como de las superficies de los pequeños satélites de Marte, Fobo y Deimo. Júpiter ha sido visto desde cerca y una sonda se dirige a Saturno ahora mientras estoy escribiendo.

La historia de Campbell *Marooned* trata sobre Júpiter y sus satélites, y vaya si la ha vuelto caduca el avance de la ciencia.

Ahí utiliza el “sintio”, adoptando uno de los recursos más comunes de la temprana ciencia ficción: el metal prodigioso. Campbell le atribuye un número atómico de 101, pero el elemento 101 ha sido descubierto desde que Campbell escribió la historia. Se llama mendelevio y es inestable, como todos los elementos de número atómico mayor que 83. Aun si fuera estable, sabemos qué propiedades tendría, y éstas no se parecerían en nada a las del sintio. En realidad, ningún metal del mundo real podría tener las propiedades del sintio.

Luego está el otro elemento infaltable: la dificultad de pasar a través del cinturón de asteroides. Yo mismo lo incorporé en la primera historia que publiqué, *Marooned off Vesta*. El cinturón de asteroides es sin embargo un tigre de papel. El material que lo compone está desparramado en un volumen tan grande que una nave espacial que lo atravesara no tendría ninguna probabilidad de encontrarse con algo de tamaño visible. Las sondas de Júpiter, Pioneer 10 y Pioneer 11, lo atravesaron sin problemas y detectaron *menos* polvo que lo que se esperaba.

También otro lugar común de la ciencia ficción era su tendencia al chauvinismo del agua y el oxígeno. Casi todos los mundos que aparecían en las historias de ciencia ficción tenían su océano de agua y su atmósfera de oxígeno.

Campbell necesitaba una atmósfera para Ganímedes, y le dio una, pero creo que él sabía que en verdad eso era imposible. Sólo hay trazas de gases en la vecindad de ese satélite. Sin embargo, Campbell acertó al poner grandes cantidades de hielo en su superficie.

¿Y Júpiter? Campbell sugiere que éste sólo podría ser explorado utilizando algo parecido al sintio, ya que sin él las naves no podrían atravesar el cinturón de asteroides y ni siquiera penetrar hasta las profundidades del océano de la propia Tierra. Y no es así, pues un cuarto de siglo después de que la historia fue escrita no sólo el cinturón de asteroides había sido despojado de sus terrores sino que los seres humanos habían llegado hasta los abismos más profundos del océano en batiscafos, y sin sintio.

Pero el propio Júpiter ya es un hueso más duro de roer, y Campbell describe su naturaleza gigantesca y refractada maravillosamente bien. Se equivoca en los detalles. Inevitablemente. Le atribuye una atmósfera compuesta en su mayor parte de nitrógeno, con agua y helio y “un poco de hidrógeno”. Más adelante describe el contenido de hidrógeno como una “traza mínima” y pone en su lugar una cantidad bastante más grande de oxígeno libre.

No cabe duda de que hay agua en la atmósfera joviana, esto ha sido detectado. También se detectó helio, pero no nitrógeno y de ningún modo oxígeno. El amoníaco y el metano, que Campbell no menciona, están presentes, pero el componente principal es el *hidrógeno*. En realidad, por lo menos el 90% de todo el planeta Júpiter no es más que hidrógeno, mayormente en forma líquida.

Campbell supone correctamente que debe de haber un efecto de invernadero en Júpiter, esto es, que la radiación solar es atrapada y la temperatura sube más allá de lo que haría sin eso. Pero él pone a sus héroes en la zona ártica, que describe como terriblemente fría.

Sin embargo, gracias a los datos recogidos por la sonda de Júpiter en 1974, sabemos que la temperatura de ese planeta se eleva constantemente a medida que uno penetra en su atmósfera.

Seiscientas millas debajo de la capa de nubes la temperatura alcanza ya los 3.600 grados centígrados. Parece bastante probable que cuando la nave espacial llegara hasta donde la atmósfera se volviera tan densa que le impediría avanzar, el problema sería el calor y no el frío.

¿Pero eso qué cambia? Cuando una historia se sitúa en la frontera de la ciencia como se la conoce en su época, y cuando el autor permite que su imaginación lo guíe hacia adelante alimentando extrapolaciones inteligentes o dramáticas, el avance de la ciencia lo vuelve necesariamente caduco en algunos puntos. Esto debe ser aceptado; y ser sabio después de los hechos, como lo he sido aquí, o brillar bajo la mirada retrospectiva, como lo hago yo, es demasiado fácil.

La cuestión es ésta: ¿eran las extrapolaciones de Campbell, ya fueran buenas o malas, inteligentes y dramáticas a pesar de todo? Y la respuesta es: ¡claro que sí!

Campbell puede ser superado por muchos otros, dentro y fuera de la ciencia ficción, pero nadie lo ha superado en su capacidad de percibir la grandeza del universo.

## PRÓLOGO 31

(*El toque de Campbell*)

*Se ha establecido a tiempo un premio para nuevos escritores prometedores y se lo bautizó, apropiadamente, “Premio Campbell”. George R. R. Martin, uno de nuestros más brillantes escritores jóvenes de ciencia ficción, estaba preparando una antología e historias de autores propuestos para el premio y me pidió que escribiera la introducción —sobre Campbell, por supuesto—. Estuve contento de poder hacerla, y aquí está.*

### 31. EL TOQUE DE CAMPBELL

Mis comienzos como escritor profesional de ciencia ficción están estrechamente ligados al ya legendario John W. Campbell hijo, al que conocí el 21 de junio de 1938. Esto fue poco después de que él asumiera la dirección editorial de lo que entonces se llamaba *Astounding Stories*, pero que él rebautizó *Astounding Science Fiction*.

Nunca me cansé de contar historias acerca de Campbell y nunca lo haré. La cosa más afortunada que me ocurrió en la vida fue conocer a Campbell justo al comienzo de mi carrera, porque si alguna vez hubo en la ciencia ficción un santo patrono de las “nuevas voces”, ése fue él. Y de algún modo yo lo sabía desde el inicio. Él era un sol deslumbrante, y cuando uno estaba cerca de él o se chamuscaba o se fundía y se reformaba. Dios sabe si sentí el calor, pero me mantuve firme y no me chamusqué.

Yo no había escrito mucho todavía cuando comprendí que eso era lo que más me gustaba hacer. También sabía que Campbell había sido uno de los mejores escritores de ciencia ficción de los años treinta, quizás el mejor. Sólo E. E. Smith había rivalizado con él. Sin embargo, una vez que asumió la dirección de *Astounding* prácticamente dejó de escribir.

Medité sobre esto y no pude entender cómo él había soportado hacerlo. ¿Cómo puede un escritor dejar de escribir?

Yo no quería parecer presuntuoso pero finalmente la curiosidad pudo más que yo y le pregunté nerviosamente:

—Señor Campbell, ¿cómo puede soportar dejar de escribir?

—Descubrí algo mejor, Asimov —me dijo—. Soy un editor.

Pensé en lo que acababa de oír, y luego dije con cuidado:

—¿Por qué es mejor, señor Campbell?

—Cuando era escritor —me dijo entusiasmado— sólo podía escribir una historia a la vez. Ahora puedo escribir cincuenta historias a la vez. Hay cincuenta escritores allá afuera que están escribiendo historias que discutieron conmigo. Estoy trabajando en cincuenta historias.

Ésa era la forma como nos veía. Éramos prolongaciones de él mismo, éramos sus clones literarios, cada uno haciendo a su manera las cosas que él sentía que tenía que hacer, cosas que él podía hacer pero no de la misma forma que nosotros, cosas que se hacían de cincuenta maneras diferentes.

Hizo de esto el trabajo de toda su vida, y los escritores a los que más valoraba eran los que lo escuchaban y luego se iban a su casa con las ideas de él para someterlas a cambios profundos.

Una vez me dijo: “Cuando doy una idea a un escritor y ella vuelve exactamente como se la di, a ese escritor no le doy más ideas. No quiero las cosas a mi manera, eso puedo hacerlo yo mismo. Quiero mi idea a su manera”.

No era fácil conseguir su idea a la manera de *uno*, y él no se conformaba con cosas casi logradas. Jamás dudaba en enviar a un escritor de vuelta a su máquina de escribir.

Hace pocos años, un escritor de mi generación me contó que una vez tuvo que reescribir varias veces una historia sólo para que finalmente Campbell la rechazara. El escritor había dicho bastante desconsolado:

—Pero trabajé muy duro en ella.

—Jamás vuelva a decirme eso —replicó severamente Campbell—. No voy a aceptar una historia que no está bien simplemente porque alguien haya trabajado duro en ella.

Cuando mi amigo me contó esto, pensé para mí en un incidente de los comienzos de mi propia carrera.

En 1939, se me había ocurrido escribir un relato histórico del futuro: una historia del futuro usando las técnicas de la novela histórica. La historia que escribí se llamó *Pilgrimage* (“Peregrinación”) y el 21 de marzo se la llevé por primera vez a Campbell. A los tres días, la tenía de nuevo en mis manos con una sugerencia de que la reescribiera y con indicaciones específicas sobre lo que estaba mal. El 25 de abril se la llevé de nuevo, y volvió a mis manos cuatro días después con la sugerencia de que la reescribiera otra vez porque mi revisión había introducido un nuevo error. El 9 de mayo se la llevé por tercera vez, y la tuve de vuelta a los ocho días (yo estaba mejorando) con la sugerencia de que la reescribiera nuevamente por otra razón. El 8 de agosto volví a llevarla, por cuarta vez, y esta vez Campbell la tuvo treinta días consigo.

¿Por qué tanto tiempo? Él nunca tardaba tanto tiempo para tomar una decisión, pero esta vez sí. Estaba aguardando una historia de Robert Heinlein llamada “Si esto sigue así...” Debía tener un tema religioso, y también la mía lo tenía; Campbell pensaba que no podía usar más de una historia religiosa por año y quería ver cuál era mejor.

No hubo de qué sorprenderse: la de Heinlein era mejor, y *Pilgrimage* volvió a mis manos el 7 de septiembre de 1939. Había sido rechazada cuatro veces, y esta vez el rechazo era definitivo.

Yo estaba decepcionado, desde luego, pero a diferencia de mi amigo, no me atrevía a decir una sola palabra. Ni en sueños se me habría ocurrido objetar la decisión de Campbell. Y es una suerte que haya sido así, porque de otro modo yo habría sido de lo más ingrato.

Reescribir bajo la dirección de Campbell no era nunca un esfuerzo por satisfacer las inclinaciones de un hombre carismático pero peculiar. La manera como Campbell hacía reescribir convertía esto en un curso para aprender a escribir.

*Pilgrimage* no fue, en efecto, una buena historia\* pero reescribirla y reescribirla y reescribirla me enseñó mucho. Y en 1941 llegó el día en que intenté una vez más escribir un relato histórico del futuro. Había fracasado con *Pilgrimage*, pero gracias a la educación que me dieron las sugerencias de revisión de Campbell la segunda vez no fracasé. La historia que escribí entonces fue *Foundation*, y seguí con las restantes historias de *The Foundation Trilogy*.

Campbell era una araña en el centro de su tela. A él llegaban sus cincuenta escritores. A cada uno le daba sus ideas y vigilaba los cambios profundos con que retornaban, y estos productos le sugerían otras ideas que él daba a otros escritores.

Él era el cerebro de un superorganismo que produjo la “Edad de Oro” de la ciencia ficción en los años cuarenta y cincuenta.

Él adoraba ese rol y, hasta donde yo sé, nunca abusó de él. Nunca se atribuía los méritos a sí mismo. Las tres leyes de la robótica, la idea central de las historias de *Foundation*, el argumento de *Nightfall* eran todos de él, pero a pesar de que yo siempre trataba de que reivindicara para sí esos méritos él jamás lo hacía.

Nunca obligaba a nadie a escribir, sus rechazos no eran nunca insultantes, ni siquiera rudos, y nunca dejaba de tratar las historias de cada uno con rapidez y detalladamente.

Y a pesar de que parecía ser una gran boca que hablaba eternamente, una gran sonrisa siempre olvidada del deseo que uno tenía de responder, podía llegar a ser extremadamente sensible. Una vez mientras alababa las obras de otro escritor debe de haber notado que había en mi cara una expresión extraña.

Yo no dije una sola palabra, pero su voz se suavizó y me dijo:

—Asimov, ¿cree usted que porque me gustan las historias de él las suyas han de gustarme menos?

Mi rostro se iluminó enseguida.

Probablemente no habrá jamás otro como él. Frecuentemente me escriben jóvenes escritores diciendo: “Campbell lo ayudó cuando usted era joven, ahora ayúdeme usted a mí”.

Esto no hace más que activar mi siempre-demasiado-alerta sentimiento de culpabilidad. ¿Creen ustedes que lo único que me hace falta para ser John Campbell es decidir serlo?

---

\*Fue publicada finalmente en *Planet Stories*, casi tres años después bajo el título de “Black Friar of the Clame” (“Fraile negro de la llama”) y usted puede leerla en mi libro *The Early Asimov* (“El primer Asimov”) y juzgar por sí mismo.

No me es más fácil ser Campbell que ser William Shakespeare. Tampoco a ningún otro le sería más fácil.

Ayudar como lo hacía Campbell exige algo más que la decisión de hacerlo. Exige el genio de saber *cómo*, el sentido de la dedicación a la tarea, y la alegría resplandeciente de sentir que uno moldea un nuevo talento. Uno tiene que preferir entretenerse con las obras de los nuevos escritores antes que con las de uno mismo. Uno tiene que regocijarse y enorgullecerse tanto con los progresos de los nuevos escritores como para que esos progresos sean su propia recompensa, aun cuando el escritor (con demasiada frecuencia, pero jamás en mi caso) olvide cuánto significó la ayuda.

Él fue un genio.

Le pregunté una vez, no mucho tiempo antes de su muerte, cuál era su secreto.

—Tengo un talento que no puede enseñarse —me dijo.

—¿Cuál es?—pregunté.

—Una vez —dijo— un muchacho de dieciocho años llamado Isaac Asimov, vino a mi oficina con una historia. Hablé con él, leí su historia y encontré que era imposible. Sin embargo, a partir de esa historia imposible yo podía saber que si él estaba dispuesto a trabajar llegaría a ser un gran escritor.

Y esto es lo que exige genio, porque indudablemente yo no sabía esto acerca de mí en aquel tiempo.

Todo lo que yo sabía era que quería escribir. Él sabía, y a partir de las pruebas más escasas, que yo *podía* escribir.

## PRÓLOGO 32

(*Reminiscencias de Peg*)

*Esto es un obituario, no precisamente el tipo de literatura que me gusta hacer. Pero una revista de aficionados de ciencia ficción me pidió que lo hiciera y no hubo modo de negarme.*

### 32. REMINISCENCIAS DE PEG

Peg Campbell fue la segunda esposa de John Campbell y, tal como eran las cosas, prácticamente yo no la veía sino cuando tenía que encontrarme con John en su casa, en la habitación de un hotel o en una convención. Al menos así era mientras John estaba vivo.

Ustedes pensarán que esto ponía a Peg en desventaja porque John era una personalidad avasalladora. Cuando estaba en una habitación la dominaba, en parte por su tamaño físico, en parte por el carácter prácticamente permanente de su monólogo (nunca era una verdadera conversación), y en parte por el aura que de alguna manera él rezumaba. Todos nosotros nos reducíamos de repente a unos pares de orejas temblorosas adosadas a unas cabezas que asentían. Pero Peg no.

En primer lugar, ella también era de grandes dimensiones físicas, y también tenía un aura: de absoluta dulzura. No hablaba mucho (¿cómo habría podido hacerlo?) pero se quedaba sentada sonriendo y mirando a John de vez en cuando con una mirada de amor y diversión en sus ojos. (Yo nunca podía estar seguro de cuál predominaba, tan bien mezclados estaban.)

Su pelo estaba siempre muy bien arreglado para cobijar su cabeza. Querría tener la facilidad de una mujer para notar y transmitir los detalles de la apariencia pero no la tengo, así que tendré que arriesgarme al ridículo y decir que creo que estaba dispuesto en mechones que estaban fijados con hebillas al resto del pelo en alguna forma dada.

Ella sonreía con los ojos tanto como con la boca y sus manos estaban casi siempre ocupadas con hilados, me parece. No recuerdo bien qué hacía con ellos —tejidos, crochets, o alguna otra cosa— pero el resultado era siempre cosas hermosas, grandes y elaboradas. Recuerdo que una vez me llevó a su habitación para mostrarme la provisión de hilados que tenía. Podría haber puesto un negocio. Fue la primera vez que tomé conciencia de cuántos colores diferentes existían.

Ella y John formaban un equipo. Uno nunca veía al uno sin el otro en la casa o cuando estaban viajando, y se complementaban perfectamente. No creo que John se haya considerado jamás a sí mismo como un individuo después de que se casó con Peg, o más bien, creo que se veía a sí mismo como un individuo llamado “Peg-y-yo”.

Durante años, nunca lo oí iniciar una conversación de otra forma que así: “Esta mañana, Peg-y-yo estábamos considerando la proposición de...”

Y en realidad tengo la fantasía de John despertándose cada mañana diciendo: “Peg, qué dirías de la proposición de...”

Peg era un alma gentil. Veía a la gente como gente y, hasta donde yo puedo decir, amaba a todos. John veía a la gente como a un público y la necesitaba a ella para aportar el toque humano que a él a veces le faltaba.

Una vez, en el curso de nuestra voluminosa correspondencia sus opiniones sociales me molestaron más que de ordinario, y mis cartas se volvieron cada vez más furiosas. John nunca se puso furioso, pero sus cartas se volvieron cada vez más testarudas y, a mi juicio, obtusas. Y entonces intervino Peg. Desde luego, ella leyó sus cartas y las mías, y terminó diciendo: “Una palabra más y se destruirá la amistad, y esta discusión no vale una amistad”. Así que paramos y hablamos de otras cosas.

Una vez, en una convención, estaba yo en el estrado mientras John y Peg estaban entre el público. Yo estaba presentando a las celebridades que se hallaban entre el público, y era fácil presentar a John. Había un

millón de cosas jocosas que yo podía decir acerca de él y, en todo caso, no había nadie en el mundo de la ciencia ficción que pudiera ignorar quién era él o sentirse intimidado por su presencia.

¿Pero cómo presentar a Peg? Decir que ella era la señora Campbell y dejarlo así era no sólo insultante sino inadecuado.

Ella era mucho más que una pertenencia matrimonial.

Entonces dije: “Y sentada junto a John está su esposa Peg. Peg, ponte de pie. Señoras y señores, tengo el agrado de presentarles al guante de terciopelo que envuelve al puño de hierro”.

El público rió y aplaudió como yo estaba seguro de que lo haría, pero ¿y la señora Guante de Terciopelo y el señor Puño de Hierro? Lancé una mirada insegura en su dirección y vi que ellos también se estaban riendo. De hecho, Peg quedó encantada y después de esa ocasión se presentó varias veces a sí misma (en mi presencia) exactamente de la misma forma.

La única convención a la que yo asistí y en la que Peg y John estuvieron ausentes fue, irónicamente, la Convención de 1955 de Cleveland, en la que fui el Invitado de Honor. Justo antes de esto, el hijo que Peg había tenido en su primer matrimonio había muerto trágicamente en un accidente automovilístico, accidente que inspiró un editorial de John sobre la hipnosis de las autopistas que yo consideré en su momento como la mejor obra literaria que él hubiera hecho jamás.

Cuando estaban en una convención, nunca estaban realmente en el primer plano de la escena de la convención. Generalmente se quedaban en su pieza, recibiendo gente y dirigiendo discusiones bastante serias. No tomaban, no andaban de jarana, eran una isla de decoro en lo que habitualmente era un despliegue indecoroso.

Yo tampoco tomaba, pero sí iba de jarana, claro está, y hubo pocas reuniones indecorosas en las que no haya logrado ser el ejemplar más indecoroso. Recuerdo una vez en la Convención de Detroit de 1959, cuando me quedé despierto toda la noche con un grupo de espíritus afines. Estábamos todos contando chistes y riendo y pellizcando a las muchachas y (todos menos yo) bebiendo, y todo era divertido. Cómo se fue el tiempo, no lo sé, pero finalmente noté que era de madrugada, así que me retiré para tomar mi ducha de la mañana.

Habiéndolo hecho, y al darme cuenta de que tenía hambre y no mucho sueño, me dirigí al comedor para desayunar.

El comedor estaba bastante vacío de colegas (siempre está bastante vacío en las convenciones para el desayuno, mientras todos los borrachines y alegres compañeros de bebida están sumergidos en un sueño bestial del que sólo despertarán al mediodía, y con todas las secuelas del alcohol) y con una rápida mirada descubrí a los únicos: John y Peg Campbell. Estaban tomado su desayuno habitual a la hora habitual, puesto que, de eso estoy seguro, se habían retirado a una hora civilizada.

John me saludó alegremente, tomando mi presencia como una cosa natural, pero Peg, con aprobación maternal, dijo: “Me alegra tanto, Isaac, que sigas un horario regular y no te quedes toda la noche levantado de jarana”.

¿Podía decepcionarla? Dije virtuosamente: “Gracias, Peg. Yo trato de vivir sensatamente”.

Y luego, finalmente, John murió inesperadamente a la edad imperdonable de sesenta y dos años, y Peg se quedó viuda.

Yo fui uno de los que asistieron a los oficios religiosos, con Lester y Judy del Rey, Cordon Dickson y Harry Harrison. Era todo simple e informal y bastante no religioso. En realidad, lo que se acercó más a la religión fue mi lectura (a pedido) del Salmo 23.

Después fuimos todos a la casa de Campbell y cenamos con Peg, y Peg estaba tan gentil y cálida como siempre, así que bajo su influjo la tristeza y la solemnidad de la ocasión en cierto modo se disipó; especialmente para mí, porque tengo problemas con la solemnidad hasta en las peores ocasiones.

Pronto estaba contando chistes, y en el medio de uno me acordé, me paré enseguida, enrojecí y logré pronunciar: “Lo siento, Peg”.

Ella dijo con calma: “Por favor, continúa, Isaac. No quiero que esto sea algo triste”.

Nos visitamos mutuamente durante algún tiempo, y cuando aproximadamente un año después ella se mudó a Alabama, yo tuve la misma sensación de pérdida que había tenido cuando John murió.

Volvió una vez y estuvimos juntos una tarde en lo de los Rey, y nos escribimos de vez en cuando.

Después ella también murió, en 1979.

Pero yo la recuerdo.

## PRÓLOGO 33

(Horace)

*Horace estaba por editar el número del trigésimo aniversario de Galaxy y me pidió que hiciera una remembranza de él para la ocasión. Lamentablemente, las dificultades financieras impidieron que el número se publicara, pero aquí está la remembranza.*

### 33. HORACE

Allá por 1955, Horace Gold estaba en la cima de su poder como director editorial de *Galaxy*, que sólo tenía cuatro años y medio de existencia y que desde su primera tirada había entrado a rivalizar con *Astounding* de Campbell, con la cual parecía imposible rivalizar.

En cuanto a mí, aunque por aquella época ya era un escritor de ciencia ficción sobresaliente, todavía no me había recuperado de la impresión que me causara ese mismo John Campbell. Yo caminaba suavemente en presencia de los editores. Sonreía mucho y dejaba la puerta abierta para ellos.

Esto pinta el escenario.

Ahora imagíneme en el departamento de Horace, ocupado (como de costumbre) en averiguar si él iba a aceptar una de mis historias o no. Horace tenía otras preocupaciones. Era escritor además de director editorial y tenía cierta curiosa falta de seguridad en sí mismo. Quería que alguien leyera y comentara sus historias.

Me pasó entonces un manuscrito y me dijo:

—Lee esto, Isaac, y dime lo que piensas.

Yo vacilé. Retrocedí y dije:

—No, no, Horace. No quiero. ¿Qué pasaría si no me gustara?

Horace dijo con firmeza:

—Si no te gusta, dímelo. Quiero que me digas la verdad aunque eso signifique que nunca más me vendas una historia.

Así que la leí mientras él me clavaba la mirada. La historia me gustó mucho, pero a la altura de la mitad la atmósfera cambiaba completamente. Me pareció evidente que él había dejado la historia de lado durante varios meses y luego había vuelto a ella con un estado de ánimo totalmente diferente.

—Es linda —dije.

—Bien —dijo Horace radiante.

—Hay sólo un detalle que no está bien.

Él estaba apretando con sus manos los brazos de su sillón, y sus nudillos se pusieron blancos:

—¿Qué detalle?

—Es mejor que las mías, así que me llena de envidia —dije rápidamente... Y me relajé... Y se relajó.

¿Cambian las cosas? No, no cambian. Un cuarto de siglo después (hace unos pocos días, en realidad), Horace me llamó desde California y me pidió que escribiera un artículo para él acerca de él mismo como escritor.

Por un minuto, sentí el viejo y familiar acceso de terror. Luego recordé que él ya no era un director editorial y yo era una leyenda viviente, y dije: “¡Por supuesto!”.

En realidad, lo primero que se me ocurrió fue escribir una verdadera bazofia para ver lo que pasaba; pero después dije: ¡La Verdad por encima de todo!

Después de todo, las historias de Horace me gustan.

En primer lugar, Horace ha luchado siempre por renovar las ideas. Dios sabe si él fastidiaba a sus escritores hasta hacerles perder la cabeza con su insistencia para que aportaran nuevas ideas (¡créame que lo recuerdo bien!), pero el hecho es que él se fastidiaba a sí mismo de la misma manera implacable. El resultado fue que en casi todas las historias que escribió hubo algo que perduró para siempre.

En su mejor historia, “None but Lucifer” (“Nadie más que Lucifer”) (la más terrorífica historia que yo haya leído en *Unknown*), quedé sobrecogido por la manera en que todo funcionaba de la peor manera. Imagínese que usted quiere que una hermosa chica lo ame locamente y que no quiera abandonarlo nunca; e imagínese que ese deseo se le cumple y usted termina odiándola porque ella no puede, literalmente, abandonarlo, no puede ni siquiera ir a la habitación de al lado, y usted no puede librarse de ella.

Nunca olvidé esto. Tenía diecinueve años cuando leí “None but Lucifer” (y Horace tenía veinticuatro años cuando la escribió ¡Dios mío!), pero me pasé innumerables años temiendo la posibilidad de ser amado en exceso, hasta que ocurrió. Ahora estoy realmente en esa situación. A veces, cuando Janet y yo estamos en una gran tienda, intereses conflictivos nos separan momentáneamente. Miro alrededor y no puedo verla. Entonces simplemente me quedo parado por dos minutos y espero. Invariablemente, ella reaparece con un: “¿Dónde estabas? Pensé que te había perdido”. Luego se agarra firmemente.

Es la situación de “None but Lucifer”, yo mismo lo confieso, pero hay una diferencia de suma importancia. *Me gusta*.

O tomemos “Trouble with water” (“Problemas con el agua”), que apareció en el primer número de *Unknown* y fue la historia más divertida de ese número y de todos los que le siguieron. Grabó claramente en mi mente y mi conciencia el estilo con que debe ser contada una historia costumbrista judía. Yo no usaba muy a menudo personajes judíos en mis historias, pero cuando lo hacía, “Trouble with water” solía emerger a la superficie de mi mente y lo dirigía todo.

Cuando escribí “The martian way” (“La vía marciana”) y Horace me pidió que introdujera un personaje femenino —por lo menos uno— le di una mujer según el modelo de Esther Greenberg, la esposa y madre judía de “Trouble with water”. (Horace murmuró: “Ay, qué mujer”, cuando vio la revisión, pero cumplió su palabra y aceptó la historia.)

También está “A matter of form” (“Una cuestión de forma”) que me alejó de los perros durante años. Cada vez que veía un perro que parecía estar ansioso por algo —especialmente si me miraba aunque más no fuera un instante— empezaba a preguntarme si no estaría tratando de comunicar algo y, si lo estaba, si yo sería capaz de entenderlo. (Nunca lo fui.)

¿Quién necesita este tipo de molestia? Nadie. Pero éste es el tipo de molestia que crea la lectura de las historias de Horace Gold, con su curioso tipo de lógica invertida pero implacable.

Imagínese una especie de seres extraños que vive en las rocas y que cavan a través de ellas a la manera de los topos. Bueno, Horace se la imagina en “A man of parts” (“Un hombre de partes”) y nos da una frase como ésta: “Gam Nex Biad había sido considerado siempre como uno de los más perfectos taladros\* en Dorefel, capaz de pegar un salto enorme con su pierna increíblemente resistente y aterrizar exactamente con la punta de su cabeza con un movimiento de rotación veloz que le permitía hundirse en instantes en la roca más dura hasta perderse de vista”.

A uno le da envidia la capacidad de la criatura.

Pero fíjese en el juego de palabras. Sabemos qué es un “*crashing bore*” (“un perfecto pelmazo”), pero esto no es lo que Horace quiere decir. Tomado literalmente, es alguien que se estrella\* contra la roca y la taladra (*bore*: taladro). La frase es de admiración, no de desprecio.

Ésta es quizá la característica más característica de Horace: el juego de palabras. “A man of parts” (“Un hombre de partes”) significa algo para los que han leído novelas de Regencia, se refiere a un hombre de diversos talentos. Horace prefiere ser literal: un hombre cuyo cuerpo aplastado ha sido reconstruido con partes extrañas.

Esto no siempre resulta exitoso, a mi juicio. Creo que el cuento favorito de Horace es “The man with english” (“El hombre con inglés”), pero es la historia de él que menos me gusta (¿quién dice que mi artículo tiene que ser enteramente favorable?).

A Horace le encanta el título, pero yo no creo que uno lo pueda entender a menos que sea un norteamericano que gastó su juventud en un salón de billar. Y aun cuando se lo pueda entender no creo que se adapte bien al contenido de la historia.

\* *Crashing bores*, también “perfectos pelmazos”. (N. del T.)

\* *Crashing*, también “perfecto”, “rotundo”, etc. (N. del T.)

Sin embargo, aun una historia de Horace Gold que esté por debajo de sus propias normas sigue siendo mucho mejor que cualquier historia corriente de casi todos los demás. (Esto es lo que creo yo; tengo conciencia de que los gustos difieren.)

Lo que trae a colación una cuestión importante.

¿Por qué Horace no es más valorado como autor?

Cuando se enumera a los autores en orden de mérito, no se puede decir que Horace esté abajo de todo en el *¿Quién es quién?* Directamente no está en absoluto.

Cuando se menciona a los autores de la Edad de Oro, podemos estar seguros de que oiremos Heinlein, Sturgeon, del Rey, van Vogt y todos los demás (incluyendo ya-sabe-quié) pero no oiremos Gold.

¿Por qué?

Bueno, en primer lugar, porque él no era prolífico, al menos en ciencia ficción. Escribió montones de verdaderas confesiones y novelas policiales realistas, pero eso no cuenta. En ciencia ficción, escribió dieciocho historias, creo, y no más, hasta que asumió la dirección editorial de *Galaxy*, y en cinco de éstas se escondió bajo el seudónimo de Clyde Crane Campbell.

Lamentablemente, la fecundidad cuenta.

En segundo lugar, porque una vez que Horace se convirtió en director editorial, hubo una tendencia a olvidar que también era escritor. (Esto ocurrió también en el caso de John Campbell y Tony Boucher, los dos hombres que, con Horace, formaban los tres grandes de los años cincuenta).

Sin duda, Horace el director editorial fue magnífico. No sólo logró que los autores escribieran para él maravillosas historias, sino que también escribió él mismo hermosos editoriales. Los editoriales de Horace eran tan polémicos como cualquiera de los que escribía John Campbell, pero a diferencia de éstos, los de Horace eran alegres, ligeros y directos al mismo tiempo.

En tercer lugar, Horace tenía una personalidad corrosiva. (Perdóname, Horace, pero tú no sabes lo que has hecho, déjame ser el primero que te lo diga.) Para obtener historias de los escritores, los golpeaba en el trasero y los llamaba con nombres infamantes. Lamentablemente, los escritores no responden por mucho tiempo a ese tipo de trato. Tienden a malhumorarse e irse a un rincón mordiéndose los labios y diciendo cosas ásperas acerca de los directores editoriales.

Creo que muchos escritores de ciencia ficción, que influyen mucho sobre las opiniones en el campo, terminaron por considerar a Horace únicamente como un editor desalmado con el cual no querían trabajar y simplemente lo borraron de sus conciencias. Y como no era mencionado fue olvidado.

Lo que es injusto.

Se destacó tanto siendo escritor de ciencia ficción como siendo director editorial, y debería recordárselo con admiración en ambos roles.

## PRÓLOGO 34

(La segunda nova)

*La fama puede ser pasajera, en ciencia ficción como en todo lo demás. No hay peligro de que se olvide a Verne y a Wells, y me parece que los grandes de la ciencia ficción como Heinlein, Bradbury, Clarke (y hasta yo mismo) serán recordados durante mucho tiempo.*

*Pero cuando Judy-Lynn del Rey, de Ballantine Books, estaba preparando un volumen de los cuentos escogidos de Stanley G. Weinbaum, me dijo que a menudo la reacción que obtenía era “¿Quién?”.*

*Enseguida me ofrecí para hacer un ensayo introductorio que respondería a esa pregunta.*

### 34. LA SEGUNDA NOVA

Tres veces en el medio siglo de historia de la ciencia ficción un escritor irrumpió en el campo como una nova, capturando repentinamente la imaginación de los lectores, alterando la naturaleza de la ciencia ficción y convirtiendo a todo otro escritor en un imitador. (Y no puede haber una cuarta vez, porque desde 1939, en que apareció la tercera nova, el campo ha crecido y se ha diversificado demasiado para que una sola historia pueda imprimir una nueva dirección.)

Déjeme entonces que le cuente acerca de la primera y la tercera nova, para que usted pueda ver las semejanzas entre ellas y pueda apreciar mejor la naturaleza verdaderamente notable de la segunda y la más grande de las tres.

En el número de agosto de 1928 de *Amazing Stories*, en una época en que la ciencia ficción de revistas tenía poco más de dos años de existencia, apareció la primera entrega de “The skylark of space”, de Edward Elmer Smith y Lee Hawkins. Era la primera historia de ciencia ficción que publicaba E. E. Smith.

Por primera vez en una revista de ciencia ficción, el hombre era lanzado a las profundidades del espacio interestelar con el universo abriéndose ante él. Por primera vez, el lector tenía la oportunidad de ver al hombre como una criatura de infinita capacidad, casi como un dios.

A los lectores les encantó. “The skylark of space” se convirtió inmediatamente en un clásico, y otros escritores hicieron todo lo posible para imitarlo. El campo no volvió jamás a ser el mismo, y E. E. Smith fue un semidiós de la ciencia ficción por el resto de su vida.

E. E. Smith fue la primera nova.

En el número de agosto de 1939 de *Astounding Science Fiction* apareció el cuento “Life-Line”, de un nuevo autor, Robert A. Heinlein. Atrajo la atención inmediatamente por su tono suave, su estilo natural, su total ausencia de histrionismo o de actitudes de historieta comunes a la mayor parte de la ciencia ficción.

La historia no conquistó quizás instantáneamente a los lectores ni conmocionó al campo hasta darle una nueva forma, porque fue un poco eclipsada por la aparición casi simultánea de una historia más espectacular y larga en el número de julio de 1939 de *Astounding*: “Black destroyer” (“Destructor negro”), de A. E. van Vogt, otro nuevo escritor. Pero Heinlein siguió escribiendo historias rápidamente y *Astounding* siguió publicándolas. Al cabo de un año se hizo evidente que Robert A. Heinlein era el mejor escritor de ciencia ficción viviente.

Nuevamente los lectores pidieron más, y nuevamente casi todos los escritores del campo (incluyéndome a mí) empezaron, con mayor o menor conciencia y en mayor o menor grado, a imitar a Heinlein.

Robert A. Heinlein fue la tercera nova.

En muchos aspectos, Smith y Heinlein eran parecidos. Por ejemplo, ambos publicaron sus primeras obras que llamaron la atención en la que era en su respectiva época la principal revista del campo. *Amazing* publicó la historia de Smith, *Astounding*, la de Heinlein. (En la época de “The skylark of space”, *Amazing* era en realidad la única revista de ciencia ficción que se publicaba.)

En ambos casos, un director editorial importante y original había creado una impactante revista en la cual la nova podía exhibir su brillo a pleno. Era Hugo Gernsback en el caso de Smith, John W. Campbell en el de Heinlein.

El escritor no era en ninguno de los dos casos un escritor nato, en el sentido de que hubiera estado usando lapiceras y papel desde la época en que aprendió a caminar, que hubiera presentado historias desde los doce años, que hubiera publicado desde los dieciséis. Tanto Smith como Heinlein tenían formación de ingenieros, y ninguno de los dos tuvo la intención de convertirse en un escritor de ciencia ficción profesional hasta que, más por accidente que por otra cosa, los dos descubrieron cuán “fácil” era escribir. Los dos tenían más de treinta años cuando sus primeras historias fueron publicadas.

En ambos casos, su fama fue duradera. Los dos siguieron produciendo durante muchos años, de modo que siempre hubo nuevas historias para agregar al catálogo y a su reputación en los corazones de las nuevas generaciones de lectores.

El número de febrero de 1948 de *Astounding* llevaba la última entrega de “Children of the lens” (“Hijos de la lente”), la última obra importante de Smith. Veinte años después de “The skylark of space”, todavía se lo leía ávidamente.

En cuanto a Heinlein, hoy todavía escribe y publica, treinta y cinco años después de la publicación de su primera historia y no ha perdido nada de su reputación. En una reciente encuesta de popularidad, sigue figurando en primer lugar como el escritor de ciencia ficción favorito de todos los tiempos.

La segunda nova apareció en 1934, justo cinco años después de Smith y cinco años antes de Heinlein. En el número de julio de 1934 de *Wonder Stories*, apareció un cuento titulado “A Martian Odyssey” (“Una Odisea Marciana”), la primera obra que publicaba el escritor Stanley G. Weinbaum.

Obsérvense las diferencias. En la época en que apareció la historia, *Wonder Stories* no era la principal revista de ciencia ficción. Era, a mi juicio, la tercera en un campo formado por tres. Su editor era en realidad Hugo Gernsback, pero Gernsback ya no estaba a la vanguardia del pensamiento creador en el campo. El jefe de redacción era Charles D. Hornig, cuyo lugar en la historia de la edición de ciencia ficción no se distingue por nada y cuyo único título para aspirar a la fama quizá sea el de haber reconocido el valor de esta historia, precisamente.

Aun así, escondida en esta oscura revista, “A Martian Odyssey” tuvo en el campo el efecto de una granada que explota. Con esta historia sola, Weinbaum fue inmediatamente reconocido como el mejor escritor de ciencia ficción viviente, y enseguida, todos los escritores del campo trataron de imitarlo.

La segunda nova se diferenció de la primera y la tercera en otro punto importante.

Si bien E. E. Smith era un ser humano maravilloso, estimado por todos los que lo conocían (incluyéndome), la triste verdad es que él era un escritor indiferente, que se desarrolló muy poco con los años. Heinlein era mucho mejor escritor que Smith, pero su primera historia, “Life-Line”, es de un Heinlein en tono menor y no figura en ninguna lista de los grandes cuentos de todos los tiempos.

Qué diferente el caso de “A Martian Odyssey”. Esta historia evidenció enseguida el dominio de una escritura no sólo tan fluida y natural como la de Heinlein, sino como la del mejor Heinlein. “A Martian Odyssey” es del mejor Weinbaum.

En 1970, la asociación de escritores de ciencia ficción de Norteamérica (*Science Fiction Writers of America*) votó para elegir los mejores cuentos de ciencia ficción de todos los tiempos y, entre los que resultaron favoritos, “A Martian Odyssey” era el más viejo. Fue la primera historia de ciencia ficción publicada en las revistas que resistió al examen crítico de los profesionales una generación después. Y no sólo resistió a la prueba. Terminó en segundo lugar.

Como Smith y Heinlein, Weinbaum tampoco era un escritor nato. Como ellos, tenía una formación de ingeniero (era ingeniero químico, como Smith). Como en el caso de ellos, su primera historia fue publicada cuando él había pasado los treinta.

Y aquí termina la semejanza, porque la trágica verdad es que Weinbaum, al mismo tiempo que irrumpía en el campo para liderarlo enseguida, se estaba muriendo.

El 14 de diciembre de 1935, a la edad de treinta y tres años, y sólo un año y medio después de haber publicado su primera historia, Weinbaum murió de cáncer y terminó su carrera. Había publicado doce historias hasta su muerte, y otras doce aparecieron después.

Pero aun sin la ventaja de décadas de producción y desarrollo, permanece vivo en la memoria de los aficionados. Toda nueva recopilación de sus historias sigue siendo, y debe seguir siendo un evento de importancia en la ciencia ficción.

¿Pero qué era lo más característico de las historias de Weinbaum? ¿Qué era lo que más fascinaba a los lectores? La respuesta es fácil: las criaturas extraterrestres.

Indudablemente, ya había habido criaturas extraterrestres en la ciencia ficción mucho antes de que apareciera Weinbaum. Incluso si nos limitamos a la ciencia ficción de revistas, era un lugar común. Pero antes de Weinbaum, ellas eran personajes de cartón, meras sombras, parodias de la vida.

El extraterrestre pre-weinbaumiano, ya fuera humanoide o monstruoso, sólo servía para interferir con el héroe, como amenaza o como medio de salvación, como bien o como mal en términos estrictamente humanos; *nunca* como algo en sí mismo, independiente de la humanidad.

Weinbaum fue el primero, hasta donde yo sé, en crear extraterrestres que tenían sus propias razones para existir.

Hizo más que eso, además; creó ecologías enteras que tenían sentido.

Weinbaum tenía una representación acabada del sistema solar (sus historias nunca iban más allá de Plutón) que era astronómicamente correcta según los conocimientos de mediados de la década del treinta. No podía sin embargo ser más sabio que su época, así que dio a Venus una cara de día y una cara de noche, y a Marte canales y una atmósfera apenas delgada. También corrió el riesgo (a pesar de que esta teoría ya estaba completamente descartada en aquella época) de hacer a los planetas exteriores calientes en vez de fríos para que los satélites de Júpiter y Saturno pudieran ser habitables.

Entonces, en cada uno de los mundos sobre los que trata, él tiene en cuenta las diferencias astronómicas y crea una vida adaptada a las circunstancias de ese mundo. La superjungla de la cara de día de Venus descrita en "Parasite Planet" ("Planeta parásito") es, a mi juicio, el mejor ejemplo jamás construido de una ecología extraña.

En las historias de Weinbaum, los argumentos, aunque densos y bien contruidos, se justifican para el lector fundamentalmente por la oportunidad que ofrecen para un viaje de descubrimiento de mundos extraños y formas de vida fascinantes.

De todas sus formas de vida, quizá las más fascinantes sean Twell, la pseudo-avestruz de "A Martian Odyssey", y Oscar, la planta inteligente de "The Lotus Eaters" ("Los Comedores de Lotus"). En ambos casos, Weinbaum respondió airoso al desafío que John Campbell habría de lanzar años después a sus escritores: "Escribanme una historia sobre un organismo que piense tan bien como un hombre, pero no *igual* que un hombre". No creo que otro lo haya hecho tan bien como Weinbaum en todos los años que pasaron desde que él lo hizo.

¿Y qué habría pasado si Weinbaum no hubiese muerto? Probablemente, siento decirlo, él habría abandonado la ciencia ficción de revistas por otros campos más verdes, más brillantes y más lucrativos.

Pero ¿y si no lo hubiese hecho? ¿Qué habría pasado si él se hubiese quedado en las revistas de ciencia ficción como lo hicieron otros grandes talentos, tales como Arthur C. Clarke, Poul Anderson y hasta Robert A. Heinlein?

En tal caso, nunca habría habido una "revolución de Campbell", creo.

En 1938, cuando John Campbell asumió toda la responsabilidad de *Astounding*, dirigió el campo hacia un mayor realismo y, al mismo tiempo, hacia un mayor humanismo —una doble dirección que él mismo había marcado con su historia "Twilight", que había aparecido en el número de noviembre de 1934 de *Astounding*—. Al hacerlo, formó un equipo estable de autores entre los que estaban Heinlein, van Vogt y muchos otros, como yo, por ejemplo.

Pero Weinbaum fue un autor de Campbell antes de Campbell. "A Martian Odyssey" apareció medio año antes que "Twilight" así que Weinbaum es, sin duda, un autor que no le debe nada a Campbell. Si Weinbaum hubiese continuado produciendo no habría habido ninguna revolución de Campbell. Todo lo que Campbell habría podido hacer habría sido reforzar lo que sin duda se habría terminado llamando la "revolución de Weinbaum".

Y bajo la sombra gigantesca de Weinbaum, todos los escritores de Weinbaum se encontrarían en posiciones menos destacadas. Weinbaum, que tendría ahora setenta y tantos años si hubiese vivido, estaría seguramente en el primer lugar en la lista de los escritores más populares de todos los tiempos.

## PRÓLOGOS 35 y 36

(Ray Bradbury)

(Arthur C. Clarke)

*Entre los escritores de ciencia ficción que aún viven, dos de los más importantes (aparte de mí mismo, por supuesto) son Ray Bradbury y Arthur C. Clarke.*

*La revista TV Guide me pidió que hiciera un ensayo sobre Ray en conexión con la producción televisiva de sus Crónicas marcianas. Este ensayo fue publicado en el número del 12 de enero de 1980 de la revista.*

*En cuanto a Arthur, hice un ensayo para la grabación de Caedmon de su Childhood's End ("Fin de la infancia").*

## 35. RAY BRADBURY

Ray Douglas Bradbury fue desde el comienzo una anomalía en la ciencia ficción.

Ese comienzo fue en los primeros años de la década del cuarenta, una época en que la ciencia ficción era muy diferente de lo que es hoy. No había televisión de ningún tipo en los primeros años de esa década. La única ciencia ficción que aparecía en la radio o en el cine eran unos programas infantiles preparados por gente que sabía poco o nada sobre el campo (con algunas honorables excepciones). El mundo de los libros de bolsillo apenas estaba aflorando y ningún editor importante de libros de tapa dura sabía siquiera que las siglas "s.f" significaran otra cosa que San Francisco.

Había un poco de ciencia ficción primitiva en las revistas de historietas y todo lo demás se apiñaba en un puñado de revistas de ciencia ficción cuyas circulaciones, en su mayor parte, no pasaban de 50.000 ejemplares, y que no pagaban más de un centavo por palabra.

En todo el mundo de la ciencia ficción —historietas, películas, revistas— la única ciencia ficción buena aparecía en *Astounding Science Fiction*, cuya dirección editorial pasó en 1937 a manos de un joven carismático de veintisiete años, John Wood Campbell hijo. Lo que publicaba Campbell era ciencia ficción, y todo lo demás eran pasteles de manzana.

Y lo que Campbell quería era ciencia ficción "dura": ciencia ficción que tratara sobre científicos, ingenieros, inventores, escrita por autores que tuvieran familiaridad con esos asuntos. Reunió alrededor de él un equipo estable de autores que deslumbró al mundo de la ciencia ficción con su brillantez, y cuyos sobrevivientes dominan el campo todavía ahora, cuarenta años después, aunque sólo como viejos gobernantes.

Entre las estrellas de los años cuarenta, Ray Bradbury era el *único* que no era un autor de Campbell. No había pasado por la universidad, no sabía de ciencia, y era en realidad hostil a ésta, tenía un estilo raro e inconexo, sus personajes tendían a ser excéntricos, su tono nostálgico y sus argumentos misteriosos y fantásticos.

Campbell no podía sacar nada de él y, con una o dos excepciones menores, no le compró nada. La primera historia que Bradbury publicó apareció en *Super Science Stories* en 1941, y después siguió publicando en otras revistas de ciencia ficción menores. Publicar únicamente en las revistas menores era el beso de la muerte para los aficionados de ciencia ficción serios.

Sólo que Bradbury no murió. Los fanáticos de *Astounding*, los que no se dignaban a leer otra cosa que no fuera *La Revista* podían no haber oído jamás hablar de Ray Bradbury, pero un mar de fondo, un murmullo distante se levantó en las convenciones y en las revistas de aficionados.

Para cada vez más aficionados, Ray Bradbury se convirtió en una obsesión. Él era diferente, accesible.

Los autores de Campbell eran a veces opacos, pesados, pasaban con frío razonamiento de un punto a otro y rara vez permitían que las emociones sobrecogieran a sus pilotos espaciales, ingenieros o científicos de labios finos, ojos angostos y cejas altivas.

Los escritos de Bradbury, en cambio, creaban estados de ánimo con pocas palabras. No se avergonzaba de tironear las cuerdas del corazón y había una nostalgia semipoética en la mayoría de estos tironeos. Creó su propia versión de Marte directamente a partir de las imágenes del siglo diecinueve, ignorando totalmente los descubrimientos del siglo veinte.

De hecho, uno tiene la idea de que Bradbury vive en el siglo diecinueve y en el pequeño pueblo del Oeste Medio donde creció; aunque se haya mudado con su familia a Los Ángeles cuando tenía catorce años. Bradbury no sube jamás a un avión, y aunque ha vivido en Los Ángeles desde hace ya cuarenta y cinco años, no sabe conducir un auto. Sigue viendo la ciencia con mucha suspicacia, pero apoya la investigación espacial, en gran parte (creo yo) porque la encuentra poética.

En 1949, se produjo un viraje. La editorial Doubleday & Company, decidió lanzar una colección de libros de ciencia ficción en tapa dura bajo la dirección de Walter I. Bradbury (nada que ver con Ray). De este modo, era la primera editorial importante que reconocía a la ciencia ficción, y la colección todavía vive y florece hoy.

El primer libro publicado bajo el sello “Doubleday Science Fiction” fue *The Big Eye*, de Max Ehrlich, un escritor desconocido para los aficionados de la ciencia ficción. El segundo libro fue *Pebble in the Sky*, de Isaac Asimov.

Para el tercero, reunieron algunos de los cuentos de Bradbury que evocaban a Marte, los intentos de la Tierra por colonizar el planeta, los rastros obsesionantes de los marcianos y su civilización. Era una fiesta de inocencia pueblerina y nostalgia en un marco futurista. El título del libro era *The Martian Chronicles* (Crónicas Marcianas).

De nuevo ocurrió algo extraño. En las cajas de las librerías se considera que las recopilaciones de cuentos son un veneno, pero la recopilación de Bradbury fue la que tuvo más éxito de las tres, a pesar de que las otras dos eran novelas. Y en las décadas que pasaron desde entonces, no ha perdido nada de su popularidad.

Ray Bradbury se convirtió en el apóstol de los gentiles, por así decir, en el embajador de la ciencia ficción ante el mundo exterior. La gente que no leía ciencia ficción, y que estaba desconcertada por sus convenciones extrañas y su vocabulario bastante especializado, descubrió que podía leer y entender a Bradbury.

Él se hizo famoso, para sorpresa del mundo de la ciencia ficción. Parecía que los que no formaban parte del mundo de la ciencia ficción conocían un solo escritor de esa especialidad, Ray Bradbury, y éste era el único nombre que podían reconocer.

Esto llevó a que la ciencia ficción lo perdiera. Él se fue arriba y afuera. Terminada la década del cuarenta, Bradbury no volvió a aparecer en las revistas menores de ciencia ficción. Saltando por encima de *Astounding*, empezó a aparecer en las revistas generales de ciencia ficción, que tenían una circulación y una venta mucho mayor, lo que significó todavía mayor fama.

Pasó a la órbita de Hollywood y escribió libretos como el de *Moby Dick*. Escribió novelas nostálgicas “normales”, como *Dandelion Wine* (“Vino de diente de león”). Escribió poesía y piezas de teatro. Pero, a pesar de todo, lo mejor de Bradbury fueron siempre sus primeras obras de ciencia ficción, en especial *The Martian Chronicles*. Si todo lo demás que él produjo desapareciera, esta recopilación bastaría para darle un lugar importante en la historia de la ciencia ficción.

El mundo de la ciencia ficción es totalmente diferente ahora. Hay muchos autores de Campbell que son ahora celebridades internacionales, *Stranger in a Strange Land*, de Heinlein, *Childhood's End*, de Clarke, y *Foundation Trilogy*, de Asimov, son clásicos impercederos que se reeditan constantemente. Cada uno de estos “Tres Grandes” ha sido honrado con un resumen biográfico en la Enciclopedia Británica; y sólo hay otro escritor de ciencia ficción que tuvo el mismo honor: Ray Bradbury, el autor no campbelliano que tuvo éxito.

Y en un mundo de la ciencia ficción dominado por los estimulantes de Hollywood y efectos especiales avasalladores —como en *Star Wars*, *Close Encounters of the Third Kind* (“Encuentros cercanos del tercer tipo”) y *Star Trek*— y donde las viejas historietas han tomado una forma nueva, lustrosa, agrandada, pero infantil con “Superman” y “Buck Rogers”, todavía hay lugar para *Crónicas Marcianas* y para el tono especial de Bradbury que nadie ha podido imitar exitosamente.

### 36. ARTHUR C. CLARKE

Arthur Clarke es un buen amigo mío. De hecho, tenemos un pacto que hicimos en un taxi que corría a toda marcha por la avenida Park hace quince años. El “Pacto Asimov-Clarke de la avenida Park” estipula que yo debo insistir siempre en que Arthur Clarke es el mejor escritor de ciencia ficción del mundo (aceptando el segundo lugar para mí) mientras que Arthur debe insistir igualmente en que Isaac Asimov es el mejor escritor de ciencia ficción del mundo (aceptando el segundo lugar para él).

No creo que ninguno de los dos lo piense sinceramente, pues ni él ni yo hemos jamás oído hablar de algo llamado humildad, pero somos personas honradas que cumplen lo pactado.

En muchos aspectos, Arthur es indudablemente superior a mí. En edad, por ejemplo, y por tres años, pues nació en 1917, de manera que ya ha pasado un poco los sesenta, mientras que yo (como todo el mundo sabe) apenas si pasé los treinta. También es superior a mí en calvicie y fealdad, pues es más calvo y feo que yo, y lo confieso generosamente.

Entró en el campo de la ciencia ficción profesional en 1946 (siete años después que yo) con un cuento llamado “Loophole” (“Excusa”) publicado en el número de abril de 1946 de *Astounding*, y pudo verse rápidamente que él y yo pertenecíamos a la misma escuela de la ciencia ficción.

Ocurre que cualquiera que guste de mi escritura reconocerá avergonzado que también le gusta la de Arthur, y viceversa. También hay una tendencia extraordinaria a confundir sus escritos con los míos, algo que los dos tomamos con resignación.

Hay dos polos en la literatura de ciencia ficción: frío versus cálido, lógico versus emocional, científico versus humanístico. Tanto Arthur como yo somos a veces cálidos, emocionales y humanísticos, pero no cabe duda de que nuestro modo de expresión favorito es el frío, lógico y científico.

Arthur se orienta fuertemente hacia la tecnología. Ha recibido una formación científica y su imaginación es disciplinada. Se pasea por el universo pero permanece encerrado dentro de los límites de las leyes naturales. Por ejemplo, él fue el primero que imaginó la comunicación vía satélite y explicó su funcionamiento en un artículo que escribió en 1948. Parecía ciencia ficción pero no lo era. Ahora la tenemos y Arthur dice que si hubiera tenido la precaución de patentar algunos de sus conceptos básicos, sería ahora un hombre increíblemente rico. (No llore, gentil lector, él se las ingenió de todas maneras para convertirse en un hombre increíblemente rico.)

Esta imaginación disciplinada caracteriza sus historias, que no se apoyan sobre el sexo ni la violencia, ni sobre la prosa retórica, sino sobre una visión sobrecogedora del universo que, como uno sabe, tiene muchas probabilidades de resultar correcta, como en el caso de las comunicaciones vía satélite.

Fue en 1953 cuando Arthur llegó a su apogeo con la publicación de *Childhood's End*. Este cuadro del hombre y el futuro, que crece en espiral desde la Guerra Fría de los años cincuenta hasta un clímax casi inasible, ha conservado su popularidad hasta ahora.

La concepción general de Clarke de los Amos Supremos, formas de vida guardianas del universo, se hizo sentir nuevamente en el clásico del cine 2001: *A Space Odyssey*, y aflora también en su reciente obra *Rendezvous with Rama*, que fue muy premiada.

Sin embargo, la gran obra, y la clave para entender la concepción de Clarke sobre la influencia benigna de la tecnología, las perspectivas infinitas del avance humano, la victoria de la vida en un universo amigo, es este *Childhood's End*.

Arthur afirma ahora que se ha retirado, y, sin duda, hay pocas personas que tienen tantos títulos como él para retirarse. Es respetado tanto por los aficionados de la ciencia como por los de la ciencia ficción, ha ganado todo tipo de premios en su vida y ganó fama y fortuna.

No tiene familia y vive con todo esplendor en una mansión llena de sirvientes en la costa de Sri Lanka (antes llamada Ceilán, y antes aún, Serendib), donde se da el lujo de practicar buceo con escafandra y tiene el privilegio de tener el único televisor que hay en todo el país. Es la maravilla natural de Sri Lanka, y los turistas se quedan observándolo desde lejos.

Durante los últimos veinte años, en todas las encuestas que se hicieron para determinar quiénes eran los escritores de ciencia ficción más populares, los tres primeros fueron *invariablemente* (en orden alfabético): Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert A. Heinlein. Lo que plantea una sola pregunta: ¿cómo se las ingenió Robert para colarse?

## PRÓLOGO 37

(El decano de la ciencia ficción)

*En el siguiente ensayo, analizo la trayectoria de algunos de los más antiguos miembros de nuestro gremio. Aquellos de los que me ocupó son más o menos mis contemporáneos, pero por un peculiar giro del destino, ellos envejecieron mientras que yo soy y me mantengo perfectamente joven.*

*Este ensayo apareció como artículo de fondo en el número de noviembre de 1979 de mi revista, y para que usted vea el poder de la prensa, debo decirle que en el Banquete de los Premios Nebula de 1980 no se otorgó el premio Grand Master. Ya entenderá lo que quiero decir cuando termine de leer este ensayo.*

### 37. EL DECANO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Esta mañana fui entrevistado (telefónicamente) en un programa de charlas radiofónicas. Me presto a esto de vez en cuando porque yo no viajo en avión, y ésta es una manera de llegar a gente a la que de otro modo no podría acceder.

Debo decir, sin embargo, que no me gusta. Las interminables interrupciones de los anuncios publicitarios o de servicios son de lo más desagradables y las repeticiones del entrevistador son fatigosas.

Esta mañana, el entrevistador tuvo que presentarme unas quince veces a su audiencia (una vez después de cada interrupción) y todas las veces se las ingenió para cometer el mismo error al pronunciar mi nombre a pesar de que cada persona que llamaba lo pronunciaba clara y correctamente. También me identificó, en cada una de las quince presentaciones, como el “decano de la ciencia ficción”.

Cosa que no soy.

La palabra “decano” proviene de “*decanus*”, del latín, que se usaba en el ejército romano para referirse al jefe de un grupo de diez hombres (*decem*: “diez”, en latín). El término puede usarse en organizaciones militares, clericales, académicas, siempre para referirse a una persona determinada de la jerarquía, aunque no es necesario que su autoridad se extienda sobre diez personas.

Este sentido más o menos literal de la palabra no entra en juego, sin embargo, en la frase “el decano de la ciencia ficción”. Aquí tiene un sentido honorífico.

El uso honorario del término se aplica al miembro más antiguo de un grupo, y comenzó, creo, en conexión con los cuerpos diplomáticos. En cada capital, se reúnen numerosos representantes diplomáticos de distintos países y uno de ellos es forzosamente el de mayor edad de todos, y éste es llamado, entonces, decano del cuerpo diplomático. Como el lenguaje de la diplomacia (por lo menos hasta hace poco tiempo, y quizá todavía hoy, por lo que sé) es el francés, el término usado es a veces “*doyen*”.

Nunca supe si el decano del cuerpo diplomático tenía una recompensa por ser el decano. Quizá había una suerte de prestigio social ligado a esto, o alguna forma de prioridad. Quizá el decano tenía el honor de presidir los bailes de gala o de inclinarse antes que los demás cuando entraba el rey.

En todo caso, y por extensión, todos los otros grupos con pretensiones intelectuales o de prestigio comenzaron a hablar de uno de sus miembros como el decano.

La segunda cuestión es: ¿qué quiere uno decir con eso de “el miembro más antiguo”?

La sugerencia obvia de que el miembro más antiguo sea el de mayor edad no tiene sentido, para mí. Por razones de cortesía, uno debe mostrar deferencia a la edad, pero no cabe duda de que un anciano que acaba de ser afectado por primera vez a un puesto diplomático no puede tener prioridad sobre un hombre algo más joven que se desempeñó en su cargo durante veinte años. El miembro más antiguo debe ser aquél que lo es en servicio.

De modo que el decano de la ciencia ficción es un hombre que ha estado escribiendo ciencia ficción desde hace más tiempo que ningún otro, sea cual fuera su edad (aunque, evidentemente, uno no puede haber escrito ciencia ficción durante mucho tiempo sin haber encanecido un poco).

Tengo que admitir que, a primera vista, yo podría ser considerado un candidato para el puesto, pues mi primera historia de ciencia ficción apareció en el número de marzo de 1939 de *Amazing*, hace más de cuarenta años.

Pero, créase o no, hay algunos miembros de mi profesión que son unos bribones de larga vida y unos truhanes duraderos y que se las ingenian para ser más antiguos que yo tanto en edad como en tiempo de servicio.

Pero naturalmente, no puede bastar ser el más antiguo en edad como en tiempo de servicio. Tendríamos que exigir mucho a quien quiera acceder al puesto de decano pues todos queremos que quien lo logre sea un orgullo para la profesión y sea tan famoso que nos permita a todos calentarnos bajo su esplendor.

Algunos, como mi buen amigo, el Dr. John D. Clark, por ejemplo, no pueden ser aceptados como candidatos. Este amigo mío publicó dos historias muy buenas en *Astounding* en el año 1937, y después, por una u otra razón, no publicó jamás otra historia. John es una persona excelente, pero no podemos nombrarlo decano. Necesitamos alguien que no sólo haya comenzado a publicar hace mucho tiempo, sino que haya seguido haciéndolo por mucho tiempo, con bastante frecuencia, y que haya sido identificado siempre con el campo.

Además, tampoco podemos tener como decano a alguien que ha publicado un número considerable de historias durante bastante tiempo, pero que nunca ha sido reconocido como una figura sobresaliente en el campo. Esto hace las cosas un poco difíciles, porque quién va a hacer en cada caso la distinción entre “una figura sobresaliente” y “una figura no sobresaliente”. Yo no, por cierto. Con todo, creo que podemos comprobar que algunos escritores han ganado premios y han escrito historias y libros que han sido siempre muy populares.

En tal caso, ponderando duración, calidad y continuidad del servicio, ¿a quién podría yo proponer como decano de la ciencia ficción? Es fácil. No sólo estoy dispuesto a nombrar al decano. Estoy dispuesto a nombrar a otros tres escritores, en orden, como subdecanos. Son éstos:

1) *Jack Williamson* es, a mi modo de ver, el decano de la ciencia ficción en el presente. La primera obra que publicó fue “The Metal Man” (“El hombre de metal”), que apareció en el número de diciembre de 1928 de *Amazing*, diez años antes que mi primera historia. Ya celebró su quincuagésimo aniversario como escritor y actualmente es presidente de la asociación de escritores de ciencia ficción de Norteamérica (*Science Fiction Writers of America*). Fue la segunda persona elegida por *Science Fiction Writers of America* como Gran Maestro de la ciencia ficción por el conjunto de su obra. ¿Puede haber discusión sobre este punto, entonces?

2) *Clifford D. Simak* publicó su primera historia, “The World of the Red Sun” en *Wonder* de diciembre de 1931, más de siete años antes de que yo publicara la mía. Todavía escribe activamente y ha sido la tercera persona elegido por *Science Fiction Writers of America* como Gran Maestro.

3) *L. Sprague de Camp* publicó su primera historia, “The Isolingües” (“Los Isolingües”), en el *Astounding* de septiembre de 1937, un año y medio antes de que apareciera la mía. Sigue trabajando intensamente, y algunas de sus historias aparecieron recientemente en esta revista y recibieron una buena acogida por parte de los lectores. Fue la cuarta persona elegida por *Science Fiction Writers of America* como Gran Maestro.

4) *Lester del Rey* publicó su primera historia, “The Faithful” (“Los Fieles”) en el *Astounding* de abril de 1938, casi un año antes de la mía. Actualmente es (junto con su esposa, Judy-Lynn) el inspirador de *Del Rey Books*, muy importante en el mercado de libros de bolsillo de ciencia ficción y de literatura fantástica. Es el más joven de los cuatro, ya que nació en 1915, y es el único de ellos que todavía está del lado soleado de los setenta.

La única persona que no está en la lista y cuya ausencia puede resultar muy sorprendente es *Robert A. Heinlein*.

Si hay un escritor de ciencia ficción que puede ser considerado el mejor de todos, ése es sin duda *Robert Heinlein*. Cada vez que se hace una votación entre los aficionados, son siempre los mismos “Tres Grandes” los que se revelan como los más populares, y en primer lugar está *siempre* Heinlein. De hecho, esto fue reconocido al ser él la *primera* persona elegida por *Science Fiction Writers of America* como Gran Maestro.

¿Por qué no es él entonces el decano de la ciencia ficción? Bueno, la única razón por la cual no lo elegí a él fue la duración del servicio. La primera historia de Heinlein fue *Life-Line*, que apareció en el número de agosto de 1939 de *Astounding*. En este sentido, él está incluso casi medio año detrás de mí.

Lo que plantea una última cuestión:

Yo no sé cómo elige sus Grandes Maestros Science Fiction Writers of America. No puede ser por votación, ya que nunca se me ha pedido que vote. Supongo que alguien, quizá los dignatarios, elige los Grandes Maestros a su real antojo.

Hasta ahora han hecho unas elecciones magníficas, y los felicito. Pero me pregunto si no estaría bien que yo hiciera una sugerencia para la elección del próximo Gran Maestro. Vistos los argumentos que he presentado en este artículo, me parece que el quinto Gran Maestro debería ser Lester del Rey.

## PRÓLOGO 38

*(La hermandad de la ciencia ficción)*

*Yo no debería escribir sobre los escritores de ciencia ficción sin subrayar algo muy importante a propósito de ellos: la calidez y la amistad que hay en sus relaciones.*

*Supongo que esto debe existir hasta cierto punto también en el mundo de otras disciplinas artísticas, pero no termino de creer que pueda llegar a ser tan intenso como entre los escritores de ciencia ficción, especialmente entre aquellos de nosotros que recordamos los tiempos en que nuestro círculo era una parte increíblemente pequeña del vasto mundo.*

*El siguiente ensayo es mi homenaje a este fenómeno.*

## 38. LA HERMANDAD DE LA CIENCIA FICCIÓN

Siempre ha existido una hermandad de la ciencia ficción que ha trascendido las pequeñas rencillas y los malos gestos que han desfigurado ocasionalmente las reuniones de aficionados y hasta las asambleas de la venerable Science Fiction Writers of America.

Podemos pelearnos entre nosotros por cuestiones intrascendentes, ¡pero cómo unimos nuestras fuerzas en la adversidad! Y más aún: ¡cómo se eleva nuestro sentido de la unión por sobre todo sentimiento de “competencia”!

Quizás esto se remonta a los tiempos en que la ciencia ficción era la parte menos valorada del campo de las revistas *pulp*, el sector con menos oportunidades y con la peor paga: lo último de lo último, por así decir. Esto llevaba a que sus partidarios tuvieran un sentimiento de aislamiento y de ser parias y se aferraran unos a otros como reacción de autodefensa. E hizo que los que realmente luchaban por el campo tuvieran que saber que lo hacían por amor y no por dinero, y tuvieran que sentir que eran una barra de hermanos. ¿Cómo podía haber competencia si no había dinero o fama por los cuales competir?

Puede ser que los que entran al campo ahora —cuando la ciencia ficción ha sobrevivido a la muerte de las revistas *pulp*, cuando ha entrado en un período de respeto casi exagerado, tanto a los ojos del público como entre los académicos, cuando ha invadido triunfalmente los medios visuales— ya no se sientan miembros de una fraternidad tan estrecha como la que teníamos nosotros los veteranos.\* Así que lo siento por ellos.

Tomé, una vez más, conciencia de esto cuando me ocurrió un percance que era más bien humillante para mi renombrado vigor juvenil. Lo que ocurrió fue que el 18 de mayo de 1977 sufrí un leve infarto de miocardio, un percance coronario, para usar otro término, o, si quiere ser totalmente plebeyo, un ataque al corazón. (No tema, querido lector, sobreviví y el pronóstico es bueno, a condición de que pierda peso, haga un poco de ejercicio y afloje un poco en mi carrera contra la línea de cierre.)

La primera pregunta que mi doctor (un excelente internista, el mejor del mundo en realidad) me hizo fue si yo quería que el hecho se conociera.

Claro que sí, dije, sin duda escribiré artículos sobre esto. (Como usted puede comprobarlo.)

De modo que lo dimos a conocer, y enseguida y desde todos los puntos del país comenzaron a llegar expresiones de preocupación de mi extensa familia de adeptos de la ciencia ficción. Harlan Ellison, con una emoción que desmentía totalmente la imagen de impassibilidad que él cultiva tan asiduamente como yo mi imagen de autosatisfacción, me llamó dos veces desde California para ofrecerse a viajar al este y ayudarme en todo lo que pudiera. Naturalmente, le gritamos que se quedara junto a su máquina de escribir y que dejara de preocuparse.

Me vi forzado a cancelar todo compromiso por un período de seis semanas, incluyendo el discurso inaugural que tenía que pronunciar sólo dos semanas después en la John Hopkins University. En realidad, ya

---

\* Si se me permite usar el término para alguien eternamente joven como yo.

habían pasado ocho días desde mi infarto, porque mis síntomas habían sido muy engañosos y habían sugerido cálculos biliares, habiéndose demorado entonces el diagnóstico correcto. Le señalé entonces a mi doctor que dos días más no causarían ningún problema y que yo debería pronunciar mi discurso. Pero mi doctor, muy contrariado porque yo me hubiese atrevido a tener síntomas atípicos que retardaban el tratamiento, me internó una hora después en una unidad coronaria.

Para cubrir tantos compromisos como fuera posible, mi familia de la ciencia ficción se ofreció para reemplazarme. George Scithers fue en mi lugar a la Brown University. ¿Y quién se hizo cargo de tres de mis otras charlas, aviniéndose incluso a alquilar un esmoquin para una de ellas? Pues el mismo Ben Bova, mi primer competidor, el jefe de redacción de *Analog*.

*Analog* y su ancestro, *Astounding*, dominaron el campo en circulación y prestigio durante más de un tercio de siglo, y esta revista pretende igualarla y superarla, y, por supuesto, *Analog* no piensa permitirlo. Pero esto no nos afecta a Ben y a mí. Compañeros fuimos antes y compañeros somos ahora, y lo seguiremos siendo en el futuro, gane quien gane, porque la “competencia” sólo puede ayudar a la ciencia ficción, ella es nuestra vida y nuestra hermandad.

Ben vino a visitarme al hospital y le dije:

—¿Ben, qué tal estuvieron las charlas? ¿Te acordaste de no hacerlo tan bien como yo?

—Estuve pésimo —me dijo.

—Es mentira, Ben —le dije acusadoramente—. Todos los informes concuerdan en que estuviste magnífico y que nadie va a querer que yo vuelva jamás a ser orador, así que he resuelto hacer algo contigo, te daré el beso de la muerte.

—¡Bah! —dijo Ben con desprecio—. ¿Qué sabe un judío sobre el beso de la muerte? Sólo los italianos pueden dar el beso de la muerte.

Derrotado, dije:

—Bueno, entonces estoy muy en deuda contigo por haberme ayudado tanto. ¿Cómo podré retribuírtelo?

—¿De qué estás hablando? —dijo él—. He estado en deuda contigo durante años y todavía estoy buscando una forma de retribuirte a ti. Lo mío no ha sido nada.

—¿Tampoco el alquiler del esmoquin? —dije incrédulo.

Esto lo estremeció. Pero después dijo con voz baja y dolorida:

—Tampoco el alquiler del esmoquin.

—Estás loco. Yo soy el que está en deuda contigo.

A esto siguió una disputa tan increíble para ver quién estaba en deuda con quién que una enfermera, mirándonos con reproche, cerró la puerta porque estábamos molestando a todo el piso.

—¿Cómo puedes quedarte ahí sentado con tu inocencia italiana, Ben —dije irritado—, y negarte a atribuirte méritos, activando así mi culpabilidad judía, cuando sabes que mi corazón no podrá soportar el esfuerzo?

—¿Qué inocencia italiana? —dijo tan irritado como yo—. Es superstición italiana. ¿No has oído hablar de la superstición italiana?

—¿Cuál de ellas?

—La que dice que da mala suerte atribuirse méritos y aprovecharse así de la desgracia de un amigo.

—¿De qué estás hablando? La Mafia gana enormes sumas con...

—Bueno, pero es diferente si es uno el que causa la desgracia.

Esto me desarmó y puso fin a la discusión.

Pero gracias, Ben, y gracias a toda mi familia de la ciencia ficción, editores, jefes de redacción, escritores y aficionados, que llenaron mi estadía en el hospital con tantas flores, regalos, cartas y visitas que la dirección del hospital me echó un día antes de lo previsto a pedido de todo el personal.

VI

LOS AFICIONADOS DE LA  
CIENCIA FICCIÓN

## PRÓLOGO 39

(Nuestras convenciones)

*Hace muchos años, alguien dijo “La afición es un modo de vida” y muchos aficionados lo creen, implícitamente. Las siglas tomadas de las iniciales de esta frase forman la palabra “fiawol” (“Fandom is a way of life”) que es el grito de guerra del movimiento de los aficionados.*

*Supongo que hay muchos intereses parciales que devoran a los que se vuelcan a ellos, pero me cuesta creer que en otro campo se dé una relación como la que existe entre la ciencia ficción y sus aficionados. Nadie que haya participado en ella puede jamás volver a ser el mismo de antes.*

*Yo no formé parte de la afición en el mismo grado en que lo hicieron otros contemporáneos míos, pero mi paso por ella bastó para marcarme; el siguiente ensayo conmemora mi momento más ferviente como aficionado.*

### 39. NUESTRAS CONVENCIONES

Durante un período de seis semanas a comienzos de 1975, la ciudad de New York fue escenario no sólo de una sino de tres convenciones Star Trek. A cada una de ellas asistieron miles de aficionados, muchos de los cuales asistieron a las tres, en toda su duración o en parte de ella.

Yo también asistí a todas, y no pude dejar de pensar en la primera convención de ciencia ficción que fue algo más que una reunión de los miembros de un club local.

Tuvo lugar en 1939 y fue idea de un célebre aficionado, Sam Moskowitz. Los aficionados de todo el país se carteaban, pero eso no podía bastar, pensó Sam. ¿Por qué no hacer una reunión *mundial* donde todos los aficionados pudieran contemplarse unos a otros maravillados? Con coraje y determinación, Sam, que apenas tenía veinte años, convirtió su inspiración en realidad.

El 2 de julio de 1939, fui uno de los que asistieron efectivamente a la Primera Convención Mundial de Ciencia Ficción en un salón de la calle 55, entre las avenidas Park y Madison.

Y yo no era sólo un aficionado. Había publicado dos historias en *Amazing Stories*, y mi tercera historia, “Trends”, apareció en el *Astounding Science Fiction* de julio de 1939, que estaba justo en los quioscos para la época de la convención. Yo asistí como un profesional.

El hecho de ser un profesional no me daba sin embargo un aplomo particular, como tampoco me lo daba el título universitario que había obtenido tres semanas antes. La verdad era que yo todavía estaba en mi adolescencia y era muy inexperto.

Pero si estar entusiasmado y delirantemente alegre era inexperiencia, entonces toda la sabiduría mundana sería pura insensatez. Mi diario detalla en el día 2 de julio (un domingo, por otra parte) todo lo que llegué a hacer para parecer civilizado. Yo estaba “todo vestido con un traje nuevo, corbata, camisa almidonada, etc... y hacía calor”. No sólo esto, sino que había llevado las cosas hasta el extremo: “Además, me afeité justo antes de salir”.

Sin embargo, no fui directamente a la convención sino que me encontré con algunos compinches en un restaurante de autoservicio que había justo enfrente. Parece que Sam Moskowitz, que presidía la convención, desde luego, estaba enfrascado (junto con sus amigos) en una batalla homérica con seis rebeldes, tres de los cuales se convertirían después en gigantes del campo. Estos tres eran Cyril Kornbluth (que lamentablemente murió en 1958) Donald A. Wollheim y Frederik Pohl.

Yo no sabía cuál era el origen de la discusión, pero había conocido a Pohl y a los otros poco tiempo antes mientras que no conocía a Sam (que después llegó a ser un amigo muy querido), de modo que me puse muy naturalmente del lado de los conocidos contra los desconocidos.

Fred Pohl era el único que estaba ausente porque lo había retrasado una cita con el doctor, y el grupo actuó finalmente sin él. Subimos las escaleras y ahí estaban Sam y sus amigos cerrándonos el paso. Yo

esperaba una batalla campal y estaba convencido de que pronto los heridos y los muertos obstruirían la Quinta Avenida, así que retrocedí un poco para actuar como reserva estratégica.

Pero no hubo batalla. Los rebeldes simplemente se detuvieron y dieron media vuelta. En cuanto a mí, Sam no me conocía y no me reconoció como enemigo, me ignoró. Bastante confundido, me encontré de repente dentro del salón.

Tendría que haber puesto los principios por encima de los deseos. Debería haber dicho: “Si le niegan la entrada a mis amigos, me están negando la entrada a mí”, y haberme ido. Debería haberlo hecho... pero no lo hice. Quería asistir a la conferencia.

Una vez dentro, junto a centenares de otros, los ojos se me salían de alegría.

Encontré a aficionados, gigantes de nuestro campo, cuyas cartas habían inundado las revistas: Forrest J. Ackerman, Jack Darrow, Milton A. Rothman.

Encontré a escritores que eran como dioses, y con los cuales podía ahora codearme con una familiaridad apenas cohibida. A algunos ya los conocía: John Campbell, Jack Williamson, L. Sprague de Camp. A otros los conocí allí y los conservé como amigos para siempre: John D. Clark, por ejemplo. A otros los vi por primera y última vez, lamentablemente: Nelson Bond, Harl Vincet, Manly Wade Wellman.

Poco después, el mundo llamó y tuve que dejar el Olimpo por un rato. Salí afuera y almorcé con mis amigos en el exilio. No me reprocharon mi traición. Sabían que en realidad yo no participaba en la Gran Guerra de los Aficionados y que quería asistir a la convención. Mi diario registra que para el almuerzo compré: “sandwiches de pollo y café caliente” y que “me costó 30 centavos”. (Ahora me costaría como trescientos centavos.)

A la tarde vimos la película muda *Metropolis*, que había sido producida en Alemania trece años antes. Me dio la impresión de haber sido filmada en la Edad de las Tinieblas y me la pasé abucheándola todo el tiempo. No volví a verla nunca hasta hace medio año. Por entonces ya tenía cincuenta años de antigüedad y parecía haber madurado considerablemente en el intervalo. (Bueno, o ella o yo.)

Frank Paul, el ilustrador, que era el invitado de honor, pronunció su discurso, y varios jefes de redacción se pararon para decir unas palabras. Mort Weisinger, de *Thrilling Wonder Stories*, dijo a la audiencia de aficionados: “No sabía que ustedes eran tan extraordinariamente sinceros”, y fue citado en la siguiente edición del *Times*.

Luego fueron presentados los notables que se hallaban entre el público, y yo aplaudí locamente mientras literalmente un gigante detrás del otro se paraba para recibir el homenaje. Finalmente, John D. Clark, que estaba sentado al lado mío, gritó: “¿Y Asimov?”, y me llamaron a la plataforma. Era la primera vez en toda mi vida que era una persona notable y avancé muy tembloroso por el pasadizo. Pasé al lado de John Campbell (¡Dios mío, acababa de cumplir apenas veintinueve años!) y él me ayudó de buen grado con un empujón que casi me dejó tendido. Me acerqué al micrófono, me presenté como “el peor escritor de ciencia ficción que todavía no ha sido linchado”, y me senté. Tenía la cara hecha un bermellón encantador. Fue la primera vez que enfrentaba a un público, y la última vez que esto me turbó.

Pasé en total nueve horas en la convención, de diez de la mañana a siete de la tarde, y fueron las nueve horas más delirantes de mi vida hasta ese momento.

Ha habido tres docenas de convenciones mundiales de ciencia ficción desde entonces (los años de la Segunda Guerra Mundial se saltaron) y numerosas convenciones regionales. Ahora asisten miles de personas a las convenciones. El delirio continúa, si es que no aumenta... también para mí, aunque ya hace unos años que pasé mi adolescencia.

## PRÓLOGO 40

*(El Hugo)*

*Las expresiones espontáneas de las alegres reuniones se vuelven (a medida que se repiten en el tiempo) más calculadas.*

*Actualmente, uno de los principales propósitos de las reuniones de miembros de una subcultura es la de otorgar premios incestuosos a sus miembros, de sus miembros y por sus miembros.*

*Podemos contemplar este fenómeno con un ligero desprecio y una sonrisa altanera y sobradora hasta que llega el día en que somos nosotros mismos los que recibimos un premio. Entonces se convierte en algo muy importante.*

## 40. EL HUGO

Los premios de uno u otro tipo son un hábito de vida para la gente. Una cinta, una estatuilla, una medalla, una placa, un rollo de pergamino, todas estas cosas pueden significar más que el dinero.

Los contendientes de los Juegos Olímpicos de la antigua Grecia luchaban por el honor de llevar una corona de hojas, la única ganancia material, supuestamente. El general romano que lograba una victoria también tenía su corona de laureles.

Varios monarcas medievales establecieron órdenes de caballería, y cualquier fruslería que simbolizara a la orden era más importante que la propia sangre para los candidatos.

Napoleón Bonaparte repartía generosamente las cintas de la Legión de Honor, sabiendo que la esperanza de ganar una o la satisfacción de haberla merecido podía hacer que la gente luchara por él hasta morir.

Los premios Nobel, instituidos en 1901, adquirieron un prestigio sin igual quizá porque, además de la habitual medalla, ofrecían una apreciable cantidad de dinero.

Sin embargo, los primeros premios que conquistaron el favor del público fueron las estatuillas doradas que otorgaba cada año la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos, comúnmente llamadas "Óscares".

Los Óscares, que se han venido entregando desde 1927, eran otorgados a personas que eran conocidas por todos los norteamericanos, por obras que también eran familiares para todos los norteamericanos. Finalmente, toda la ceremonia comenzó a ser transmitida por televisión de modo que todos los norteamericanos pudieron seguirla de cerca.

Después de esto, toda suerte de asociaciones de grupos especializados comenzaron a entregar premios similares, comúnmente bautizados con nombres de mascotas: Tonys, Grammys, Edgars, etcétera.

¿Por qué habría de ser diferente la ciencia ficción? Desde 1939, ha habido siempre (salvo en tres años de la Segunda Guerra Mundial) una Convención Mundial de Ciencia Ficción anual. ¿No debería una convención así aprovechar la oportunidad de una gran asamblea de profesionales y aficionados de la ciencia ficción para entregar premios al logro usando como marco el banquete?

Por supuesto que esto es lo que tendría que ocurrir, sólo que durante catorce años no se le ocurrió a nadie. Hasta que en 1953, un aficionado de Filadelfia llamado Hal Lynch, que estaba viendo por televisión la entrega de los Óscares, tuvo una idea. Y ésta se hizo realidad. La undécima Convención Mundial de Ciencia Ficción se reunió en Filadelfia en 1953, y allí se entregaron los primeros premios al logro sobresaliente en ciencia ficción. Eran naves a cohete, hechas de acero inoxidable y con base de madera, y fueron llamadas "Hugos" en homenaje a Hugo Gernsback, quien, veintisiete años antes, había publicado la primera revista de la historia que estaba dedicada enteramente a la ciencia ficción.

En Filadelfia había una vaga idea de que los Hugos se entregarían anualmente, pero no hay una supervisión continua en las convenciones anuales. La décima segunda convención, que se celebró en San

Francisco en 1954, fue dirigida por un grupo de aficionados completamente diferente y no se entregaron Hugos.

Luego, en la décima tercera convención, celebrada en Cleveland en 1955, los Hugos fueron restablecidos y con tal éxito que se convirtieron desde entonces realmente en un evento anual.

Y en ese mismo año de 1955 empezó mi relación peculiar con los Hugos. Veamos si no:

1) En la convención de 1955, en la cual los Hugos se convirtieron en un evento anual, yo era el invitado de honor.

2) Cuando surgió la idea de editar antologías de los ganadores del Hugo en las categorías de novela corta y cuento, fui elegido por Doubleday para prepararlas. En 1962, preparé la edición de *The Hugo Winners* (“Los ganadores del Hugo”), en 1971 la del *Volumen* dos de la misma, y en 1977 la del *Volumen* tres. Indudablemente, seguiré preparando volúmenes periódicos de los ganadores del Hugo mientras duremos ellos y yo.

3) Finalmente, empecé a ganar Hugos yo también. Lamentablemente, para el tiempo en que los Hugos se establecieron definitivamente, ya habían pasado los días en que yo escribía casi exclusivamente ciencia ficción, de modo que raramente tuve algo disponible para la nominación. A pesar de esto, me las arreglé para ganar un Hugo por mis artículos sobre ciencia en 1963, un Hugo retrospectivo por la serie de novelas *The Foundation Trilogy* en 1966, un Hugo por mi novela *The Gods Themselves* (“Los propios dioses”) en 1973, y un Hugo por mi novela corta *The Bicentennial Man* en 1977.

No vaya a creer que todavía puede existir algo que me dé mayor placer. Y ahora pasemos a los asuntos corrientes.

Durante el fin de semana del Día del Trabajo en 1978 se reunió la trigésima sexta Convención Mundial de Ciencia Ficción, en Fénix, Arizona. Yo no asistí porque no viajé en avión, pero George Scithers, el jefe de redacción de mi revista, estuvo allí por supuesto.

Yo no tenía nada mío postulado para un premio, esto es, nada que yo mismo hubiese escrito. Mi revista, en cambio, podía haber entrado en contienda, porque hasta 1972 era común entregar un premio a la “Mejor Revista Profesional”.

Por entonces, sin embargo, ya se había tomado conciencia de que las revistas ya no eran la principal fuente de ciencia ficción. Estaban los directores de antologías, los directores de las editoriales de libros de bolsillo, y los de las editoriales de libros de tapa dura, todos los cuales contribuían de una manera importante al mundo de la ciencia ficción. Entonces la categoría fue cambiada y el premio se otorgó al “Mejor Director Editorial Profesional”.

Y claro está, George fue postulado, junto con muchos otros. George trabajaba duro y con desventajas. Era jefe de redacción profesional de ciencia ficción desde hacía poco, y cuando se estaban contando los votos sólo habían aparecido nueve números de mi revista. No era muy conocido en el ambiente profesional de la ciencia ficción antes de aceptar trabajar conmigo. Tuvo la enorme desventaja de tener que hacer todo bajo la sombrilla de mi nombre. Dado el nombre de la revista, cuántos aficionados podrían pensar que soy yo el jefe de redacción y no George.

Así que yo no era demasiado optimista.

En la mañana del Día del Trabajo, un 4 de septiembre, recibí un llamado de George desde Fénix. Parecía muy sereno.

—Tengo para ti una buena y una mala noticia —me dijo.

Mi corazón se detuvo.

—Dame la mala primero —le dije.

—Gasté doscientos dólares para una fiesta de perdedores.

—Bueno, ¿entonces qué buena noticia puede haber?

—Yo no tuve que ir —me dijo.

No me atreví a sacar ninguna conclusión fantasiosa.

—Dime quién ganó, George —le dije con tono perentorio. Todavía sereno, me contestó:

—Yo, por eso no tuve que ir.

Luego, quizás un poco menos sereno, dijo:

—Estoy apabullado.

Era un verdadero *tour de force*, considerándolo todo. Llamé enseguida a Joel Davis, el editor, a su casa de Connecticut, y él compartió la euforia.

No hay ningún dinero en juego, es sólo un modelo de una nave espacial en acero inoxidable sobre una base de madera. Dudo de que haga aumentar nuestra circulación, o que traiga dinero a alguien, pero es un homenaje a lo que hemos hecho.

Y, desde luego, a George en particular. En todo lo que se refiere a la responsabilidad por la revista, a la evaluación de vías y medios, a los principios y la dirección general, Joel, George y yo somos un triunvirato.

En lo que se refiere al trabajo cotidiano, sin embargo es George el que lo hace. Yo podré ser el director y Joel el editor pero es el *jefe de redacción* el que tiene que soportar el calor de la cocina. Él es el que merece ese reconocimiento. Y es el jefe de redacción, George Scithers, quien obtuvo el Hugo.

## PRÓLOGO 41 (Aniversarios)

*La edad de oro de la afición de la ciencia ficción fue también la edad de oro de las revistas de ciencia ficción, cuando los aficionados podían leer cada palabra de ciencia ficción que se editaba, y conocerla totalmente. Desde entonces, las cosas se han alejado de nosotros, al menos de aquellos que son contemporáneos míos y que se las han arreglado (salvo yo) para jubilarse.*

*Uno de los síntomas de la jubilación son los números increíblemente grandes que aparecen en los aniversarios que celebramos.*

### 41. ANIVERSARIOS

Piense en lo siguiente: en toda la historia, incluido el primer cuarto de siglo de nuestro siglo, no existió nunca una revista de ciencia ficción.

Existía la ciencia ficción, desde luego. Si uno quiere ser amplio en la definición de la ciencia ficción, entonces ella es tan vieja como *La Odisea* o aun como *La epopeya de Gilgamesh*. Quizá sea tan vieja como el primer cuento de aventuras imaginarias que fue contado entre gruñidos alrededor de un fogón del paleolítico.

Acercándonos más al presente, también hubo revistas que publicaron historias de ciencia ficción. *Argosy* publicó algunas, como también *Science and Invention*, *Blue Book*, *Radio Experimenter*, *Weird Tales*, etcétera.

Sin embargo, nunca hubo una revista dedicada completa y exclusivamente a la ciencia ficción hasta que Hugo Gernsback publicó *Amazing Stories*. El primer número de la revista llevaba la fecha de abril de 1926, y se ha venido publicando sin interrupción desde entonces.

Por eso, en 1976, *Amazing Stories* y la ciencia ficción de revistas en general celebraron su quincuagésimo aniversario.

Esto tenía también una significación personal para mí, porque *Amazing Stories* fue la primera revista de ciencia ficción, en realidad la primera empresa comercial de cualquier tipo, que compró algo que yo hubiera escrito. Era *Marooned off Vesta*, que apareció en el número de marzo de 1939 de *Amazing Stories* cuando la revista tenía apenas trece años de antigüedad.

La *Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov*\* todavía no había nacido cuando la ciencia ficción de revistas pasó la marca del medio siglo, si no habríamos saludado en esa ocasión a *Amazing Stories* y le habríamos deseado una floreciente continuación por otro medio siglo y, en realidad, por toda la eternidad.

Puede parecer extraño que esta revista tome nota de sus “competidores” de esta manera, pero nosotros no creemos que ellos sean nuestros competidores en el sentido de que su éxito signifique nuestro fracaso y viceversa. Todos nosotros estamos empeñados en una tarea: estamos tratando de alentar la producción y difusión de buena ciencia ficción. Si tenemos éxito, todo nuestro campo se beneficiará con él y todas las revistas tendrán mejores posibilidades.

En realidad, si tan sólo *una* de las revistas lograra elevar notablemente la calidad del producto y la cantidad de los lectores eso ya bastaría para estimular el ingreso de más escritores en el campo y para incitar a todos los escritores a trabajar más duro para producir un producto todavía mejor. Y esto beneficiaría a *todas* las revistas.

De modo que nos alegramos del éxito de nuestros “competidores” y sabemos que ellos se alegran igualmente del nuestro.

---

\*\* De aquí en adelante la designaré con la abreviatura inglesa IASFM.

Y *Amazing Stories* no es la única revista que festejó un aniversario significativo en la década del setenta. Con su edición de octubre de 1979, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (“La revista de literatura fantástica y ciencia ficción”)\* celebró su trigésimo aniversario.

Al igual que IASFM, F & SF comenzó publicándose trimestralmente, en su segundo año pasó a publicarse bimensualmente y en su tercer año mensualmente. Desde entonces se mantuvo como publicación mensual.

Al igual que *Amazing Stories*, F & SF tuvo una importante significación personal para mí. En su número noventa, de noviembre de 1958, cuando acababa de cumplir su noveno aniversario, publicó un artículo mío titulado “The dust of ages” (“El polvo de los tiempos”).

La introducción de Robert P. Mills decía, entre otras cosas, lo siguiente: “F & SF tiene la alegría de anunciar que ha logrado retener... al buen doctor Asimov, y que los intrigantes resultados de su infatigable curiosidad por los fenómenos físicos y los temas afines aparecerán regularmente en esta nueva columna”.

Ésa fue la primera vez que alguien usó la frase “el buen doctor.” para referirse a mí. Bob Mills siguió usándola regularmente y algunos geniales veteranos la usan todavía hoy, y yo nunca me opuse.

Probablemente, Bob no se imaginaba cuán “regularmente” iba a aparecer esa columna. En el número 341 de F & SF, en el trigésimo aniversario de la revista, apareció mi artículo número 252. Y en los veintiún años que habían pasado desde mi primer artículo, ni la revista ni yo pasamos por alto un solo mes.

Ha sido una asociación maravillosa y espero que continúe ininterrumpidamente mientras los dos vivamos.

La edición de octubre de 1980 de *Galaxy* también marcará su trigésimo aniversario.<sup>#</sup> Los que podemos remontarnos treinta años atrás hasta los primeros números de *Galaxy*, publicados bajo la dirección de Horace L. Gold, recordamos el entusiasmo que suscitaron en nuestro medio.

Parecían anunciar un rejuvenecimiento, una renovación de la ciencia ficción que sería el comienzo de una expansión vertiginosa del campo. Durante unos pocos años, hubo una proliferación de revistas como nunca antes se había visto, y como no se ha vuelto a repetir.

Yo también participé en esto. De los primeros trece números de *Galaxy*, no menos de siete incluían escritos míos.

Pero todo esto es a modo de introducción. El aniversario más significativo de la ciencia ficción de revistas se celebra este mismo mes.

Poco después de la gran bancarrota de 1929 (una época muy poco apropiada para las aventuras comerciales) apareció el primer número —enero de 1930— de una nueva revista de ciencia ficción: *Astounding Stories*, la primera revista de ciencia ficción que tenía el tamaño de las revistas *pulp*, y sólo costaba veinte centavos, mientras que cualquier otra revista del mismo tamaño costaba entonces veinticinco centavos.

Era editada por Clayton Publishers, que publicaron treinta y cuatro números hasta que la Gran Depresión los obligó a suspender la revista (en el número de marzo de 1933) y a cerrar la propia editorial.

Pero la revista no había muerto, sólo estaba dormida. Street & Smith Publications, Inc. la compró y el número de octubre de 1933 siguió con la misma numeración. Seguía siendo *Astounding Stories*.

Al cabo de pocos números, y bajo la dirección de F. Orlin Tremaine, llegó a ser considerada como la principal revista del campo, posición que retuvo desde entonces (aunque *Galaxy* se la disputó en los primeros años de la década del 50 y IASFM se la está disputando ahora).

A fines de 1937, John W. Campbell hijo asumió la dirección de la revista, y en el número de marzo de 1938 cambió su nombre por el de *Astounding Science Fiction*. Con esto, la revista y el campo en su conjunto dieron un gran salto adelante.

Fue la Revolución de Campbell, si se me permite acuñar una frase, y en julio de 1939 comenzaba la “Edad de Oro”.

---

\* Designada de aquí en más como F & SF.

# Lamentablemente, las vicisitudes del destino impidieron que *Galaxy* llegara a su cumpleaños.

Campbell descubrió, entrenó (o en unos pocos casos, readaptó), alentó y apoyó a un grupo de escritores de ciencia ficción como no se había visto hasta entonces y (con todas mis disculpas a ustedes, jóvenes truhanes que abarrotáis las puertas de entrada en las últimas décadas) como no volverá a verse jamás.

Hay actualmente cuatro Grandes Maestros de Ciencia Ficción elegidos por la Science Fiction Writers of America. Ellos son Robert A. Heinlein, Jack Williamson, Clifford D. Simak y L. Sprague de Camp. Al primero lo había descubierto y creado Campbell, los otros tres habían publicado antes de Campbell, pero éste les dio nueva vida. Sospecho que ha de pasar un buen tiempo antes de que sea elegido un Gran Maestro que no haya estado de un modo u otro, vinculado a Campbell.

Y desde luego, como todos saben, nadie estuvo tan cerca de Campbell, nadie fue vigilado y moldeado por él como yo lo fui a fines de la década del treinta y durante toda la década del cuarenta.

Campbell se mantuvo como director de *Astounding* (a la que le cambió el nombre por el de *Analog* en 1960) durante treinta y tres años y finalmente abandonó su puesto de la única manera que era posible para él: muriendo en 1971 a la temprana edad de sesenta y un años.

Lo sucedió como director de *Analog* Ben Bova, quien cedió siete años después el puesto a Stanley Schmidt, el actual director. Pero el espíritu de John Campbell todavía planea sobre la revista, y sobre toda la ciencia ficción. Y seguirá haciéndolo mientras vivan aquellos a los que él formó.

Y este mes, con la edición de enero de 1980, número 590, *Astounding/Analog* celebra su quincuagésimo aniversario.

Todos los que formamos parte de la IASFM, Joel, George, Shawna, yo mismo y todos los demás, brindamos por ella, por todos sus años, por todas sus ediciones, todos sus directores, todos sus escritores, todas sus historias.

¡Que tengas larga y próspera vida, competidora y amiga!

## PRÓLOGOS 42, 43 y 44

(El correo de lectores)

(Los artículos de ciencia ficción)

(Las notas de rechazo)

*Dado que los aficionados de la ciencia ficción y las revistas de ciencia ficción están tan íntimamente ligados (al menos en mi corazón), no es sorprendente que yo haga todo lo posible para que mi revista se oriente hacia el aficionado y éste sea asociado de alguna manera a nosotros.*

*Varios de mis artículos de fondo han tratado con bastante franqueza distintos aspectos de la actividad de las revistas de ciencia ficción en general, y de mi revista en particular. Los tres ensayos que vienen a continuación ilustran lo que estoy queriendo decir. Aparecieron en los números de mayo de 1980, abril de 1979 y diciembre de 1979 respectivamente.*

## 42. EL CORREO DE LECTORES

Uno de los problemas que debe enfrentar una revista de ciencia ficción es el del correo de lectores. ¿Debería o no debería haber uno? Y si lo hay, ¿cómo debería ser?

Éstas no son preguntas fáciles de responder, y yo fui el que tuvo que responderlas. Es George, con la diestra asistencia de la bella pelirroja Shawna, quien lleva adelante la revista, pero se supone que soy yo el que marca el tono, y el correo de lectores es parte del tono.

El correo de lectores comenzó a formar parte del fenómeno de la ciencia ficción, ya desde la primera revista de ciencia ficción, *Amazing Stories*, y fue creado a instancia del primer director editorial de ciencia ficción, Hugo Gernsback.

Él tenía alguna secreta razón financiera para iniciar la publicación de un correo de lectores, pero éste se le fue de las manos casi enseguida. Resultó que los aficionados de la ciencia ficción eran locuaces y expresivos y estaban ansiosos por exponer y comunicarse entre sí. La sección se volvió enormemente popular y a nadie se le ocurrió decir: “Si sacan las cartas tendrán más lugar para las historias.

La gente *quería* leer las cartas. Los que escribían cartas constantemente se volvieron amigos entre ellos, y así floreció el movimiento de los aficionados clubes de aficionados, revistas de aficionados y convenciones de aficionados. Y desde luego, algunos de los que escribían cartas constantemente llegaron a escribir historias constantemente; yo, entre ellos.

Pero todo cambia, hasta el correo de lectores. Si uno no se cuida, el correo de lectores tiende a adoptar un tono adolescente. No hay nada que iguale en intensidad al amor que un adolescente puede tener por la ciencia ficción, y si es un muchacho brillante y locuaz (¿qué otro habría de amar la ciencia ficción?), producirá historias con un entusiasmo de padre y señor nuestro llenando resmas enteras de papel... que a menudo terminarán publicándose.

Algunos directores no pueden resistirse a adular a este sector, y en *Thrilling Wonder Stories* hubo por un tiempo un “Sargento Saturno” que respondía a las cartas con una suerte de falsa jovialidad subjuvenil.

En cambio, los que querían, por encima de todas las cosas, que la ciencia ficción fuera adulta y respetable, aborrecían esa jovialidad como un anatema. Para los más susceptibles, bastaba que una carta de aficionado debatiera sobre las historias o sobre la revista para que se la tachara de adolescente. *Astounding Science Fiction* decidió entonces orientar la sección exclusivamente hacia objetivos edificantes. Los lectores tenían que concentrarse sólo en los puntos científicos de las historias. Se cambió el título del correo de lectores, que era “Al grano”, por el de “Discusiones científicas”.

Para mí, ambos cambios representaban extremos inaceptables. Las torpes bufonadas del Sargento Saturno molestaban a cualquiera cuya edad superara los ocho años. Pero por otra parte, las aburridas sentencias de las “Discusiones científicas” eran totalmente grises.

No fue sorprendente, entonces, que al comenzar a publicarse en 1949 *Fantasy and Science Fiction*, revista que no estaba dirigida ni a los niños ni a los ingenieros, se omitiera directamente en ella el correo de lectores.

Al año siguiente, cuando Horace Gold fundó *Galaxy*, envió cuestionarios a diversos grupos de aficionados de la ciencia ficción para ver qué era lo que querían y lo que no querían encontrar en su revista. Quedó totalmente asombrado al descubrir que, por un considerable margen, la mayoría prefería que no hubiese correo de lectores.

Y es fácil descubrir por qué. Si uno tiene que elegir entre la puerilidad, el aburrimiento o nada, siempre elegirá nada...

Sin embargo, los dos extremos no son las únicas opciones. ¿Hemos olvidado el término medio?

Así que opté por un correo de lectores de término medio y, gracias a Dios, George estuvo de acuerdo conmigo. Yo había elegido el tipo de correo de lectores de modo que yo elegiría las cartas que iban a publicarse.

Y ésta es la forma como se hace. George, Shawna y Joel hojean las cartas hasta donde se lo exige su curiosidad, pero después me las envían todas, sin excepción. Soy bombardeado por cantidades interminables de sobres de papel manila repletos de cartas. (Sí, todo esto daña mis horarios apretados, y no me regocija... pero hay que hacerlo.)

Leo cada una de ellas y escojo tantas como el doble de lo que podríamos publicar. Luego agrego a cada una un breve comentario que trato de hacer liviano, esponjoso y (espero lograrlo de todo corazón) ingenioso. George hace entonces la selección final sobre la base de la cantidad exacta de espacio disponible en un número dado.

Y ahora se plantea la pregunta (ya os puedo oír allí afuera): ¿qué cartas escojo para publicar?

En primer lugar, tienen que ser fáciles de leer. No quiero parecer descortés, pero yo no puedo perder tiempo descifrando oscuros trazos de lápiz o letras que recuerdan las huellas fugitivas de un pato en la arena. Ni siquiera la escritura a máquina es un sueño de felicidad, si está hecha con una cinta gastada, o con teclas atascadas, o si está demasiado tachada. Aparte de ser muy difícil de leer para mí, no me atrevería a enviársela al impresor, que es un tipo que trabaja muy duro y tiene sus propios problemas. De modo que, por favor, si quiere aparecer en el correo de lectores, no olvide que escribir prolijamente lo puede ayudar.

En segundo lugar, tienen que plantear algo interesante. Sé que es molesto recibir la revista con la etiqueta de la dirección pegada en la tapa, y nos morimos de vergüenza por esto, pero sería aburrido publicar la quinta carta sobre el mismo problema, ni qué hablar de la vigésima octava. Por lo mismo, si cien de ustedes escriben para alabar una historia particularmente valiosa, no podemos publicar más de dos o tres. Aun el exceso de alabanza bastaría (a todo el mundo menos al autor, claro está).

En tercer lugar, no estamos más ansiosos de publicar una carta mal escrita que de publicar una historia mal escrita. Y nos encanta publicar una carta inteligente mientras no se pase de lista. ¿Dónde está la línea divisoria? No se preocupen por eso: nosotros decidiremos.

En cuarto lugar, es evidente que no podemos publicar cartas largas. Dos o tres párrafos bastan. Si su carta es más larga, pero contiene buen material, publicamos sólo extractos.

En quinto lugar, me gustan las cartas que me dan la oportunidad de responder con algo ligeramente humorístico. Las respuestas de la revista son de hecho una parte importante de las cartas. Ayudan a dar el tono, y el tono que me gusta y aquel por el que lucho es el "ligeramente humorístico".

Ahora bien, ¿estamos logrando lo que nos propusimos? Creo que sí, ¿pero cómo podría estar seguro? Como todos saben, yo estoy lleno de alegre autoestima y me gusta todo lo que hago. Esto no significa que les guste a todos los demás.

Por ejemplo, algunos de los corresponsales se quejan de que el correo de lectores es muy parcial, de que publicamos demasiadas cartas que nos alaban y ocultamos, aparentemente, las que nos tratan con epítetos menos agradables.

En realidad, no es así. La sinceridad me obliga a admitir que nos gustan más las cartas halagadoras que las acusadoras (¿a quién no?) pero nos esforzamos denodadamente para incluir las cartas mordaces y las críticas. Esto no es porque seamos masoquistas o estemos llenos de integridad sobrehumana, sino porque ellas dan variedad a la sección y la hacen más interesante para el lector, y el interés es la clave de nuestra actividad.

El problema es que, honestamente, recibimos más cartas que nos alaban que cartas que nos critican. Y si así tiene que ser, pues que sea. No quiero que ninguno de ustedes se ponga a escribir cartas de crítica que no sean sinceras sólo para equilibrar la balanza.

Aparte de esto, también me dicen de vez en cuando que mis réplicas son demasiado petulantes y, por lo menos en una ocasión, que son insultantes. Naturalmente, no es mi propósito ser insultante, y George (que tiene un maravilloso sentido de la ecuanimidad) me vigila de cerca para que yo no me deje arrastrar por el entusiasmo. Pero... el humor es tramposo.

Una última cosa: cada tanto alguien envía cartas a la *IASFM* que están en realidad dirigidas a mí personalmente, cartas que hablan de mí como escritor o discuten acerca de historias mías aparecidas en otras revistas o plantean preguntas personales. Desde luego, tales cartas no pueden aparecer en el correo de lectores, pero cuando puedo las contesto personalmente.

Digo “cuando puedo” porque los tiempos han cambiado. Durante años me enorgullecí en responder cada una de las cartas que recibía de los aficionados, aunque más no fuera con una postal. Pero, lamentablemente, mi correo parece volverse cada vez más abultado y mi horario para escribir y leer cada vez más estrecho. Ya no me es posible responder a todas las cartas, y pido disculpas por ello.

### 43. LOS ARTÍCULOS DE CIENCIA FICCIÓN

La palabra *magazine*\* proviene, aunque parezca extraño, del árabe, y originalmente significaba un depósito que contenía un surtido de cosas heterogéneas destinadas a la venta.

Lo que *ahora* se suele llamar “*magazines*” son periódicos que contienen un surtido de material de lectura heterogéneo. O al menos eso es lo que contienen algunos. Siempre ha habido una tendencia a especializarse para satisfacer más de cerca las necesidades de algún público en particular. Una de las especializaciones ha sido la de los periódicos orientados exclusivamente hacia la ficción.

En realidad, en el apogeo de las revistas *pulp* de las décadas del veinte y del treinta, el contenido no sólo era de ficción, sino de una precisa variedad de ficción, y las primeras revistas de ciencia ficción estaban en esa tradición.

Las primeras revistas de ciencia ficción podían contener un mensaje del director, un correo de lectores, un comentario ocasional sobre un libro, y quizás un “cuestionario científico” (y anuncios, por supuesto), pero, con estas excepciones menores, la ficción —y, en realidad, la ciencia ficción— llenaba cada página.

No sé con certeza cuándo y cómo surgió la idea de publicar un artículo que no fuera de ficción en las revistas de ciencia ficción. Pero los primeros artículos de ensayo que yo mismo pude ver y que perduran en mi memoria aparecieron en 1934.

Charles Fort había escrito un libro llamado *Lo!* (“¡Miren!”) y *Astounding Stories* lo publicó en ocho entregas a partir del número de abril de 1934.

¿Por qué? Porque el libro tenía un halo de ciencia ficción.

Charles Fort era el Immanuel Velikovsky de su tiempo. Creía en todo tipo de ideas heterodoxas que eran censuradas por los científicos convencionales. Mientras que Velikovsky apoya sus ideas citando mitos y leyendas que selecciona cuidadosamente con tal propósito, Fort apoya sus ideas de un modo todavía menos confiable: recopilando artículos de diarios que cuentan hechos insólitos.

Aunque *Lo!* me volvió loco con sus bobadas, resultó ser extraordinariamente popular entre los lectores; y el director de *Astounding*, F. Orlin Tremaine, buscó otros ensayos que pudieran ser bien acogidos por los lectores de ciencia ficción.

Por ejemplo, a partir del número de junio de 1936 de *Astounding Stories*, Tremaine fue publicando “A Study of the Solar System” (“Un análisis del sistema solar”), de John Campbell, cuyas entregas aparecieron en dieciocho números consecutivos, y que fue devorado por los lectores. Yo mismo lo hallé maravilloso.

Dado que la mayoría de las historias de aquellos días eran cuentos de aventuras que se desarrollaban en distintos mundos del sistema solar, era magnífico (y, para los escritores, útil) leer los conocimientos más actualizados de aquellos mundos escritos en el estilo dramático de Campbell.

---

\**Magazine* significa revista, en inglés. La palabra árabe a la que se refiere Asimov es *mahazin* (plural de *mahzn*: “depósito de mercaderías”, de donde proviene la palabra española “almacén”. (N. del T.)

Fue poco después de la terminación de esa serie suya que Campbell asumió la dirección de la revista, reemplazando a Tremaine. Campbell, desde luego, creía que los artículos de ensayo merecían un lugar en las revistas de ciencia ficción, e impulsaba un tipo de ensayo nuevo y mejor con la misma perseverancia con la que impulsaba una ficción nueva y mejor.

Estaba, por ejemplo, Willy Ley. Ley era alemán de nacimiento pero había abandonado Alemania tan pronto como Hitler tomó el poder (por convicción y no por miedo, pues él no era judío). Se interesaba por todo el espectro de la ciencia, pero su especialidad eran los cohetes y un artículo suyo, "The Dawn of the Conquest of the Space" ("Los albores de la conquista del espacio"), apareció en *Astounding* de marzo de 1937, cuando ésta todavía era dirigida por Tremaine.

Campbell publicó muchos artículos de Ley y éste publicó también muchos en otras revistas de ciencia ficción. De hecho, es justo decir que Willy Ley es el padre del artículo de ensayo tal como existe hoy en las revistas de ciencia ficción. Él trató temas que estaban en la frontera de la ciencia, y se deslizaban hacia el lado de la ciencia ficción, pero lo hizo siempre con firme racionalismo y profundo conocimiento científico.

Otros escritores siguieron sus huellas. L. Sprague de Camp (mi favorito en este dominio) escribió varios artículos excelentes para *Astounding*, entre ellos están "Language for Time Travelers" ("Idioma para viajeros del tiempo") en el número de julio de 1938, "Design for Life" ("Propósito para la vida") en los números de mayo y junio de 1939, y "The Sea-King's Armored Division" ("La división acorazada del rey del mar") en los números de septiembre y octubre. Robert S. Richardson, el astrónomo, escribió varias docenas de artículos astronómicos para *Astounding* a lo largo de la década del cuarenta.

Willy Ley publicó un artículo en el primer número (octubre de 1950) de *Galaxy Science Fiction* y terminó siendo su columnista mensual de ciencia, puesto que conservó hasta su muerte, en 1969. Su columna era muy popular, la primera que yo leía.

Yo mismo sentí la tentación del artículo de ciencia. Los primeros que escribí fueron para Campbell, por supuesto, y el primero fue "Hemoglobin and Universe" ("La hemoglobina y el universo"), que apareció en el número de febrero de 1955 del *Astounding*. (A no ser que usted quiera contar mi obra humorística "The Endochronic Properties of Resublimated Thiotimoline" —"Las propiedades endocrónicas de la tiotimolina resublimada"—, que apareció en el número de marzo de 1948.)

Fue en respuesta a este artículo, y al éxito de la columna de Ley, que Robert P. Mills, director de *Venture Science Fiction*, me pidió que hiciera una columna de ciencia similar a la de Ley para la revista. Yo acepté, y en el número de enero de 1958 apareció mi artículo "Fecundity Limited!" ("¡Fecundidad Limitada!").

Lamentablemente, sólo tuve tiempo de publicar cuatro artículos antes de que la revista cerrara, pero por entonces Mills ya estaba convencido de que yo era la única persona que podía igualar a Ley en erudición. Yo no creía lo mismo, pero puede usted estar seguro de que tampoco tenía ninguna intención de desengañarlo.

Por consiguiente, me pidió que pasara mi columna a la publicación hermana de *Venture*, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Cosa que hice. Mi primer artículo, "The Dust of Ages" ("El polvo de los tiempos"), apareció en el número de noviembre de 1958. Y esto ha seguido hasta el día de hoy sin omitir un solo número.

Ahora se plantean varias preguntas:

En primer lugar: dado que *Isaac Asimov Science Fiction Magazine* aparece ahora todos los meses, dado que tiene una circulación mayor que *F & SF*, y dado que paga más por palabra, entonces también voy a pasar mi columna de la última a la primera?

Lo siento. La respuesta es "No". Hay algo que se llama lealtad, y George y Joel comprenden perfectamente que yo tenga ideas anticuadas sobre estas cosas.

¿Pues entonces tomaremos a otro como columnista mensual de ciencia?

No tenemos nada contra esta idea, en principio.

El problema es que hay algunas normas difíciles que tienen que ser satisfechas antes de que podamos tomar a alguien. El o la columnista mensual de ciencia tiene que tener una buena formación en ciencias exactas, y estar familiarizado o familiarizada con un amplio espectro de temas, para poder ofrecer variedad en la materia.

Tiene que tener una reserva inagotable de ideas, porque no basta con repetir el material a partir de las fuentes; uno tiene que poder agregar algunos pensamientos originales, conjeturas o inferencias.

Tiene que poder escribir con autoridad y entretenidamente, y la combinación no es muy fácil de lograr.

Por último, y *esto es lo más importante de todo*, tiene que ser suficientemente obsesivo u obsesiva para entregar todos los meses las cosas a tiempo.

Estamos esperando con los ojos abiertos para ver si viene alguien que llene los requisitos, pero hasta ahora hemos sido decepcionados.

¿Pero vamos a tener artículos de ciencia o no?

¡Por supuesto que sí! Los hemos tenido en el pasado y los tendremos en el futuro. Gracias a Campbell y a Ley los lectores de ciencia ficción fueron educados en el noble hábito de los artículos de ciencia.

Pero puede ser que no tengamos uno en cada número. Preferimos no vernos forzados a publicar un artículo trivial o aburrido sólo porque es lo único que tenemos a mano y porque nos sentimos obligados a publicar uno en cada número.

Y hasta cierto punto ustedes los lectores tienen también su responsabilidad. Miles de ustedes deben tener conocimientos especializados de algún tema relacionado con la ciencia que a nuestros eclécticos lectores les encantaría compartir.

Pregunten a George por el tema, si están interesados. Si les da el trabajo, sigan adelante y escriban. Todavía puede rechazarlo por supuesto, pero aun así ustedes no habrán perdido por completo. Con toda la experiencia que tengo sobre el tema, puedo asegurarles que es mucho más divertido escribir un artículo de ciencia que una historia de ciencia ficción.

#### 44. LAS NOTAS DE RECHAZO

Prácticamente todos los escritores reciben notas de rechazo, algunos sólo de vez en cuando y otros frecuentemente. Lamentablemente, también hay escritores que sólo reciben notas de rechazo, aun después de haber trabajado durante años.

Habitualmente, los escritores reaccionan frente a tales notas con sentimientos que van de la tristeza a la frustración pasando por la decepción. No puedo censurarlos, porque yo siento lo mismo en esas ocasiones.

Sin embargo, a veces esos sentimientos estallan en accesos de ira y rencor y se expresan en las cartas furiosas que recibimos.

Se me ocurre entonces que debería escribir sobre el tema. No es un tema particularmente placentero para mí, pero en nuestra revista cultivamos una atmósfera muy informal y creo que puedo hablar de cualquier cosa con los lectores.

Probemos entonces algunas preguntas y respuestas:

1) ¿Por qué tiene que haber rechazos?

Supongamos que tenemos espacio para diez historias por mes, y supongamos que recibimos cien historias por mes. Evidentemente, noventa deberán ser devueltas a quienes las presentaron. Esto no nos causa ningún placer, pero no podemos evitarlo. Es porque conocemos perfectamente este hecho ineluctable de la vida de las editoriales que pedimos que todos los manuscritos no solicitados estén acompañados de un sobre con sello y con la dirección del autor suficientemente grande para que el manuscrito pueda entrar en él holgadamente. La cruel realidad es que los textos que rechazamos suelen excederse muy holgadamente en tamaño.

2) ¿Qué historias son rechazadas?

Si sólo podemos publicar un pequeño porcentaje de lo que nos llega, entonces tenemos que aceptar el pequeño porcentaje que es superior en calidad y rechazar todo lo demás. Nuevamente, no tenemos otra opción.

3) Ah, pero la calidad es una cuestión subjetiva y no hay dos personas que puedan ponerse de acuerdo sobre cuáles son las mejores historias. ¿Quién decide, entonces?

La respuesta es fácil. Decide el jefe de redacción, y en el caso de esta revista, el jefe de redacción es George Scithers. Cuando se trata de aceptar o rechazar, el jefe de redacción (George Scithers, entonces) es un monarca absoluto. Él es la ley y sus ucases son inapelables.

Hay otros que trabajan con George, por ejemplo Shawna. Sus opiniones son consultadas y pueden influir sobre las de George, pero en última instancia es él el que toma la decisión. Cuando George duda más

que de costumbre, puede enviarme el manuscrito para que yo opine, y yo puedo expresar mis puntos de vista con mayor o menor vehemencia e influir también sobre George, pero nuevamente es él el que toma la decisión final. Joel, nuestro querido editor, lee tantos manuscritos como puede, y él también expresa libremente su opinión, y George lo escucha..., tiene en cuenta la sugerencia y finalmente toma su propia decisión.

4) ¿Por qué este absolutismo? ¿Por qué George?

Porque George es el responsable. Si la revista anda bien y logra la aprobación de los lectores, es George quien gana el Hugo, no soy yo ni es Joel ni Shawna. Si la revista anduviera mal y los lectores empezaran a abandonarla —Dios quiera que no—, es él quien tendría más probabilidades de ser reemplazado.

Dadas estas circunstancias, George tiene que tener total libertad. Intentar mediante una orden (y no mediante una discusión, una fundamentación) que cambie sus decisiones sería anular de golpe toda su utilidad.

5) ¿Pero por qué algunas historias son retenidas tanto tiempo antes de tomar una decisión? ¿Será George perezoso, por casualidad?

No existe hombre más concienzudo y trabajador que él. George no es perezoso. Se esfuerza denodadamente por tomar una decisión en uno u otro sentido lo más rápidamente posible, y en general lo logra. Después de todo, algunas historias son tan buenas, o están tan lejos de cumplir los requisitos, que la decisión puede tomarse prácticamente a la primera lectura.

Otras historias, en cambio, están inevitablemente en el límite. Puede haber tal equilibrio entre las virtudes y las fallas que no pueda decirse con certeza cuáles son mayores. También se puede creer que una revisión podría salvar una historia o convertir una historia bastante buena en una muy buena, pero puede haber dudas acerca de la naturaleza o el alcance de la revisión. Por estas y también por otras razones puede haber un período bastante prolongado de atormentado examen de conciencia, tan desagradable para el director como para el escritor.

6) ¿Por qué tiene que haber una desalmada nota de rechazo, una lacónica fórmula impresa, una lista de ítems de los cuales sólo unos pocos son realmente controlados? Suponiendo que los rechazos son necesarios, ¿es ésta la manera de tratar a un escritor, aun a un principiante? ¿En qué ayudan estas notas a educar y formar al principiante?

Correcto. Las notas de rechazo, o las cartas convencionales, aun las redactadas con el mejor de los tactos, son verdaderos tormentos del alma, si no meros inventos del diablo... pero no hay forma de arreglárselas sin ellas.

Sería mejor para todo el mundo, incluyendo George, si cada rechazo pudiera ir acompañado de un exhaustivo análisis de la historia, donde se señalaran los defectos y el modo de corregirlos. Si de este modo pudiéramos convertir a la fuerza en expertos a cien lectores por año, ¡qué revista que tendríamos!

Lamentablemente, no hay forma de lograr esto. No alcanzarían los días del año y George no podría sobrevivir más de dos semanas, a pesar de que tiene un espíritu jovial y vigoroso. Para dejar tiempo para sus múltiples deberes como editor, y aun para banalidades como comer y dormir, George tiene que tomar decisiones muy rápidas con algunos manuscritos; y naturalmente lo hace en los casos menos satisfactorios.

Pero en todos los casos dudosos, George hace el esfuerzo de hablar de la historia tan detalladamente como se puede esperar de él, y muchos escritores principiantes lo han reconocido con gratitud.

7) A veces George da indicaciones sobre "Cómo escribir". ¿No es insultante esto, especialmente cuando el escritor no es precisamente un principiante?

Bueno, hay casos en que tales indicaciones estarían fuera de lugar. Si se las dirigiera a un profesional eminente, George podría muy bien recibir en respuesta una carta que le ardería en las manos.

Sin embargo, salvo en los casos evidentes, tales indicaciones son útiles aun para los escritores que ya han vendido. Recuérdese que directores diferentes tienen gustos diferentes y necesidades diferentes. George no está tan interesado en enseñarle a la gente a escribir según una escala objetiva como en enseñarle a escribir de tal modo que pueda satisfacer sus gustos y necesidades.

8) ¿Cómo debería usted reaccionar ante un rechazo?

Yo, personalmente, me pongo a gritar y a patalear, y no hay razón para que usted no haga lo mismo, si eso lo hace sentir mejor. Sin embargo, una vez que haya acabado con el pataleo y la gritería, siéntese y relea la historia a la luz de lo que George pueda haberle dicho, y fíjese si puede descubrir qué es lo que está mal,

cómo corregir el error y cómo evitarlo en el futuro. Si el rechazo le enseña algo, usted puede terminar ganando más que con una aceptación demasiado rápida de una historia defectuosa.

9) ¿Cómo no debería usted reaccionar ante un rechazo?

a) No se ponga furioso y deduzca que usted es víctima de la incompetencia y la estupidez. Si lo hace, no aprenderá nada y nunca llegará a ser un escritor.

b) No trate de apelar a mí, digamos por encima de George. Yo no leeré bajo ninguna circunstancia un manuscrito que George haya rechazado.

c) No se ponga arrogante porque haya hecho algunas ventas y crea que ningún director puede atreverse a rechazarlo. Esto no es así. Él *puede* rechazarlo, y ni siquiera necesita dar una razón. Yo he hecho casi dos mil ventas de todos los tipos, y todavía recibo alguna nota de rechazo de vez en cuando, y algunas bastante imprevistas también. En realidad, George mismo rechazó dos de mis historias. (Él dice que fue sólo una, pero fueron *dos*.)

d) Tampoco cometa el error opuesto y decida que la historia no vale nada. Los directores de las revistas difieren en sus gustos así como las revistas en sus necesidades. Pruebe en algún otro lado. Algunas de las historias que nosotros publicamos han sido rechazadas en otras revistas, y algunas de las que nosotros rechazamos fueron publicadas en otra parte. ¿Por qué no? Lo que no le viene bien a una revista puede venirle bien a otra.

Por último, recuerde por favor la Regla de Oro del Rechazo, formulada por George Scithers: “No rechazamos a escritores, rechazamos hojas de papel escrito”.

Así que siéntese y produzca otras hojas de papel escrito, y nosotros estaremos contentos de ver las de todos ustedes, escritores no rechazados.

VII

LAS REVISTAS DE CIENCIA FICCIÓN

## PRÓLOGO 45

(¿De qué depende que la ciencia ficción sea buena?)

*Yo no soy un crítico (no es un secreto que no me encantan los críticos y los comentaristas), y nunca asumo voluntariamente el rol de criticar, de sopesar las virtudes y los defectos, y hacer pronunciamientos sentenciosos.*

*Sin embargo, a veces me piden mi opinión, y hay casos en que simplemente no puedo resistirme a corregir lo que me parece que son fallas evidentes. Yo trato de no discutir sobre los valores literarios, acerca de los cuales sé muy poco, pero sí tengo algunas opiniones sobre los méritos y las faltas de la ciencia ficción que están vinculadas a otros aspectos del arte.*

#### 45. ¿DE QUÉ DEPENDE QUE LA CIENCIA FICCIÓN SEA BUENA?

El éxito fenomenal de *Star Wars* no podía dejar de crear una nueva ola de ciencia ficción en el cine y en la televisión, y las primeras salpicaduras ya están anegando las pantallas de nuestros televisores. Es inevitable que junto con lo bueno llegue lo malo, y al menos en el caso de la ciencia ficción, lo malo es horrible.

¿A qué se debe? ¿Por qué cierta ciencia ficción es mala?

Al considerar un texto de ciencia ficción, la primera regla es que si es malo como ficción, también es malo como ciencia ficción. No hay magia que pueda convertir algo malo en algo bueno sólo por ser ciencia ficción.

Sin embargo, lo inverso no es cierto. Un texto de ciencia ficción puede ser bueno como ficción y sin embargo ser mala ciencia ficción.

La ciencia ficción requiere un ingrediente extra, y esto hace que los valores literarios y dramáticos no sean suficientes. Tiene que haber además pruebas de que el escritor sabe de ciencia.

Esto no significa que el contenido científico tenga que ser detallado y dejarlo a uno estupefacto, basta con referencias casuales, pero las referencias tienen que ser correctas. Tampoco significa que el escritor no pueda tomarse libertades, pero tiene que saber qué libertades puede tomarse y cómo justificarlas sin parecer un ignorante.

Puede ser que la mayor parte del público sepa tan poco de ciencia que no pueda reconocer la ignorancia si la ve o la oye o que ni siquiera le importe. Pero lo mismo da. Yo no estoy tratando de definir lo que hace que la ciencia ficción resulte popular o exitosa, sino lo que hace que sea buena. Es perfectamente posible que un programa pésimo de ciencia ficción (o un programa pésimo de cualquier cosa) rinda mucho dinero, pero esto no lo hace un ápice menos pésimo, simplemente revela algo acerca del público.

Tomemos algunos ejemplos.

*Star Wars* me gustó. Es deliberadamente frívola y completamente tonta, pero sus efectos especiales son divertidos y a veces descansa dejar el cerebro de uno estacionado afuera. Uno puede perdonar el descaro con que se convierte al “parsec” en unidad de velocidad en vez de distancia, y considerarlo como el equivalente de un error tipográfico.

Pero... La escena más popular de la película muestra a numerosos extraterrestres reunidos en un bar, bebiendo. Es el equivalente interplanetario de las tabernas estilo bebe-y-no-preguntes de tantas películas del Oeste. Como sátira de estas tabernas, es divertida, y hay que admirar la imaginación de los maquilladores que dieron forma a todos esos seres diferentes.

¿Pero pueden todos esos seres extraños estar como en su casa en una misma atmósfera, a una misma temperatura y presión? ¿No tendrían algunos que hallar insoportable la atmósfera que para otros es confortable?

Introducir tal complicación puede quitarle toda la gracia a la escena, y, después de todo, podría suponerse que se da la casualidad de que todas esas criaturas toleran una atmósfera de tipo terrestre. Esto no violaría ninguna ley científica sino sólo las leyes de la probabilidad.

Con todo, alguna de estas criaturas podría haber tenido que usar un traje espacial, o podría haber tenido que estar todo el tiempo inhalando gas de un cilindro o metiendo la cabeza en una palangana de agua. Esto habría estorbado muy poco y habría mejorado mucho la escena como ciencia ficción.

Tomemos en cambio el programa de televisión “Logan’s Run” (“La travesía de Logan”) que es de ciencia ficción. Algunos de los que trabajan para este programa trabajaron para *Star Trek*, de modo que no es sorprendente que su actitud hacia la ciencia sea más promisoría.

En un episodio, por ejemplo, una nave extraterrestre está buscando ejemplares de las especies dominantes en diferentes mundos. Acaban de atrapar a nuestro héroe y nuestra heroína, y en la nave hay también distintas parejas de extraterrestres que han sido capturados en sus respectivos planetas. Una pareja está en una jaula que está llena de una atmósfera que ellos pueden respirar pero que es venenosa para los seres humanos. Esto es bueno como ciencia ficción, y está bien que aparezca entrelazado con el argumento.

Tomemos otro punto del mismo programa. En los últimos años, ha surgido la idea inculca de que la palabra “galaxia” se refiere a cualquier cosa que no está en nuestro sistema solar, todo el mundo y todas las cosas “vienen de una galaxia diferente”. (Esto es como suponer que todo lo que no viene de nuestra propia ciudad viene de un continente diferente.)

En *Logan’s Run*, en cambio, uno de los personajes dijo en un momento que los extraterrestres provenían de “otro sistema solar”... y yo sentí una gran paz. Por lo menos el autor sabe lo que es una galaxia y lo que no es una galaxia.

No se ve tal empeño en “The Man from Atlantis” (“El hombre de la Atlántida”). El eje del argumento se relaciona con una criatura (de forma humana, pero de una especie no humana) que puede vivir debajo del agua y que tiene los dedos de las manos y los pies unidos por una membrana. Podemos aceptar esto como dato.

En un episodio, Víctor Buono, en el papel del villano cómico e hipócrita, está fundiendo los casquetes polares de la Tierra con un aparato de microondas con el objeto de elevar el nivel del mar y “llamar la atención”.

La cantidad de energía necesaria para fundir los casquetes polares con la rapidez con la que lo hace él sería prohibitiva. Llevaría siglos fundir los casquetes polares utilizando implementos racionales construidos por el hombre, y una vez que se lograra derretirlos, llevaría siglos persuadir al agua para que se congele de nuevo.

Hay como una sospecha de esto. El villano induce al héroe a cooperar con él diciéndole que ha interrumpido la fusión y mostrándole películas falseadas para convencerlo de que el nivel del mar está bajando. Después de un largo rato el héroe se da cuenta de repente de que el nivel del mar no puede bajar una vez que el proceso ha sido detenido. El exceso de agua debe evaporarse primero, dice. (Lo que es correcto, y además tiene que congelarse de nuevo en las regiones polares, cosa que llevaría mucho, mucho tiempo). Entonces se da cuenta de que Buono ha falseado las películas y, en su ira, hace lo que tendría que haber hecho desde el inicio: destruye el equipo de microondas con sus poderes mentales.

Y, por supuesto, en el instante mismo en que el equipo es destruido, el nivel del mar desciende... ¡Esto es ciencia ficción insoportablemente mala!

Ni siquiera los programas infantiles tienen que mostrar ignorancia científica —en realidad, ellos menos que ningún otro—. Los sábados a la mañana está “Space Academy” (“Academia del Espacio”), y en uno de los episodios de media hora, dos naves pasan a través de un agujero negro, y después retornan.

No hay el menor signo, sin embargo, de que por lo menos alguien que esté vinculado al programa tenga la más remota idea de lo que son los agujeros negros, y de sus efectos.

Parecería que la gente abnegada pero inculca que está detrás del programa cree que un agujero negro es un vacío entre las estrellas, o quizá un remolino del espacio a través del cual uno puede pasar velozmente y después volver.

En realidad, un agujero negro es una cantidad de masa tan grande y tan comprimida que produce un campo gravitatorio que no deja escapar nada, ni siquiera la luz. Cualquier otra cosa que se acerque demasiado a un agujero negro tiene que caer fatalmente en él, y no podrá jamás emerger de nuevo.

Es cierto que hay algunas teorías (no aceptadas universalmente) que sostienen que si un agujero negro rota, la materia que cae en él puede volver a emerger en un punto distante del universo. Pero aun así, toda

porción organizada de materia, como ser una nave o un ser humano, y hasta un átomo, sería destruida o emergería sólo como energía.

Un agujero negro puede dar origen a numerosas situaciones dramáticas pero primero hay que entenderlo.

Y si bien los programas para niños no tienen por qué ser necesariamente educativos, tampoco es exagerado pedir que no mal eduquen.

Para el público en general, la ciencia ficción parece incluir la historia de “Superman” y, en realidad, esto se puede justificar.

En “The Bionic Woman” (“La mujer biónica”), por ejemplo, se atribuyen los poderes de su protagonista al uso de prótesis mecánicas y órganos biónicos que tienen posibilidades de funcionamiento mayores que las de los órganos vivientes que reemplazan.

Uno puede imaginar, sin demasiada dificultad, un ojo que sea sensible a un espectro mayor de longitudes de onda de la luz y a una iluminación menos intensa que un ojo natural, o miembros que funcionen con energía nuclear y que puedan efectuar grandes arranques de velocidad o poderosos lanzamientos. Dado todo esto, uno sólo necesita argumentos imaginativos y buena actuación (un gran “sólo”, por supuesto) para tener una ciencia ficción aceptable.

“Wonder Woman” (“La mujer maravilla”) es en cambio lamentable, pues la conversión de una mujer común en un supercanguro rojo, blanco y azul se logra con una mera rotación en el lugar. (Superman entraba por lo menos en una cabina telefónica.)

“Wonder Woman” es por lo tanto pura fantasía y no puede ser considerada como ciencia ficción. Sin duda —no sea que alguien piense que no lo he notado— la Mujer Maravilla es un maravilloso lugar para descansar la mirada, pero esto no hace que sea buena ciencia ficción, sino excelente biología.

“Wonder Woman” podría salvarse si tomara la actitud que adoptó el viejo programa de “Batman”. En “Batman”, el contenido de ciencia era risible, pero era usado precisamente para eso. “Batman” era una farsa deliberada que ridiculizaba muy bien muchos de los recursos de la literatura popular y también de la ciencia ficción. Y burlarse *inteligentemente* de la ciencia ficción acaba por ser buena ciencia ficción.

Un eco muy débil de esas risas puede encontrarse en la versión de “Batman” en dibujos animados que pasan, para los niños, los sábados a la mañana. Se ha agregado un pequeño personaje con forma de lancha, Bat Mite, quien, contra la tradición de que los supermúsculos implican microcerebros, es el único personaje que muestra alguna chispa de inteligencia; y esto debe ser adrede.

## EPÍLOGO 45

*(¿De qué depende que la ciencia ficción sea buena?)*

*Parece que me he equivocado en mi comentario sobre Star Wars. Yo había visto la película una sola vez (no una docena de veces, como algunos entusiastas), y no había llegado a notar que, en la escena del bar, algunos personajes requieren, efectivamente, condiciones especiales.*

*Bueno, yo podría desear que los productores hubiesen acentuado eso un poco más, pero supongo que ellos tendrían todo el derecho de expresar el deseo de que la gente como yo fuese un poco más observadora. Diga lo que diga para tratar de justificarme, temo que en esta ocasión perdí.*

## PRÓLOGO 46

(1984)

*Hace ya varios años que vengo escribiendo un artículo en cuatro partes, al comienzo de cada año, para Field Newspaper Syndicate; y en 1980, pensando en la aproximación del año 1984, FNS me pidió que hiciera una crítica exhaustiva de la novela de George Orwell 1984.*

*Yo era renuente. No recordaba casi nada del libro, y eso dile... pero Denison Demac, la encantadora joven que es mi contacto en el FNS, me envió simplemente un ejemplar y me dijo: "Léalo".*

*De modo que lo leí, y quedé absolutamente pasmado por lo que leí. Me pregunto cuántos de los que hablan con tanta soltura sobre la novela la habrán leído alguna vez, y si lo hicieron, qué será lo que recuerdan.*

*Sentí que tendría que escribir la crítica, aunque más no fuera para explicarle a la gente cómo son en verdad las cosas. (Lo siento, me encanta mostrarle a la gente cómo son en verdad las cosas.)*

## 46. 1984

*A. Cómo fue escrito 1984*

En 1949 se publicó un libro titulado 1984. Había sido escrito por Eric Arthur Blair bajo el seudónimo de George Orwell.

El libro intentaba mostrar cómo sería la vida en un mundo dominado por el mal, donde los gobernantes se mantuvieran en el poder empleando la fuerza bruta, deformando la verdad, reescribiendo permanentemente la historia, hipnotizando al pueblo.

Este mundo fue situado sólo treinta y cinco años después de la época en que se escribió el libro, de modo que aun los lectores que ya estuvieran en la mitad de sus vidas en aquel momento todavía podían vivir para verlo.

Yo, por ejemplo, era ya un hombre casado cuando apareció el libro, y ya estamos sin embargo a menos de cuatro años de aquel año (porque "1984" quedó asociado al temor a causa del libro de Orwell), y es muy probable que yo viva para verlo.

En este capítulo, analizaré el libro, pero antes: ¿Quién era Blair/Orwell y por qué fue escrito el libro?

Blair nació en 1903 como caballero británico. Su padre trabajaba en la administración pública de la India, y él también llevó la vida de un funcionario imperial británico. Fue a Eton, desempeñó cargos en Burna, etcétera.

Pero le faltaba dinero para ser un caballero inglés a carta cabal. Y además, no quería pasarse el tiempo en trabajos de oficina, quería ser escritor. En tercer lugar, se sentía culpable por pertenecer a la clase alta.

Y entonces hizo a fines de la década del veinte lo que muchos jóvenes norteamericanos acomodados hicieron en la década del sesenta. Dicho brevemente, se convirtió en lo que nosotros habríamos llamado un "hippie". Vivió en los barrios bajos de Londres y París, se vinculó y se identificó con sus habitantes y sus vagabundos, y se las ingenió para tranquilizar su conciencia y juntar, al mismo tiempo, material para sus primeros libros.

También viró hacia la izquierda y se hizo socialista, y luchó junto a los leales en la Guerra de España. Allí se enredó en las luchas sectarias entre las distintas facciones izquierdistas, y dado que creía en una forma inglesa del socialismo propia de un caballero, se encontró fatalmente del lado de los perdedores. En contra de él estaban los apasionados anarquistas, sindicalistas y comunistas españoles que lamentaban amargamente que las necesidades de la lucha contra los fascistas de Franco les impidieran combatirse unos a

otros con toda libertad. Los comunistas, que eran los que mejor organizados estaban, ganaron y Orwell tuvo que abandonar España, porque estaba convencido de que si no lo hacía lo matarían.

De allí en más, y hasta el final de su vida, libró una guerra literaria privada contra los comunistas, decidido a ganar en palabras la batalla que había perdido en los hechos.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en la cual fue excluido del servicio militar, estuvo vinculado al ala izquierda del Partido Laborista británico, pero no simpatizó mucho con sus posiciones, porque aun esa versión fútil del socialismo le parecía demasiado bien organizada.

Aparentemente, la variante nazi del totalitarismo no lo tenía muy preocupado, porque en él sólo había lugar para su guerra privada con el comunismo stalinista. Así, mientras Gran Bretaña luchaba por su vida contra el nazismo y la Unión Soviética participaba como un aliado en la lucha sufriendo más bajas y poniendo más coraje que el que le correspondía, Orwell escribió *Animal Farm* ("La granja de los animales", conocido en español como "Rebelión en la granja"), que es una sátira de la revolución rusa y sus resultados, donde todo es descrito en términos de una revuelta de animales de corral contra sus amos humanos.

Terminó de escribir *Animal Farm* en 1944 y tuvo dificultades para encontrar un editor, dado que no era un momento particularmente indicado para irritar a los soviets. Pero tan pronto como la guerra terminó la Unión Soviética pasó a ser un blanco permitido y *Animal Farm* fue publicado. Fue recibido con ovaciones, y Orwell devino suficientemente próspero para retirarse y consagrarse a su obra maestra, 1984.

El libro describe a la sociedad como una vasta extensión a escala mundial de la Rusia stalinista de los años treinta, con todo el veneno de un sectario rival de izquierda. Las otras formas de totalitarismo desempeñan un papel menor. Hay una o dos alusiones a los nazis y a la Inquisición. Al comienzo mismo, se alude una o dos veces a los judíos como si éstos fueran a ser perseguidos, pero esto se diluye enseguida como si Orwell no quisiera que los lectores confundan a los villanos con los nazis.

Es una pintura del stalinismo y sólo del stalinismo.

Por el tiempo en que apareció el libro, en 1949, la Guerra Fría estaba en su apogeo. El libro se hizo muy popular a causa de esto. En Occidente, era casi una cuestión de patriotismo comprarlo y hablar acerca de él, y quizá hasta leer algunas de sus partes, aunque mi opinión es que fueron más los que lo compraron y hablaron acerca de él que los que lo leyeron, porque es un libro terriblemente aburrido, didáctico, repetitivo y casi estático.

Al comienzo se hizo más popular entre la gente que se inclinaba por el bando más conservador del espectro político, pues estaba claro que era antisoviético, y la pintura de la vida que proyectaba en el Londres de 1984 se parecía mucho a la imagen que los conservadores se hacían de la vida en el Moscú de 1949. Durante la era de McCarthy en los Estados Unidos, 1984 se volvió cada vez más popular entre los que se inclinaban por el bando liberal del espectro político, pues a éstos les parecía que los Estados Unidos de comienzos de la década del cincuenta estaban marchando hacia el control del pensamiento y que todas las perversidades que Orwell había imaginado se estaban acercando a nosotros.

Así, en un apéndice a la edición publicada en 1961 por New American Library, el psicoanalista y filósofo liberal Erich Fromm concluye como sigue:

"Los libros como los de Orwell son severas advertencias, y sería lamentable que el lector interpretara presuntuosamente a 1984 como otra descripción más de la barbarie stalinista, y no viera que también está dirigida a nosotros."

Pero aun dejando de lado al stalinismo y al macartismo, cada vez más norteamericanos estaban dándose cuenta de cómo crecía el gobierno, cómo aumentaban los impuestos, cómo las reglas y regulaciones penetraban cada vez más en los negocios y hasta en la vida corriente, cómo las informaciones sobre cada faceta de la vida privada ingresaban no sólo en los archivos de las oficinas del gobierno sino también en aquellos de los sistemas privados de crédito.

1984 pasó a representar entonces no al stalinismo, y ni siquiera a la dictadura en general, sino simplemente al gobierno. Aun el paternalismo gubernamental parecía ser "estilo 1984" y la famosa frase "El Gran Hermano está vigilándote" pasó a significar todo aquello que era demasiado grande para que un individuo pudiera controlarlo. No sólo el gran gobierno y los grandes negocios eran presagios de 1984, también lo eran la gran ciencia, el gran movimiento obrero y todo lo grande, en general.

En realidad, tanto ha penetrado la fobia al 1984 en la conciencia de muchos que no leyeron el libro y no tienen idea de lo que dice, que uno se pregunta qué puede llegar a pasarnos después del 31 de diciembre de 1984. Cuando llegue el Día de Año Nuevo de 1985 y los Estados Unidos existan todavía y estén enfrentando problemas muy similares a los que enfrentan hoy, ¿cómo expresaremos nuestros miedos a cada

aspecto de la vida que nos llena de aprensión? ¿Qué otra fecha podemos inventar para reemplazar a la de 1984?

El propio Orwell no vivió para ver el éxito que alcanzó su libro. No fue testigo de cómo él mismo convirtió al 1984 en un año que obsesionaría a toda una generación de norteamericanos. Orwell murió de tuberculosis en un hospital de Londres en enero de 1950, apenas unos meses después de que el libro fue publicado, a la edad de cuarenta y seis años. El conocimiento que tenía de que su muerte era inminente pudo haber influido en el tono encarnizado del libro.

### *B. 1984 como ciencia ficción*

Mucha gente cree que 1984 es una novela de ciencia ficción, pero quizá el único aspecto de 1984 que puede llevarlo a uno a pensar tal cosa es el hecho de que supuestamente transcurre en el futuro.

¡No es así! Orwell no tenía ninguna percepción del futuro, y el desplazamiento de la historia es mucho más geográfico que temporal. El Londres donde transcurre la historia no está tan desplazado treinta y cinco años hacia adelante en el tiempo, como lo está miles de millas hacia el este hasta Moscú.

Orwell imagina que Gran Bretaña pasó por una revolución similar a la de Rusia y por todos los períodos de desarrollo por los que pasó la Unión Soviética. No se le ocurre casi ninguna variación sobre el tema. La Unión Soviética pasó por una serie de purgas en la década del treinta, y el Ingsoc (“Socialismo Inglés”) pasó también por una serie de purgas en la década del cincuenta.

La Unión Soviética convirtió a uno de sus revolucionarios, León Trotsky, en un villano, dejando a su rival, José Stalin, como héroe. El Ingsoc convierte por lo tanto a uno de sus revolucionarios, Emmanuel Goldstein, en un villano, dejando a su rival, que tiene bigotes igual que Stalin, como héroe. Ni se tiene siquiera la sagacidad de introducir cambios menores. Goldstein, como Trotsky, tiene “un delgado rostro judío, con una gran corona de pelo canoso y ondulado y una chivita”. Aparentemente, Orwell no quiere sembrar pistas falsas dándole a Stalin otro nombre, así que lo llama simplemente “Gran Hermano”.

Al comienzo mismo de la historia, se deja en claro que la televisión (que nació por la misma época en que fue escrito el libro) es utilizada como un medio de adoctrinamiento constante del pueblo, porque los aparatos no pueden apagarse. (Y, aparentemente, en un Londres derruido donde nada funciona estos aparatos nunca fallan.)

La gran contribución de Orwell a la tecnología del futuro es que los televisores funcionan en los dos sentidos, y los que están obligados a oír y ver la pantalla de televisión pueden a su vez ser vistos y oídos y están bajo vigilancia constante, aun cuando duermen o están en el baño. De ahí la frase “El Gran Hermano está vigilándote”.

Éste es un método terriblemente ineficaz para controlar a todo el mundo. Que una persona esté vigilada todo el tiempo supone que otra persona la esté vigilando todo el tiempo (al menos en la sociedad orwelliana), y muy de cerca, ya que en esa sociedad el arte de interpretar los gestos y las expresiones faciales está muy desarrollado.

Una persona no puede vigilar atentamente a más de una persona, y sólo puede hacerlo durante un período de tiempo relativamente corto hasta que su atención se distraiga. En resumen, creo que harían falta cinco personas para vigilar a una sola persona. Y además, los que vigilan deben también ser vigilados, porque nadie está por encima de toda sospecha en el mundo orwelliano. Por consiguiente, el sistema de opresión por medio de la televisión de doble sentido no puede funcionar.

El propio Orwell se da cuenta de esto, y por eso limita los alcances de la vigilancia a los miembros del Partido. Los “proles” (el proletariado), hacia los cuales Orwell siente un desprecio de aristócrata inglés que no puede ocultar, casi no son controlados, porque se los considera subhumanos. (En algún punto del libro, dice que todo prole que muestra tener alguna capacidad es matado: un trato calcado de aquel que los espartanos daban a sus ilotas hace dos mil quinientos años.)

Además hay un sistema de espías voluntarios en el que los niños delatan a sus padres, y los vecinos se delatan entre sí. Esto jamás podría funcionar bien, porque finalmente todo el mundo delataría a todo el mundo y el sistema tendría que ser abandonado.

Orwell fue incapaz de imaginar computadoras o robots, si no habría puesto a todo el mundo bajo vigilancia artificial. Nuestras propias computadoras hacen hasta cierto punto eso en las oficinas de recaudación de impuestos, en los archivos de créditos, etc.; pero esto no nos acerca a 1984, excepto para las imaginaciones febriles. Computadoras y despotismo no van necesariamente de la mano. Muchas dictaduras

funcionaron lo más bien sin computadoras (piénsese en los nazis) y las naciones del mundo que tienen hoy más información almacenada en computadoras son también las menos despóticas de todas.

Orwell no tiene la capacidad de ver (o inventar) pequeños cambios. A su héroe le resulta difícil en su mundo de 1984 conseguir cordones para los zapatos u hojas de afeitar. A mí me pasaría lo mismo, en este mundo real de la década del ochenta, porque hay demasiada gente que usa zapatos sin cordones y afeitadoras eléctricas.

Además, Orwell tenía la fijación tecnofóbica de que cada avance tecnológico era un desliz cuesta abajo. Así, para escribir, su héroe: “puso una pluma en el portaplumas y la chupó para sacarle la grasa”. Esto lo hizo porque: “sintió que el bello y cremoso papel merecía ser escrito con una verdadera pluma en vez de ser raspado con un lápiz a tinta”.

Debemos suponer que el “lápiz a tinta” es el bolígrafo que estaba empezando a usarse en la época en que se escribía 1984. Esto significa que para Orwell una verdadera pluma “escribe” mientras que un bolígrafo “raspa”. Pero esto es precisamente lo opuesto de la verdad. Si usted tiene suficiente edad para acordarse de las plumas de acero, recordará que raspaban terriblemente, y usted sabe que los bolígrafos no lo hacen.

Esto no es ciencia ficción, sino una nostalgia deformada de un pasado que nunca existió. Me sorprende que Orwell se haya detenido en la pluma de acero y no haya hecho escribir a Winston con una hermosa pluma de ganso.

Tampoco tuvo Orwell una visión particularmente acertada de los aspectos estrictamente sociales del futuro que estaba prediciendo, con el resultado de que el mundo orwelliano de 1984 parece increíblemente anticuado comparado con el mundo real de la década del ochenta.

Orwell no imagina nuevos vicios, por ejemplo. Sus personajes son todos esclavos del gin y adictos al tabaco, y parte del horror del cuadro que pinta del 1984 es su descripción elocuente de la *baja calidad del gin y el tabaco*.

No prevé nuevas drogas ni la marihuana ni los alucinógenos sintéticos. Nadie pretende que un escritor de ciencia ficción sea exacto y preciso en sus predicciones, pero, sin duda, uno espera que invente *algunas* diferencias.

En su desesperación (o su ira), Orwell olvida las virtudes de los seres humanos. Todos sus personajes son, de un modo u otro, débiles o sádicos o ruines o estúpidos o repelentes. Quizá la mayoría de la gente es así, o quizá Orwell nos quiere mostrar cómo será todo el mundo bajo el despotismo, pero a mí me parece que aun bajo el peor de los despotismos siempre ha habido hasta ahora hombres y mujeres valientes que se opusieron a los déspotas hasta la muerte y cuyas historias son llamas luminosas en medio de la oscuridad general. Y aunque más no fuera porque en 1984 no hay el menor indicio de esto, su mundo no se parece al mundo real de los años ochenta.

Tampoco previó ninguna diferencia en el rol del hombre y la mujer ni un debilitamiento del estereotipo femenino de 1949. Sólo hay dos personajes femeninos de importancia. Uno es una mujer “prole” robusta y estúpida que se lo pasa lavando y cantando una canción popular con una letra como las que eran comunes en los años treinta y cuarenta (canción ante cuya “pésima calidad” tiembla quisquillosamente, en una alegre falta de anticipación de rock duro).

El otro es la heroína, Julia, que es promiscua sexualmente (pero por lo menos es arrastrada a actitudes de coraje por su interés por el sexo) y tonta. Cuando Winston, el héroe, le lee el capítulo dentro de un libro que explica la naturaleza del mundo orwelliano, reacciona quedándose dormida, pero dado que el tratado que Winston le lee es pasmosamente soporífero, esto puede ser una indicación de la sensatez de Julia en vez de lo contrario.

En suma, si 1984 tiene que ser considerada como una obra de ciencia ficción, entonces es de muy mala ciencia ficción.

### C. El Gobierno de 1984

1984 es una descripción de un gobierno todopoderoso, y ha ayudado a que la idea de un “gran gobierno” resulte terrible.

Tenemos que recordar, sin embargo, que en el mundo de fines de la década del cuarenta, que fue cuando Orwell escribió el libro, había habido, y todavía había, grandes gobiernos con verdaderos tiranos: individuos cuyos meros deseos, por más injustos, crueles o perversos que fueran, eran ley. Y lo que es más, parecía que esos tiranos sólo podían ser destituidos por una fuerza exterior.

Benito Mussolini, después de veintinueve años de reinado absoluto sobre Italia, fue derribado, pero esto sólo fue posible porque su país estaba sufriendo una derrota militar.

Adolf Hitler de Alemania, un tirano mucho más poderoso y brutal, gobernó con mano de hierro durante doce años, pero ni siquiera la derrota militar pudo por sí misma posibilitar su derrocamiento. A pesar de que el área sobre la cual gobernaba se achicaba cada vez más, y aun cuando los ejércitos imponentes de sus adversarios lo encerraban desde el este y el oeste, siguió siendo siempre un tirano absoluto sobre el área que le iba quedando; aun cuando ésta quedó reducida al *bunker* donde se suicidó. Hasta que se destituyó a sí mismo nadie se atrevió a destituirlo. (Es cierto que hubo complots contra él, pero siempre fracasaron, y muchas veces por caprichos del destino que aparentemente sólo podían explicarse suponiendo que alguien allá abajo lo quería.)

Pero Orwell no tenía tiempo para Mussolini ni para Hitler. Su enemigo era Stalin, y en el tiempo en que 1984 fue publicado, Stalin había gobernado la Unión Soviética durante veinticinco años en un abrazo de oso capaz de quebrarle a uno las costillas, había sobrevivido a una guerra en la que su país sufrió enormes pérdidas y sin embargo era entonces más poderoso que nunca. A Orwell le debe de haber parecido que ni el tiempo ni la fortuna podían desplazar a Stalin, y que éste viviría eternamente incrementando cada vez más su poder. Y así fue como describió al Gran Hermano.

Pero las cosas no ocurrieron así, por supuesto. Orwell no vivió lo suficiente para verlo pero Stalin murió sólo tres años después de que 1984 fue publicado, y no había pasado mucho tiempo después de esto cuando ya su régimen era denunciado como una tiranía por —¡a que no adivina!— los dirigentes soviéticos.

La Unión Soviética sigue siendo la Unión Soviética, pero ya no es stalinista, y los enemigos del estado ya no son liquidados (Orwell usa “vaporizados” en vez de esta palabra, siendo estos pequeños cambios los únicos que él puede imaginar) con el mismo desenfreno.

Por otra parte, Mao Tse-Tung murió en China, y aunque él mismo no fue denunciado abiertamente, sus colaboradores más estrechos fueron rápidamente condenados como “la Banda de los Cuatro”, y aunque China sigue siendo China, ya no es maoísta. Franco murió en su cama, hasta su último aliento siguió siendo el líder incuestionado que había sido durante casi cuarenta años; pero inmediatamente después de su muerte el fascismo retrocedió en España, como lo había hecho en Portugal después de la muerte de Salazar.

En suma, los Grandes Hermanos mueren, o al menos lo han hecho hasta ahora, y cuando mueren, el gobierno siempre se torna más blando.

Esto no significa que no puedan surgir nuevos tiranos, pero ellos también morirán. Por lo menos en la década del ochenta del mundo real, tenemos la certeza de que lo harán; el Gran Hermano inmortal no es todavía una amenaza real.

En realidad, los gobiernos de los años ochenta parecen peligrosamente débiles. El avance de la tecnología ha puesto armas poderosas —explosivos, ametralladoras, autos veloces— en las manos de terroristas urbanos que pueden raptar, asaltar, matar y tomar rehenes con impunidad mientras los gobiernos contemplan impotentemente.

Además de la inmortalidad del Gran Hermano, Orwell presenta otras dos maneras de mantener una dictadura eterna.

Primero: ofrezca algo o a alguien para odiar. En el mundo orwelliano, Emmanuel Goldstein era el objeto de un odio orquestado a través de dramatizaciones de masas robotizadas.

Esto no es nada nuevo, por supuesto. Todas las naciones del mundo han utilizado a varios de sus vecinos como objeto de odio. Esto es tan fácil de lograr y actúa tanto como una segunda naturaleza de la humanidad que uno se pregunta por qué tiene que haber campañas de odio organizadas en el mundo orwelliano.

No hace falta ningún astuto movimiento psicológico de masas para hacer que los árabes odien a los israelíes, y los griegos a los turcos, y los católicos irlandeses a los protestantes irlandeses, y viceversa respectivamente. Es cierto que los nazis organizaron delirantes mítines de masas que parecían entusiasmar a todos los participantes, pero esto no tuvo ningún efecto permanente. Una vez que la guerra entró en suelo alemán, los alemanes se rindieron tan mansamente como si nunca hubiesen gritado *¡Sieg Heil!* en sus vidas.

Segundo: reescriba la historia. Casi todos los individuos, entre los pocos que podemos encontrar en 1984, se dedican a reescribir la historia, a cambiar las estadísticas, a recomponer los diarios... como si alguien se preocupara en prestar atención al pasado.

Esta preocupación orwelliana por los detalles nimios de la “prueba histórica” es típica del sectario político que siempre está citando lo que se ha dicho o hecho en el pasado para probar algo o alguien que está del otro lado y que se las pasa citando algo que ha sido dicho o hecho en el pasado para probar lo contrario.

Como todo político sabe, las pruebas jamás son necesarias. Basta hacer una aseveración —cualquier aseveración— con suficiente energía para que un público la crea. Nadie quiere confrontar la mentira con los hechos, y quien lo haga no creará que los hechos sean verdaderos. ¿Usted cree que el pueblo alemán en 1939 fingía que creía que los polacos lo habían atacado y habían así iniciado la Segunda Guerra Mundial? ¡No es así! Puesto que a los alemanes les decían que eso había ocurrido así, ellos lo creían tan seriamente como usted y yo creemos que fueron ellos los que atacaron a los polacos.

Es cierto que los soviéticos publican cada tanto una nueva edición de su Enciclopedia en la cual algunos políticos que habían merecido largas notas biográficas en las ediciones anteriores son eliminados de golpe, y esto es sin duda el origen de la idea orwelliana, pero las posibilidades de que esto sea llevado tan lejos como en 1984 me parecen nulas; no porque esté más allá de la maldad humana, sino porque sería totalmente innecesario.

Orwell da mucha importancia al *Newspeak*\* como órgano de represión: la transformación del inglés en un instrumento tan limitado y abreviado que desaparece el propio léxico del disenso. Tomó en parte la idea del innegable hábito de abreviar. Da los ejemplos de *Communist International* (“Internacional Comunista”), que devino *Comintern*, y *Geheime Stautspolizei* (“Policía Secreta del Estado”), que devino *Gestapo*, pero esto no es un moderno invento totalitario. *Vulgus mobile* devino *mob* (“chusma”, en inglés), *taxi cabriolet* devino *cab* (“taxi”, en inglés), “*quasi stellar radio source*” (“fuente cuasi estelar de ondas”) devino *quasar*, y “*light amplification by stimulated emission of radiation*” (“amplificación de la luz por emisión stimulated de radiación”) devino *laser*, etc. No existe el menor indicio de que tales condensaciones hayan jamás debilitado al lenguaje como medio de expresión.

En realidad, el fanatismo político ha tendido siempre a usar muchas palabras en vez de pocas, palabras largas en vez de cortas, y a extenderse en vez de abreviar. Todo líder con poca educación o inteligencia limitada busca esconderse detrás de una exuberante embriaguez de palabras.

Por eso, cuando Winston Churchill propuso que se estableciera el “Inglés Básico” como idioma internacional (algo que contribuyó indudablemente a la idea del *Newspeak*) la propuesta nació muerta.

Por lo tanto, no estamos acercándonos de ninguna manera al *Newspeak* en su forma condensada, aunque siempre hemos tenido el *Newspeak* en su forma extensa, y seguiremos teniéndolo.

También tenemos un grupo de gente joven que dice cosas como: “Así, hombre, ya sabes. Es como que lo hizo todo de golpe, ya sabes, hombre. Quiero decir, como que ya sabes...” y así sucesivamente durante cinco minutos, cuando, en realidad, la palabra que el joven busca es: “¿eh?”.

Pero esto no es *Newspeak*, y también está con nosotros desde siempre. Es algo que en *Oldspeak* (“Vieja Habla”) se llama “incapacidad de expresarse”, y no es a esto a lo que apuntaba Orwell.

#### D. La situación internacional de 1984

Si bien Orwell parecía en general ser incapaz de tomar distancia alguna respecto del mundo de 1949, al menos en un aspecto reveló ser muy presciente: previó la división tripartita del mundo de la década de 1980.

El mundo internacional de 1984 es un mundo de tres super potencias: Oceanía, Eurasia, Estasia. Y esto concuerda aproximadamente con las tres superpotencias reales del mundo de 1980: los Estados Unidos, la Unión Soviética y China.

Oceanía es una combinación de los Estados Unidos y el Imperio Británico. Parece que Orwell, que era un ex funcionario del Imperio Británico, no se daba cuenta de que, en la década del cuarenta, el Imperio estaba en las últimas y a punto de disolverse. De hecho, parece suponer que el Imperio Británico es la fuerza dominante de la combinación anglo-norteamericana.

Al menos, toda la acción se desenvuelve en Londres y rara vez se menciona a los Estados Unidos o a los norteamericanos. Pero también es cierto que esto es muy típico de la novela de espionaje británica, en la cual, a partir de la Segunda Guerra Mundial, Gran Bretaña (que actualmente es aproximadamente la octava potencia militar y económica del mundo) siempre es presentada como el gran adversario de la Unión Soviética o de China o de alguna conspiración internacional imaginaria, mientras que los Estados Unidos no son mencionados, o tienen que conformarse con una breve aparición de cortesía de un ocasional agente de la CIA.

Eurasia, desde luego, es la Unión Soviética, que, según supone Orwell, habrá absorbido a todo el continente europeo. Por lo tanto, Eurasia incluye toda Europa, más Siberia, y el 95% de su población es

---

\* “Nueva Habla”: idioma que se habla en el mundo de 1984. (N. del T.)

Europea, cualquiera sea el criterio que se tome. Sin embargo, Orwell describe a los eurasiáticos como “hombres fornidos con rostros asiáticos inexpresivos”. Dado que Orwell todavía vive en una época en que “europeo” y “asiático” son equivalentes a “héroe” y “villano”, le es imposible vituperar a la Unión Soviética con la energía apropiada si ella no es presentada como “asiática”. Esto puede ponerse bajo la rúbrica de lo que el *Newspeak* orwelliano llama “doble-pensar”, algo en lo que Orwell, como todo ser humano, se destaca.

Es posible, desde luego, que Orwell no esté pensando en Eurasia ni en la Unión Soviética, sino en su gran bête noire, Stalin. Stalin era georgiano, y Georgia, que queda al sur del Cáucaso, es parte de Asia, según un criterio estrictamente geográfico.

Estasia, desde luego, es China junto con otras naciones dependientes.

Y esto es presciencia. Cuando Orwell escribía en 1984, los comunistas chinos todavía no habían conseguido dominar el país, y muchos (especialmente en los Estados Unidos) estaban haciendo todo lo posible para que el anticomunista Chiang Kai-Shek conservara el poder. Una vez que los comunistas ganaron, en Occidente se dio por descontado que los chinos estarían bajo dominio soviético, y que China y la Unión Soviética formarían una potencia comunista monolítica.

Orwell no sólo previó la victoria comunista (en realidad él vio esa victoria en todas partes) sino que también previó que Rusia y China no formarían un bloque monolítico sino que serían enemigos mortales.

En esto pudo haberlo ayudado su propia experiencia como sectario de izquierda. Él no tenía prejuicios derechistas que lo llevaran a considerar a los izquierdistas como villanos unidos e indistinguibles. Sabía que éstos podían pelearse por las minucias doctrinarias más insignificantes con tanta furia como los cristianos más piadosos.

También previó un estado de guerra permanente entre los tres, una situación de equilibrio permanente donde las alianzas cambiarían indefinidamente pero siempre unirían a los dos más débiles contra el más fuerte. Éste era el viejo sistema de “equilibrio del poder” usado en la antigua Grecia, en la Italia medieval y en los primeros tiempos de la Europa moderna.

El error de Orwell residía en pensar que hacía falta una guerra auténtica para mantener funcionando el carrusel del equilibrio del poder. Y en una de las partes más ridículas del libro se explaya interminablemente sobre la necesidad de la guerra permanente como medio de consumir la producción mundial de bienes para mantener la estratificación social en clases baja, media y alta. (Esto se parece mucho a la explicación izquierdista de la guerra como producto de una conspiración urdida con gran dificultad.)

En los hechos reales, el mundo ha estado mucho más libre de la guerra después de 1945 que antes. Ha habido una proliferación de guerras locales, pero ninguna guerra general. Pero además, no es cierto que la guerra sea necesaria como último recurso para consumir las riquezas mundiales. Esto puede lograrse a través de otros métodos como el de incrementar indefinidamente la población y el consumo de energía, ninguno de los cuales son considerados por Orwell.

Orwell no previó ninguno de los cambios económicos significativos que tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial. No previó el rol del petróleo, o su disponibilidad decreciente, o el aumento constante de su precio, o el poder creciente de las naciones que lo controlan. No recuerdo que mencione la palabra “petróleo”.

Pero quizá podamos reconocer la presciencia orwelliana también aquí, si sustituimos “guerra” por “Guerra Fría”. Hubo, efectivamente, una guerra fría más o menos continua que sirvió para mantener elevado el índice de ocupación y resolver algunos problemas económicos a corto plazo (al precio de incrementar aquellos que son a largo plazo). Y esta guerra fría es suficiente para disminuir las riquezas.

Además, las alianzas cambiaron tal como lo previó Orwell, y con sorprendente rapidez. Cuando los Estados Unidos eran todopoderosos, la Unión Soviética y China expresaban a gritos su oposición a los norteamericanos y mantenían una especie de alianza. Cuando el poder de los Estados Unidos disminuyó, la Unión Soviética y China se separaron, y durante cierto tiempo, cada una de las potencias repartió sus insultos con ecuanimidad entre las otras dos. Luego, cuando la Unión Soviética comenzó a parecer particularmente poderosa, surgió una especie de alianza entre los Estados Unidos y China, pues ambos cooperaban en denostar a la Unión Soviética, y cada cual hablaba con suavidad del otro.

En 1984, cada cambio en las alianzas implicaba una orgía de reescritura de la historia. En la vida real, tal insensatez es innecesaria. El público cambia de bando muy fácilmente, sin preocuparse en lo más mínimo por el pasado. Por ejemplo, en la década del cincuenta, los japoneses se habían transformado de villanos infames en amigos, mientras que los chinos lo estaban haciendo en la dirección contraria sin que nadie se tomara la molestia de borrar Pearl Harbor. ¡Pero, caramba, si a nadie le importaba!

Las tres grandes potencias de Orwell se abstienen voluntariamente de usar bombas nucleares, y, efectivamente, esas bombas no han sido usadas en ninguna guerra desde 1945. Pero esto último pudo haberse debido a que los Estados Unidos y la Unión Soviética, las únicas dos potencias con grandes arsenales nucleares, evitaron entrar en guerra entre sí. Si hubiese guerra de verdad, es extremadamente improbable que ninguno de los dos bandos se sienta finalmente obligado a apretar el botón. En este punto, quizás Orwell se quede corto respecto de la realidad.

Sin embargo, Londres sufre de vez en cuando un ataque con misiles que se parecen a los V-1 y V-2 de 1944, y está en ruinas estilo 1945. Orwell no puede mostrar un 1984 muy diferente de 1944 en este punto.

De hecho, Orwell deja en claro que en 1984 el comunismo universal de las tres superpotencias ya ha ahogado a la ciencia y la ha reducido a la inutilidad excepto en las áreas exigidas para la guerra. No cabe duda de que los países prefieren invertir en la ciencia cuando hay claras aplicaciones bélicas en perspectiva, pero lamentablemente no hay manera de separar la guerra de la paz en lo que se refiere a las aplicaciones.

La ciencia es una unidad, y todo lo que hay en ella puede ser aplicado a la guerra y la destrucción. Y por eso la ciencia no ha sido destruida sino que sigue desarrollándose, no sólo en los Estados Unidos, en Europa Occidental y en Japón, sino también en la Unión Soviética y en China. Los avances de la ciencia son demasiado numerosos para ser enumerados, pero basta con pensar en los rayos láser y en las computadoras como “armas de guerra” con infinitas aplicaciones pacíficas.

Resumiendo, entonces: en 1984, a mi juicio, George Orwell se ocupó en librar una guerra privada con el stalinismo antes que en pronosticar el futuro. No tenía el don del escritor de ciencia ficción que prevé un futuro plausible; y, en los hechos reales, el mundo de 1980 no tiene, en la mayoría de los casos, la menor relación con el de 1984.

El mundo puede volverse comunista, si no en 1984, al menos mucho más tarde; o puede ser testigo de la destrucción de la civilización. Si esto ocurre, sin embargo, ocurrirá de un modo completamente diferente del que se muestra en 1984, y si tratamos de impedirlo imaginando que 1984 es correcto, estaremos defendiéndonos contra una dirección de ataque equivocada, y perderemos.

## PRÓLOGO 47

(*El anillo del mal*)

*El motivo del siguiente ensayo fue el hecho de que estaba por exhibirse la versión para televisión de la trilogía *The Lord of the Rings* (“El Señor de los Anillos”). Una nueva revista, *Panorama*, me pidió que escribiera un comentario sobre la trilogía, escogiendo el aspecto que quisiera; de modo que acepté.*

*Lo escribí antes de ver el programa, porque tenía que publicarse simultáneamente con la emisión de éste. Por lo tanto, el ensayo no fue un análisis del programa sino de un aspecto de su simbolismo (desde mi punto de vista).*

*Después de que apareció el ensayo, vi el programa en la televisión y no me gustó... pero esto no tuvo nada que ver con lo que escribí.*

### 47. EL ANILLO DEL MAL

*El Señor de los Anillos* es una epopeya en tres volúmenes sobre la batalla entre el Bien y el Mal. El primer volumen es *The Fellowship of the Ring* (“La cofradía del anillo”), el segundo, *The Two Towers* (“Las dos torres”), y el tercero, *The Return of the King* (“El retorno del rey”).

La trama es extensa, los personajes son muchos y la acción es muy emocionante y está siempre rodeada de suspenso.

Hay en total veinte anillos que dan poder, pero Sauron, el Señor Oscuro, la encarnación del Mal, la figura satánica, es el Señor de los Anillos. Él ha hecho que un anillo, el Anillo Único, sea el amo de todos los demás...

*“Un Anillo para dominarlos a todos,  
Un Anillo para hallarlos,  
Un Anillo para traerlos a todos y en la oscuridad atarlos,  
En la Tierra de Mordor donde residen las Sombras.”*

Mientras este Anillo Único exista, el Mal no podrá ser vencido. Mordor es la tierra maldita donde Sauron gobierna y donde todo está deformado, torcido y adulterado en beneficio suyo. Y Mordor expandirá su atmósfera envenenada por todo el mundo cuando el Anillo Único vuelva a estar en poder de Sauron.

Porque Sauron no lo tiene. En un pasado remoto, el Anillo dejó de estar en su poder y, a través de una serie de hechos que están en parte narrados en *The Hobbit*, una suerte de prólogo infantil al “Señor de los Anillos”, cayó en manos de Bilbo Baggins, el hobbit del título.

Hay numerosas fuerzas que tratan de luchar por el Bien y derrotar a Sauron, pero los hobbits constituyen las más débiles y pequeñas. Son del tamaño de los niños y tienen la misma ingenuidad y sencillez de éstos. Aun así, a otro hobbit, llamado Frodo, sobrino de Bilbo, se le ocurre que hay que deshacerse del Anillo Único y asegurar que no pueda volver a caer en manos de Sauron.

Al principio como parte de un pequeño grupo, abriéndose camino en un mundo terrible y hostil, y después con la sola compañía de su fiel sirviente Sam, Frodo tiene que encontrar un modo de evitar a los aliados de Sauron para poder llevar el Anillo Único hasta la misma Mordor. Allí, en la propia guarida de Sauron, tiene que llevarlo hasta el Monte Doom\*, un volcán cuyo fuego es el único que puede fundir el anillo y destruirlo. Si logra esto último, los poderes de Sauron cesarán y, al menos por un tiempo, el Bien prevalecerá.

---

\* “Monte Fatalidad”. (N. del T.)

¿Qué representa esta lucha? ¿Qué elementos contribuyeron a su construcción en la mente de Tolkien? Podríamos preguntarnos si acaso el mismo Tolkien, si todavía estuviera vivo, podría darnos una respuesta acabada. Tales construcciones literarias adquieren una vida propia, y nunca pueden hallarse respuestas simples a la pregunta ¿Qué significa?"

Tolkien era un investigador de las antiguas leyendas teutónicas, y a uno le da la impresión de que el Anillo Único puede ser un eco del Anillo de los Nibelungos, y que detrás de Sauron está el rostro bello y malvado de Loki, el traidor dios escandinavo del fuego.

Por otra parte, *The Hobbit* fue escrito en la década de 1930 y "El Señor de los Anillos" en la de 1950. En el medio estuvo la Segunda Guerra Mundial, y a Tolkien le tocó vivir el año decisivo de 1940, cuando Gran Bretaña se quedó sola frente a las fuerzas de Hitler.

Después de todo, los hobbits son habitantes de "the Shire",\* que es una representación transparente de Gran Bretaña en sus aspectos más idílicos, y detrás de Sauron podría estar el demoníaco Adolf Hitler.

Pero también están los simbolismos más amplios. Tom Bombadil es un personaje misterioso que parece representar la Naturaleza como un todo. Los ents con forma de árbol parecen representar los bosques verdes, y los enanos representan las montañas y el mundo mineral. También están los duendes, poderosos pero en decadencia, representantes de un tiempo que se va para siempre y que no sobrevivirían aunque Sauron fuese aniquilado.

Pero volvamos al Anillo Único. ¿Qué representa?

En la epopeya, otorga un poder ilimitado e inspira infinitos deseos aun cuando es infinitamente corruptor. Los que lo usan son abrumados y atormentados por él, pero no pueden dejarlo ir, aunque les roe el alma y el cuerpo. Gandalf, que es el personaje más fuerte de los que combaten por el Bien no se atreve a tocarlo porque teme que lo corrompa a él también.

Finalmente le toca a Frodo, que es pequeño y débil, hacerse cargo de él. Y lo corrompe y daña a él también, porque cuando está por fin parado en el Monte Doom y le bastaría con mover un dedo para arrojar el Anillo Único al fuego y asegurar el fin del Mal, se da cuenta de que no puede hacerlo. Se ha convertido en un esclavo del Anillo Único. (Y finalmente es el Mal el que destruye al Mal, mientras que Frodo el Bueno fracasa.)

¿Qué es, entonces, el Anillo Único? ¿Qué representa? ¿Qué puede ser tan deseable y corruptor a la vez? ¿Qué cosa puede impedir que queramos deshacernos de ella a pesar de que está destruyéndonos?

Bueno...

Una vez, mi esposa Janet y yo íbamos por la autopista de Nueva Jersey y pasamos por un sector de refineras de petróleo donde la tortuosa geometría de las estructuras se dibujan contra el cielo, donde los gases escapan ardiendo en eternas llamaradas, y donde el hedor obliga a cualquiera a cerrar las ventanillas del auto. Janet hizo lo propio, suspiró, y luego dijo: "Ahora pasamos por Mordor".

Ella tenía razón. El Mordor de "El Señor de los Anillos" es el mundo industrial que está desarrollándose lentamente y va apoderándose de todo el planeta, lo consume, lo envenena. Los duendes representan la tecnología preindustrial que está abandonando la escena. Los enanos, los ents y Tom Bombadil representan las distintas partes de la Naturaleza que están siendo destruidas. Y los hobbits del Shire representan el pasado simple y pastoril de la humanidad.

¿Y el Anillo Único?

Es la tentación de la tecnología; la seducción de las cosas hechas con más facilidad, de los productos en grandes cantidades, de los artefactos en tentadora variedad. Es la pólvora y el automóvil y la televisión; todas las cosas que la gente se desespera por tener; todas las cosas que la gente no puede abandonar una vez que las tiene.

¿Podemos abandonarlas? El automóvil mata a miles de norteamericanos cada año. ¿Podemos abandonarlo por eso? ¿Acaso alguien propone seriamente que lo intentemos?

El modo de vida norteamericano exige que se quemem grandes cantidades de carbón y petróleo que arruinan nuestro aire, enferman nuestros pulmones y contaminan nuestro suelo y nuestra agua, pero, ¿podemos dejar de quemarlas? Para satisfacer las necesidades de nuestra sociedad, necesitamos más petróleo que el que podemos extraer nosotros mismos, de modo que tenemos que importar la mitad del extranjero. Lo obtenemos de países que nos tienen encadenados gracias a eso. ¿Podemos disminuir nuestras necesidades para romper esas cadenas?

---

\* Shire: antigua denominación hoy reemplazada por county (condado) en Gran Bretaña.

Tenemos el Anillo Único en nuestras manos y está destruyéndonos a nosotros y al mundo, y no hay ningún Frodo que se haga cargo de él, y no hay Monte Doom adonde llevarlo, y no hay nada que pueda asegurar la destrucción del Anillo Único.

¿Es inevitable todo esto? ¿Ha ganado Sauron? ¿Han caído las Sombras de la Tierra de Mordor sobre todo el mundo?

Podemos creer que sí, si sólo queremos mirar lo peor del mundo industrial e imaginarnos lo mejor de un imposible mundo preindustrial.

Además, el feliz mundo pastoril del Shire no existió jamás salvo en las mentes nostálgicas. Puede haber existido una delgada capa de terratenientes y aristócratas que llevaba una vida placentera, pero esto sólo era posible gracias al trabajo incesante de sirvientes, campesinos, siervos, y esclavos cuyas vidas eran un largo sufrimiento. Los que heredaron las tradiciones de una clase dominante (como Tolkien) son demasiado conscientes del pasado placentero de la vida, y pasan demasiado por alto la pesadilla que empezaba apenas más allá de los límites de las mansiones.

Por más desdichas y horrores que la industrialización haya producido, ella puso, *por primera vez*, la educación y el ocio al alcance de cientos de millones de personas; permitió que ellas compartieran los bienes materiales del mundo, aunque más no fuera los de mala calidad; les dio una oportunidad de apreciar las artes, aunque sólo fuera al nivel de las historietas y del rock duro, les dio una esperanza de vida que hoy es el doble de la que tenían en los tiempos preindustriales.

Es fácil hablar de los cincuenta mil norteamericanos (uno de cada 4.400) que mueren ¿cada año en accidentes automovilísticos. Olvidamos así los porcentajes de población mucho mayores que morían cada año por las epidemias infecciosas, las enfermedades por carencia, los desequilibrios hormonales y todo lo que hoy puede ser prevenido y curado.

Hay buenas razones para no abandonar el Anillo Único. Si el Anillo Único está llevándonos a la destrucción es porque lo usamos abusivamente, arrastrados por nuestra codicia y nuestra insensatez. Es seguro que hay un modo de usarlo sensatamente. ¿Tanto hemos perdido las esperanzas respecto de la humanidad que negamos que podamos ser cuerdos y sensatos si tenemos que serlo?

No. El Anillo Único no es sólo maligno. Él es lo que nosotros hacemos de él y por eso debemos rescatar y desarrollar aquellas partes que son buenas.

Pero no se preocupe...

Uno puede leer *El Señor de los Anillos* sin perderse en su simbolismo. Es una aventura fascinante que no se agota en una lectura. Yo lo leí cuatro veces, y cada vez me gusta más. Pienso que ya es tiempo de que lo lea una quinta vez.

Y al hacerlo, trataré de ver el Anillo Único como... un anillo.

## PRÓLOGO 48

*(La respuesta a La guerra de las galaxias)*

*El diario Newsday me invitó a presenciar una proyección del primer episodio del programa de televisión Battlestar Galactica (“Estrella de combate Galactica”) y escribir un comentario para su sección de TV de los domingos. Bueno, mi hermano es uno de los vicepresidentes del diario: ¿podía yo rechazar la invitación?*

*Star Wars (“La Guerra de las galaxias”) me había gustado y esperaba que Battlestar Galactica fuera tan buena como aquella. Estaba ansioso por ver aparecer buena ciencia ficción en la televisión, aunque fuera del género vaqueros-e-indios.*

*Lamentablemente, quedé terriblemente decepcionado, y el siguiente ensayo, que apareció en el Newsday del 17 de septiembre de 1978 bajo el título “Battlestar Galactica: Creativity (?) in Full Force” (“Battlestar Galactica: creatividad (?) con toda la fuerza”) explica por qué.*

48. LA RESPUESTA A  
LA GUERRA DE LAS GALAXIAS

No estoy seguro de que entiendo la psicología de la gente que produce películas para cine y programas de televisión; yo soy un hombre de libros. Pero puede ser que funcione así...

Algunas personas invierten millones de dólares para hacer algo que se aparte relativamente de lo que ha sido hecho antes. La esperanza de los competidores es que todos los que están involucrados en el nuevo proyecto pierdan sus puestos, sus reputaciones, sus vidas, y lo peor de todo, su dinero.

¿Por qué? Porque hacen algo diferente, porque no siguen aferrándose a las viejas buenas recetas de D. W. Griffith.

Pero, ¡oh sorpresa!, el nuevo proyecto rinde dinero, rinde mucho dinero, rinde montones de dinero. Es una mina de oro!

¿Por qué? Porque el nuevo proyecto es un poquito diferente, y por lo tanto, parece nuevo y fresco. (Quizá no para los espectadores más sutiles, pero la sutileza fue siempre una práctica de minorías.)

¿Qué hacen entonces los otros productores? Pues, cuando ven que algo diferente rinde dinero, se ponen en el acto manos a la obra para producir también algo diferente. El mismo algo diferente.

*Battlestar Galactica* es el programa espectacular de ciencia ficción de esta temporada en televisión, y yo lo vi. No vi el programa piloto de tres horas de duración que pasarán por televisión el domingo por la noche, pero vi la versión de dos horas que se ha estado pasando en Canadá y en Europa, y se me ha dicho que es básicamente la misma cosa.

También se me ha dicho que es la respuesta en televisión a *Star Wars*. Como ésta ya la vi, ahora sé cuál es la respuesta: otra *Star Wars*.

Tengo entendido que la misma persona estuvo a cargo de los efectos especiales en ambas producciones; y, con admirable economía de esfuerzo creador, esa persona produjo los mismos efectos especiales en ambas producciones.

Había muchas batallas espaciales tanto en *Star Wars* como en *Battlestar Galactica*. (¿Por qué no? En los títulos uno descende de la guerra a la batalla, y asciende de la estrella a la galaxia, pero la insinuación es evidente. Uno está ahí para ver guerra. Las dos personas que quieren la paz en *Battlestar Galactica* son, en un caso, un tonto, y en el otro, un villano.)

De hecho, en *Battlestar Galactica* hay batalla espacial casi ininterrumpida durante los primeros cuarenta y cinco minutos, poco más o menos. Después lamenté no haber contado la cantidad de naves espaciales que habían explotado, porque tengo la impresión de que ésa es la forma de evaluar estas epopeyas.

(Ya puedo verlo escrito: “Vea nuestro gran espectáculo de ciencia ficción. Ciento cincuenta y cuatro explosiones simuladas. ¡Cuéntelas! Ciento cincuenta y cuatro”.)

Más aún, los combates espaciales me resultaron muy familiares. Había naves espaciales con aletas traseras, el tipo de aletas que son muy útiles en cualquier atmósfera para girar y cambiar de dirección. Lo que no dejaba de ser extraño, porque estaban en el espacio, en medio del vacío, y en el vacío se manobra de modo bastante diferente.

Luego está el problema de disparar contra el enemigo. Uno tiene que tenerlo justo en el medio de la mira, y entonces uno aprieta el botón y allá van los disparos de *bazookas*, con sus típicos silbidos de disparos de *bazookas*... Lo que era extraño porque en el vacío no hay ondas sonoras, y por lo tanto, tampoco sonido.

Más aún, los primeros disparos fallan, pero cuando los buenos muchachos ajustan la mira manualmente, un tiro da finalmente en el blanco y uno ya sabe lo que pasa: las naves espaciales de estas epopeyas están diseñadas para resistir exactamente cero impactos. El menor golpe sorpresivo y tienen una sola respuesta: estallan en pedazos. (¿Para qué diseñar ataúdes tan seguros? ¿Para qué volar en ellos? ¿Y cómo hacen para persuadir a la tripulación para que suba a bordo?)

Además, ¿por qué se apunta manualmente? Una tecnología capaz de producir con sus efectos especiales todas esas naves espaciales en miniatura también tendría que ser capaz de diseñar rayos láser y computadoras en miniatura que puedan localizar la nave enemiga, apuntar la *bazooka* automáticamente y sin error, y hacer estallar a los miembros de la flota enemiga en el lapso de un microsegundo... mientras los muchachos malos hacen exactamente lo mismo con nosotros, por supuesto.

Y entonces me di cuenta de lo que estas batallas espaciales me recordaban. Desde la primera hasta la última, eran todos duelos de aeroplanos de la Primera Guerra Mundial. Era el Barón Rojo contra mi viejo amigo Eddie Rickenbacker, hasta el último detalle.

Ni siquiera habían llegado a la Segunda Guerra Mundial.

¿Vio usted *Star Wars*?

¿Recuerda a los tipos malos que estaban todos vestidos con trajes de cromo y tenían las caras tapadas? ¿Recuerda a los muchachos buenos que estaban todos vestidos con camisa y pantalón y que iban a cara descubierta? ¿Recuerda que los tipos malos con armaduras, después de 57.243 disparos, no bajaron ni un solo muchacho bueno? ¿Recuerda que los muchachos buenos sin armadura mataron montones y montones de tipos malos sin siquiera abollarles las armaduras ni derramar una gota de sangre. Bueno, así ocurre todo en *Battlestar Galactica*. Los tipos malos estaban todos vestidos con trajes de cromo y tenían las caras tapadas. Los muchachos buenos estaban todos vestidos con camisa y pantalón e iban a cara descubierta. Los tipos malos con armaduras, después de 57.243 disparos, no bajaron ni un solo muchacho bueno. Los muchachos buenos sin armaduras mataron montones y montones de tipos malos sin siquiera abollarles las armaduras ni derramar una gota de sangre.

¡Ahí tiene la creatividad!

¿Recuerda al personaje más popular de *Star Wars*? Era el encantador pequeño robot R2D2, que parecía una toma de agua para incendios. Naturalmente, ahora los productores saben todo acerca de los robots. Son encantadores. Todo robot que aparezca de ahora en más en estas películas tendrá que ser encantador.

Desde luego, una toma de agua para incendios no es encantadora en sí misma, de modo que R2D2 tenía que hacer cosas encantadoras para llegar a serlo. En *Battlestar Galactica* se decidió continuar de un modo mucho mejor. Un robot que tenga un aspecto encantador no necesitará hacer nada, ahorrando así a los libretistas el desgaste que produce el trabajo de creación constante.

¿Qué cosa tiene en sí misma un aspecto encantador? Correcto. Un perro lanudo. De modo que hay un robot que es un perro lanudo.

Bueno, pero no puede haber un perro lanudo encantador sin un chiquillo encantador, ¿de acuerdo...? ¡Pues apúrese! Tome prestado un chiquillo encantador de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*.

Espere, ¿yo dije que el robot perro lanudo no hace nada? Pues no es así. Tan pronto como llegamos a un lugar extraño y pavoroso que parece lleno de peligros al acecho que harían que cualquier perro se escondiera debajo de la cama, nuestro robot perro lanudo sale corriendo. ¿Qué hace nuestro chiquillo encantador? Sale corriendo detrás del perro. ¿Qué hace la chica bonita? Sale corriendo detrás del chiquillo. ¿Qué hace el héroe noble? Sale corriendo detrás de la chica.

¿Qué hace el público? Se relaja. Sabe que va contra las reglas de la creatividad permitir que algo le suceda a un robot perro lanudo o a un chiquillo o a una chica bonita o a un héroe noble.

Pero dejemos estas minucias. ¿Cuál es el *quid* del argumento?

Bueno, en *Star Wars* había toda una galaxia en la que los muchachos buenos están a punto de ser aniquilados por los tipos malos y al final todo se reduce a unos pocos héroes valientes que tratan de cambiar el curso de los acontecimientos.

En cambio, en *Battlestar Galactica* hay toda una galaxia en la que los muchachos buenos están a punto de ser aniquilados por los tipos malos y al final todo se reduce a unos pocos héroes valientes que tratan de cambiar el curso de los acontecimientos... Fíjese qué diferencia sutil.

Naturalmente, usted quiere una verdadera culminación espectacular. En *Star Wars*, todo un planeta de tipos malos es destruido en un último y espléndido efecto especial en miniatura. En *Battlestar Galactica*, en cambio, todo un planeta de tipos malos es destruido en un último y espléndido efecto especial.

Es cierto que *Star Wars* termina ahí, con una ceremonia y con medallas y con un felices-para-siempre... y con una continuación.

*Battlestar Galactica*, en cambio, no termina. Todavía falta la misión. Por una razón que no pude desentrañar, los héroes deben seguir buscando un cierto planeta mítico, medio olvidado en una galaxia muy distante, y que se llama —pausa de suspenso— TIERRA.

Qué es lo que quieren con la Tierra, que tiene sus propios problemas, no lo sé, pero el giro es novedoso. En *Logan's Run* ("La travesía de Logan") los héroes buscaban el Santuario, que quedaba en la Tierra. En *Space: 1999*, los héroes buscaban la Tierra pero venían de la misma Tierra. En *Battlestar Galactica* los héroes buscan la Tierra pero no vienen de la Tierra... Estas sutiles diferencias son el sello de la creatividad de Hollywood.

¿Pero por qué soy tan sarcástico, después de todo? Estoy seguro de que *Battlestar Galactica* tendrá éxito. La gente mirará las explosiones y las chicas bonitas y escuchará los diálogos superficiales. ¿Por qué no? Es mejor que cavar zanjas. Y los creadores harán montones de dinero y se regocijarán de haber podido hacerlo sin sobreexigir sus cerebros.

El problema es que todo esto es demasiado banal. ¿Adónde lleva? Las semejanzas entre *Star Wars* y *Battlestar* no se deben sólo al miedo de esforzar demasiado el cerebro por hacer un cambio. Se deben a que no hay adónde ir mientras la gente sólo quiera efectos especiales estilo mátalos-a-todos.

## PRÓLOGO 49

(Ficción especulativa)

*El Newsday me pidió otro comentario de un programa de televisión de ciencia ficción poco más de un año después. Acepté, y el ensayo que escribí apareció en la edición del 6 de enero de 1980 del diario, bajo el título de “Ciencia ficción o ficción especulativa”.*

*Esta vez se proyectaba The Lathe of Heaven (El Torno del Paraíso) de Ursula K. LeGuin, y yo tenía muchas esperanzas porque LeGuin es una de las escritoras más apreciadas de la ciencia ficción contemporánea. Pero yo no había leído el libro sobre el que se basaba el programa, y otra vez salí decepcionado.*

### 49. FICCIÓN ESPECULATIVA

Vi *El Torno del Paraíso* en una función privada en Channel 13, y a mi derecha estaba sentada una mujer joven y bella de la agencia de publicidad de la película.

Le dije galantemente (como es mi costumbre):

—Va a ser difícil que yo pueda concentrarme en una película de ciencia ficción con usted sentada al lado mío.

Y ella me contestó con bastante firmeza:

—Preferimos llamarla ficción especulativa.

—¡Ah! —dije agradecido de que me hubieran enseñado algo y al mismo tiempo no hubieran suministrado un dato acerca de la película.

Vea, para escribir ciencia ficción hace falta tener un cierto conocimiento de la ciencia. Sin tal conocimiento sólo puede producirse *mala* ciencia ficción. No me entienda mal. Puede producirse buena literatura fantástica, buena literatura de terror, buena literatura ocultista y hasta buena ficción en general — pero sólo mala ciencia ficción.

Hay una salida. No llame ciencia ficción a lo que usted escribe. Llámelo literatura fantástica, literatura de terror u ocultista. ¿Ah, pero si usted quiere situar su historia en el futuro con ropas futuristas y situaciones futuristas? Éste es el mismo material de la ciencia ficción, ¿qué puede hacer uno entonces si quiere salvarse de la lata de tener que estudiar ciencia?

En tal caso, invente un nombre nuevo. ¿Qué le parece “ficción especulativa”? Después de todo, si uno está especulando puede especular sobre cualquier cosa, ¿no? Si bien el término fue, según creo, usado por primera vez por Robert Heinlein, que conoce perfectamente la ciencia, fue adoptado por mucha gente que sabe muy poco de ciencia y que se siente muy cómoda especulando libremente y sin tener que sudar ni una gota para aprender las reglas del juego.

Aunque estoy casi seguro de que la frase no va a prender. *Speculative* (“especulativa”) es una palabra de cuatro sílabas con el acento en la primera sílaba, de modo que suena como una escupida de una sílaba y una babeada de tres. Después de algunos intentos de usarla en la conversación corriente, se la abreviará como “*spec-fic*” (speculative fiction), que suena como dos escupidas. Y si uno sigue camino hasta “*s.f.*” ya tiene de nuevo “*science fiction*”.

*El Torno del Paraíso* es ficción especulativa, de acuerdo La especulación es la siguiente. ¿Qué pasaría si alguien tuviera el poder de controlar la realidad? ¿Qué pasaría si ese alguien soñara, y si esos sueños se hicieran reales para todo el mundo?

Esto es una especulación legítima. Es una forma de “solipsismo”, término que proviene de unas palabras latinas que significan “solo uno mismo”. Es la doctrina que afirma que todo lo que existe es subjetivo; que uno no puede conocer más que la propia existencia de uno y aquello que los sentidos le dicen acerca del resto del mundo; y que, hasta donde uno puede saber, nada existe sino como pensamiento de la mente de uno mismo.

Éste es precisamente el punto de vista al que llega en su culminación *The Mysterious Stranger*, (“El Forastero Misterioso”) el último ejercicio de amargura y desilusión de Mark Twain, publicado en 1916, después de su muerte. Es semejante al punto de vista expresado con una lógica severa y una conclusión aun más terrible en *They* (“Ellos”), de Robert Heinlein, publicado en 1941.

Lo que sucede con el solipsismo es que no puede ser probado ni refutado con ningún método concebible. No hay ningún modo de demostrar que usted es un pensamiento de mi mente o que yo soy un pensamiento de la suya.

Si yo hago desaparecer un edificio porque éste es sólo una invención de mi mente, y usted puede ver cómo desaparece, esto no es solipsismo, sino magia. En el solipsismo uno cambia la realidad; ese edificio nunca existió, y nadie lo recuerda, porque en la nueva realidad que yo creé no existió jamás.

De modo que si yo señalo un terreno baldío y digo:

—Ahí acaba de esfumarse el Edificio O’Brien.

Usted me responderá:

—¿Qué Edificio O’Brien?

En *El Torno del Paraíso*, entonces, hay un joven, George Orr, que es un solipsista efectivo e involuntario, y cuyos “sueños efectivos” cambian la realidad para todo el mundo.

En su primer sueño efectivo, sueña con su tía, personaje insoportable que vive con la familia, que molesta a todo el mundo, y que primero excita a George y luego lo humilla. El sueña que ella muere en un accidente automovilístico y despierta para descubrir que eso mismo es lo que ocurrió.

Hasta aquí sólo es presciencia, pero la realidad cambia, y esto lo convierte en solipsismo. Se revela que la tía nunca vivió con la familia. Nadie tuvo que soportarla. Simplemente está muerta, y sólo George recuerda la realidad anterior, y es inútil que trate de convencer a los demás de que esa realidad existió.

En tales cambios de la realidad, sin embargo, uno no puede hacer que cambie sólo una cosa. Si ella no vivió con la familia, hay una serie de trastornos familiares que no pueden haber ocurrido y esto tiene sus consecuencias que a su vez tienen sus consecuencias, lo cual forma una cadena que tiene que terminar produciendo cambios irrelevantes que George debería notar.

Si ella vivió en alguna otra parte, hubo trastornos en otra parte que, del mismo modo, también tienen que haber producido cambios.

El mismo George dice poco después que nada se puede cambiar aisladamente, pero esto no se muestra en el caso de su primer cambio de la realidad. Sólo se lo muestra después, y de modo esporádico e ineficaz.

Si George es el único que puede detectar los cambios de la realidad, la opción está entre George como solipsista o George como víctima de una ilusión psicótica, y toda persona sana elegirá naturalmente la última alternativa.

George termina visitando a William Haber, que es llamado “onirólogo” (“especialista en sueños”) como toque de futurismo. Sin embargo, parece un psiquiatra, actúa como un psiquiatra y de tanto en tanto se lo llama con ese nombre. Y la película no logró evitar el estereotipo.

En el cine y la televisión, los psiquiatras (grupo de individuos muy trabajadores y con buenas intenciones) siempre son presentados o como personajes ineptos y cómicos o como diabólicos villanos. Bueno, en *El Torno del Paraíso* el psiquiatra es un canalla y un mentiroso megalomaniaco.

Al comienzo, William Haber no se da cuenta de los cambios de la realidad, tal como debe ser en un proceso solipsista. Cuando un cuadro suyo cambia de lugar como consecuencia de un sueño de George, Haber no se da cuenta del cambio e insiste en que el cuadro siempre ha estado allí.

Sin embargo, comienza a hacer experimentos usando un aparato mágico inventado por él (del cual no se da la menor fundamentación científica) para dirigir los sueños. George es inducido a soñar la desaparición de las lluvias interminables de Portland, Oregón, y Haber presencia el cambio en el momento en que se produce. Ve cómo se apartan las nubes y cómo emerge el sol, y Portland entra en una nueva realidad de sol eterno. Haber parece recordar ambas realidades esta vez, igual que George.

Y también otros. En un ómnibus, George oye a una mujer decir: “Era mejor cuando llovía todo el tiempo”. Este tipo de cosas se repite. La película no acierta a decidirse nunca acerca de si la gente recuerda la vieja realidad o no o si tan sólo alguna gente sí y otra no. El resultado es de lo más confuso para cualquiera que trate de seguir el hilo de los acontecimientos con cierta persistencia.

El cambio de Portland tampoco existe en un contexto más amplio. ¿Cómo fue a parar a Tucson? ¿Cambió la Tierra su orientación respecto del Sol? Si es así, ¿está Europa en el Polo Norte? ¿Resultará que

Gran Bretaña no existió nunca y en los Estados Unidos se habla árabe? No, por supuesto que no. El cambio es sólo un cambio.

Haber sigue dirigiendo los sueños de George, y enseguida resulta que todo lo que le pide a George que arregle es arreglado, pero del modo más horrible. La superpoblación es eliminada con una plaga a escala mundial. La paz se consigue porque las naciones se unen contra unos extraterrestres que se apoderan de la Luna. Los extraterrestres abandonan nuestro satélite... para invadir la Tierra.

Esto de obtener todo lo que uno quiere del modo más terrible fue muy bien explorado en la esfera personal por W. W. Jacob en su clásico *The Monkey's Paw* ("La Mano del Mono"), publicado en 1902. Si ésta es quizá la mejor historia de terror jamás escrita, es porque su suspenso escalofriante envuelve a una familia de clase media baja, con anhelos de clase media baja. Si uno agranda todo un millón de veces, no va a agrandar por eso el terror un millón de veces. En realidad, lo reducirá.

Hay, desde luego, una moraleja, que es más o menos explicitada por George: si uno quiere mejorar las cosas, sólo consigue empeorarlas... así que dejemos todo en las manos de Dios.

No es una moraleja muy feliz, y no sé si hay alguien que pueda sugerir con la cara seria que todos nos sentemos donde estemos sin hacer nada y dejemos que Dios se haga cargo de todo. Tampoco admiro yo particularmente al tipo de Dios que se ofende tanto ante el menor intento de los seres humanos para mejorar las cosas, que les envía plagas y catástrofes horribles.

Finalmente, el psiquiatra decide convertirse en su propio soñador, lo que logra gracias a su Aumentador, y empieza a tratar de cambiar el universo radicalmente. Luego, se convierte en un aprendiz de brujo y las cosas escapan a su control.

George, que hasta aquí ha sido un instrumento pasivo en manos de Haber, se convierte de repente (y sin dar aviso) en un brujo e interviene velozmente para salvar todo.

Bueno, es ficción especulativa, así que no hace falta que comente los aspectos científicos. No podría. No los hay.

¿Pero se me permite comentar la lógica? Hay en la lógica de esta película agujeros suficientemente grandes para alojar todo Portland, Oregón; y, a medida que la película avanza, la confusión crece cada vez más hasta terminar en un revoltijo.

¿Es importante esto? Bueno, yo soy chapado a la antigua. Tengo una debilidad por la lógica. Y en cierto modo me gusta cuando las cosas se ponen tontas y estúpidas, perdón, en cierto modo no me gusta.

## PRÓLOGO 50 (*El crítico renuente*)

*Para terminar esta sección, quisiera incluir algunas consideraciones sobre el rol del crítico, que es el que desempeñé en los ensayos anteriores.*

*Es un rol que congenia muy poco conmigo, como lo explico en el siguiente ensayo.*

### 50. EL CRÍTICO RENUENTE

Los escritores casi nunca pueden ponerse de acuerdo acerca de nada que tenga que ver con lo suyo pero siempre estrechan filas contra el crítico. Yo soy una persona demasiado afable para ponerme a hablar mal de la gente, pero he aquí lo que llegué a decir en mi libro *Familiar Poems Annotated* (“Poemas célebres anotados”) mientras hablaba de Robert Frost:

“Su poesía parece gustar a los críticos, y como está escrita en un lenguaje llano, con rima y ritmo, también les gusta a los seres humanos.”

He aquí lo que dice Lord Byron: “Más bien/ Busca rosas en diciembre —o hielo en junio;/ Espera encontrar constancia en el viento, o grano en la paja;/ Cree en una mujer o en un epitafio,/ O en cualquier otra cosa que sea falsa/ Pero no te fíes de los críticos”.

Ésta es la opinión de Coleridge: “Los críticos son generalmente personas que habrían sido poetas, historiadores, biógrafos, etc., si hubiesen podido; pusieron a prueba su talento en uno u otro de esos campos, y fracasaron; entonces terminaron siendo críticos”.

Y ésta, la de Laurence Sterne: “De todas las jerigonzas que se hablan en este mundo —aunque la de los hipócritas puede ser la peor— la de la crítica es la más insoportable”.

Creo que ya basta para entender a qué me refiero.

Y sin embargo... de tanto en tanto... me encuentro atrapado... arrinconado... de espaldas al piso... y muy contra mi voluntad...

¡Me veo obligado a convertirme en un crítico!

El *Science Digest* me pidió que viera la película *Encuentros cercanos del tercer tipo* y escribiera un artículo sobre sus aspectos científicos. Vi la película y quedé espantado. Y seguí espantado aún una hora después de que un examen médico me aseguró que ningún órgano interno había sido desprendido por las sacudidas de sus ridículas ondas sonoras. (Si no puedes cantar bien, canta fuerte, dicen algunos, y *Encuentros cercanos* canta muy fuerte.)

Para empezar, no había en ella ningún contenido científico, ni un rastro; y así lo dije en un artículo que escribí y que *Science Digest* publicó. Tampoco había lógica en ella, ni un rastro; y también lo dije.

Yo no soy uno de esos puristas que no ven nada bueno en nada de lo que Hollywood hace. Hollywood tiene que tener en cuenta a un público enorme, la mayor parte del cual desconoce la ciencia ficción. Hollywood debe satisfacerlos al menos parcialmente. Teniendo esto bien claro, pude disfrutar de *El planeta de los simios* y *La guerra de las galaxias*.

Aun cuando mis buenos amigos, Ben Bova y Harlan Ellison, atacaron a la última insistentemente, yo me mantuve firme: *La guerra de las galaxias* era entretenida para las grandes masas y no pretendía más que eso. Deje su sofisticación de aficionado de ciencia ficción en la puerta, póngase a tono, y puede pasar un rato divertido.

En cambio, *Encuentros cercanos* se tomó en serio a sí misma, o al menos eso quiso hacerle creer a todo el mundo. Era *pretenciosa*, y esto fue fatal. Y lo que es más, trató de halagar a los místicos y a los buscadores de platos voladores y, en su empeño, no dudó en violar las normas más elementales del sentido común y la coherencia interna.

Dije todo esto en mi artículo, y entonces empezaron a llegar las cartas.

Algunas se quejaban de que yo había ignorado las virtudes de la película “¿Qué me dice de los efectos especiales?”, preguntaban. (Se referían al candelabro volador del final.)

¿Pues qué quiere que le diga? Ver una película por los efectos especiales es como comer un bife duro por las cebollas doradas, o leer un mal libro por los pasajes picantes. La magia visual es algo que está dentro de las posibilidades de una película y no de un libro, pero no puede reemplazar la historia, la lógica y el sentido. Es ornamentación, no sustancia. En realidad, cada vez que una película de ciencia ficción es elogiada demasiado efusivamente por sus efectos especiales, yo ya sé que es una mala película. ¿No tienen otra cosa que decir acerca de ella?

Algunos de los que me escribieron estaban horrorizados de ver que alguien tan bueno como yo pudiera decir cosas tan desagradables. Esto me dio ganas de morderme los labios; no es nada divertido tener que adoptar la dudosa apariencia de un crítico. Pero llega un momento en que uno tiene que salir a defender lo Bueno.

Algunos me preguntaron que quién me creía y qué me hacía pensar que podía erigirme en juez de la ciencia ficción. Ellos habían visto todas las películas de ciencia ficción de los últimos cinco años y sabían mucho más de ciencia ficción que yo. Bueno, quizá sabían mucho más; no quise discutir eso.

Y todos y cada uno terminaban con la misma queja:

“¿Pero por qué critica su falta de contenido científico, Dr. Asimov? Si *sólo* es ciencia ficción”.

¡Ay, Dios mío, cómo duele! He pasado mi vida amando la ciencia ficción, y ahora vengo a descubrir que uno no puede esperar nada de algo que es sólo ciencia ficción.

Es sólo ciencia ficción, de modo que le está permitido ser tonto, infantil y estúpido. Es sólo ciencia ficción, de modo que no hace falta que tenga sentido. Es sólo ciencia ficción, de modo que uno no puede pedirle nada más que ruido y efectos luminosos.

Esto es lo malo de *Encuentros cercanos*, que convence a decenas de millones de personas de que la ciencia ficción es *sólo* eso.

Sin embargo, la carta que más me gustó vino de alguien cuyo nombre me era familiar. Me había escrito otras veces y yo aprendí rápidamente que no tenía que contestarle jamás. Es alguien que tiene ideas propias acerca de todos los temas científicos posibles y en todos los casos, sin excepción, está equivocado, desastrosamente equivocado, gigantescamente equivocado. Es un tesoro nacional desaprovechado, porque está tan infaliblemente equivocado que invirtiendo cada una de sus opiniones uno puede aprender más que escuchando al más sabio entre los sabios.

Esta vez, su infalible tendencia al error se opuso a mi comentario acerca de que los seres extraños de *Encuentros cercanos* actuaban con total falta de lógica (y yo había citado una serie de ejemplos). Son seres extraños, me dijo, explicándomelo minuciosamente para que yo pudiera entenderlo: *tienen* que ser ilógicos.

Bueno, supongo entonces que lo único que usted necesita son escritores ilógicos, escritores que jamás hayan oído hablar de la lógica. La falta de lógica les parecería tan natural que no tendrían ningún problema para describir a los seres extraños.

Era una incompreensión supina, totalmente digna de quien me escribía.

John Campbell hizo una vez este desafío: “Muéstrenme un ser extraño que piense como un hombre, pero no *igual* que un hombre”.

¿Es fácil? He intentado hacer muchas cosas difíciles en mi carrera de escritor de ciencia ficción, pero nunca me atreví a intentar responder a aquel desafío (excepto quizá en la segunda parte de *The Gods Themselves*). Stanley Weinbaum lo hizo en parte con el *Tweerl* de *A Martian Odyssey*. Olaf Stapledon lo hizo en parte con el John de *Odd John* (“El Extraño John”).

¿Cree usted que los que armaron el libreto de *Encuentros cercanos* podrían lograrlo utilizando su propia “ilogicidad” innata?

Permítame darle un ejemplo de lo que quiero decir en la otra dirección.

Supongamos que usted quiere describir a un bobo amistoso, a un afable papanatas sin más cerebro que el que cabe en un dedal. Y supongamos que usted quiere que él sea el narrador en primera persona. ¿Cree que usted podría buscarse un bobo amistoso o un afable papanatas para que él mismo escribiera el libro? Después de todo, siendo lo que él es, sólo podría escribir lo que un bobo amistoso o un afable papanatas sabrían decir.

Permítame ahora mencionar los libros de P. G. Wodehouse acerca de Bertie Wooster y Heeves. Bertie Wooster cuenta la historia, y en cada renglón se revela como un bobo amistoso y un afable papanatas. Pero

esos libros están escritos por alguien que no es nada de eso. Hace falta una capacidad literaria extraordinaria para delatarse a uno mismo como un imbécil en cada renglón y hacerlo para colmo con tanta naturalidad que el lector no acierta a preguntarse: “¿Cómo es que este soberano imbécil puede contar la historia tan bien?”.

O para no ir tan lejos, tomemos *Flowers for Algernon*, “Flores para Algernon”) de Daniel Keyes, donde el narrador comienza como un retardado, se vuelve cada vez más inteligente, luego cada vez más aburrido y termina nuevamente como un retardado. Las partes del retardado fueron evidentemente las más difíciles de escribir, porque Keyes tenía que hacer que Charly pareciera un retardado sin que la historia pareciera tonta. Si fuera fácil, lo mejor sería buscarse un retardado para que la escribiera.

De modo que *Encuentros cercanos* tiene también su utilidad. Es una maravillosa demostración de lo que ocurre cuando el funcionamiento de la inteligencia extraterrestre es abordado sin el menor rastro de destreza. Lo hace a uno maravillarse aun más ante las historias en las que la inteligencia extraterrestre y otras sutilezas son abordadas con gran destreza y cuidado... como en las escritas por los mejores autores de la verdadera ciencia ficción.

## VIII

### LA CIENCIA FICCIÓN Y YO

## PRÓLOGO51

(No hay nada como una buena base)

*Algunos de los artículos recopilados en este libro tratan acerca de mí, hasta cierto punto. Supongo que esto es inevitable en alguien que es tan egocéntrico como yo.*

*Pero algunos de los ensayos que escribí sobre la ciencia ficción tratan únicamente acerca de mí y de mi ciencia ficción. A éstos los reservé para ésta, mi última parte.*

*El siguiente ensayo lo escribí a pedido de mi organización profesional, Science Fiction Writers of America, Inc.*

## 51. NO HAY NADA COMO UNA BUENA BASE

En la década del cuarenta, estuve muy ocupado escribiendo dos series de historias: la serie de *Fundación* y la Serie del Robot Positrónico. En ninguno de los dos casos tenía la intención de escribir una serie cuando empecé.

La serie de *Fundación* había tenido su origen en 1941, en el transcurso de un viaje en subterráneo que hice para ver a John Campbell hijo, director de *Astounding Science Fiction*. En aquellos días yo lo visitaba a menudo y siempre llevaba conmigo el argumento de una nueva historia de ciencia ficción. Lo discutíamos y luego yo me iba a mi casa y escribía la historia. Él a veces la aceptaba y otras veces no.

En aquel viaje en subte, yo no tenía ningún bosquejo de historia para presentarle así que ensayé un truco que todavía recomiendo a veces. Abrí un libro en una página elegida al azar, leí una oración, y me concentré en ella hasta que me vino una idea. El libro era una recopilación de piezas de teatro de Gilbert y Sullivan que llevaba conmigo por casualidad. Lo abrí a la altura de Iolathe y alcancé a ver el cuadro de la reina imaginaria arrodillándose ante el soldado Willis de la guardia de granaderos.

Dejé escapar mi mente de los granaderos a los soldados en general, a la sociedad militar, al feudalismo, a la caída del Imperio Romano. Cuando encontré a Campbell le dije que estaba escribiendo una historia acerca de la caída del Imperio Galáctico.

Él habló y hablé yo y él habló y hablé yo y cuando me fui tenía la serie de *Fundación* en la cabeza. Duró siete años, durante los cuales escribí ocho historias, cuyas extensiones variaban entre la de una historia corta y la de una serie en tres entregas.

La serie del Robot Positrónico comenzó de una manera menos extraña. Yo había escrito una historia de un robot que me gustaba, pero que Campbell rechazó, de modo que me vi obligado a venderla en otra parte. Sin embargo, en ella tenía una especie de idea rudimentaria de aquello que luego fue conocido como las Tres Leyes de la Robótica. Había un personaje que decía, a propósito de mi niñera robot: "Simplemente no puede dejar de ser fiel y amorosa y amable. Es una máquina ¡y la han hecho así!"

Esta referencia a la Primera Ley de la Robótica le interesó a Campbell a pesar de que no ocurrió lo mismo con la historia y discutimos acerca de ella hasta que elaboramos las Tres Leyes. Durante los nueve años siguientes, escribí nueve cuentos basados en esas Tres Leyes. (Desde entonces he escrito otros, y también tres novelas.)

No cabe la menor duda de que escribir esas series me hizo mucho bien. Las historias individuales de una serie exitosa tienen un efecto acumulativo. Los lectores que gustaron de la primera historia se alegran de poder ver la segunda y esperan la tercera ansiosamente. Reencuentran con agrado las circunstancias y/o los personajes familiares y se entusiasman con cada nueva historia aun antes de empezar a leerla.

El autor se beneficia personalmente. El lector le está agradecido por cada nueva entrega de la serie y es muy consciente del poder que tiene el autor de concederle o negarle ese favor. El autor empieza a ganar admiradores, a tener lectores que lo siguen, y cuando esto comienza a evidenciarse en las cartas que recibe,

empieza a valorarse más a sí mismo. (Y nunca subestime la importancia de un ego satisfecho para disminuir los riesgos de la más terrible de las enfermedades: el bloqueo del escritor.)

Y escribir la serie puede ser también agradable. El escritor tiene un marco de referencia habitual de modo que parte de su trabajo ya está hecho aun antes de que escriba la primera palabra. Tiene la sensación alentadora de que la gente está esperando la historia (y también el editor, con un cheque bien abultado).

Además, a un escritor puede gustarle tanto como a un lector encontrar a un personaje o a una idea familiar y querida. A mí siempre me encantaba. Yo estaba enamorado de Susan Calvin, la de mi serie del Robot Positrónico, y siempre me alegraba verla aparecer entre los tipos de mi máquina de escribir.

Por otra parte, al trabajar en una serie, un escritor tiene la oportunidad de desarrollar la idea en profundidad y variedad. Lo que olvida en una historia puede tratarlo en otra.

Pero también tiene sus desventajas. Para empezar, está el fantasma de la coherencia interna. Cuando uno está escribiendo una historia, es molesto tener que descartar algún desarrollo interesante y perfectamente lógico sólo porque, tres historias atrás, uno ha tenido que anular toda posibilidad de que un tal desarrollo se produjera porque así lo requería la trama de aquella historia.

Por supuesto, uno puede considerar que el exceso de coherencia interna es nocivo, y yo traté de no preocuparme por ella en la serie del Robot Positrónico. Pero cuando en 1950 puse las historias en forma de libro, descubrí que tenía que corregir más de una cosa, y que mi actitud despreocupada me había costado más trabajo a la larga. Por ejemplo, tuve que matar a uno de mis personajes permanentes que habría llegado si no a los 150 años de edad al final del libro.

Y en la serie de *Fundación* todo fue peor porque aquí las historias eran relatadas consecutivamente, de modo que cada historia conducía directamente a la siguiente y los argumentos estaban entrelazados muy intrincadamente.

Antes de poder escribir una nueva historia de *Fundación*, tuve que ponerme a leer todas las anteriores, y cuando llegué a la octava historia ya había leído 150.000 palabras de un material muy complicado. Aun así, tuve un éxito limitado. En abril de 1966, un aficionado se me acercó con una lista de incoherencias en las fechas, los nombres, y los hechos que él había compuesto a partir de la serie a fuerza de leer detenidamente y cotejar cuidadosamente.

Además cada vez que escribía una nueva historia de *Fundación* descubría que tenía que trabajar en un área más reducida con grados de libertad cada vez más restringidos. Así me veía obligado a optar por la primera salida que encontraba, sin preocuparme por las dificultades que eso produciría para la historia siguiente. Y con la historia siguiente las dificultades se me venían encima.

También tenía que empezar cada historia con un resumen de lo que había pasado antes, para los lectores que leían la serie por primera vez. Cuando escribí la octava historia, tuve que empezar con una introducción a la que disfracé como un ensayo que mi heroína adolescente escribía para el colegio. No me fue nada fácil hacer que un ensayo así resultara interesante. Tuve que introducir algunos detalles de interés humano e interrumpir la acción a la primera oportunidad.

Finalmente, el tiempo pasa para el autor y éste cambia. Yo tenía veintiún años cuando empecé la serie de *Fundación*, y veintiocho cuando escribí la octava historia. Al final ya no tenía tanto entusiasmo respecto de muchas ideas que había tenido al empezar. También empecé a temer que estuviera especializándome tanto que después no pudiera escribir otra cosa que historias de *Fundación*.

La octava historia me había permitido llegar sólo hasta la tercera parte del proyecto original de describir mil años de historia futura. Pero escribir una novena historia implicaba releer las ocho anteriores, empezar con un prólogo más largo que nunca, trabajar con posibilidades más restringidas que nunca, etc. Así que abandoné... definitivamente.

La serie del Robot Positrónico es mucho más flexible, y todavía vive. Seguramente voy a seguir agregándole historias en el futuro... si todavía vivo.

En general, las historias en serie tienen muchas más cosas a favor que en contra y se las recomiendo a aquellos escritores que gusten de la idea.

Los años que pasé escribiendo las historias de la serie de *Fundación* fueron los más gratificadores de mi carrera como escritor —desde el punto de vista profesional, si no económico—. Hicieron conocer mi nombre al público de un modo como no habrían podido hacerlo otras tantas historias independientes. Me hicieron sentir exitoso (¡muy importante!) y me hicieron trabajar en una tarea cada vez más difícil que me obligó a desarrollar mi técnica literaria. Y me infundieron una confianza infinita en el futuro.

La serie de *Fundación* fue por primera vez publicada en forma de libro en tres volúmenes en los primeros años de la década del cincuenta y nunca ha dejado de reimprimirse. Como selección de club de

lectores, como libro de bolsillo, en ediciones extranjeras, en reediciones en tapa dura o blanda, parece tener una cantidad de vidas indefinida. Ahora mismo mientras escribo estas líneas, Avon Books está publicándola de nuevo en libros de bolsillo.

No pasa una sola semana sin que alguna carta de un aficionado se refiera a las historias de *Fundación*, y generalmente para pedirme que las continúe. Y en la 22a Convención Mundial de Ciencia Ficción, celebrada en Cleveland en 1966, la serie de *Fundación* recibió el Hugo como la Mejor Serie de Todos los Tiempos.

¿Qué más puedo pedir por haber abierto un libro en un subterráneo hace veinticinco años?

## PRÓLOGO 52

(*La serie de Wendell Urth*)

*En 1977, mi compañero de antologías, Martin H. Greenberg, me pidió que escribiera un ensayo sobre mis historias de Wendell Urth para una antología que él estaba preparando. Yo acepté, y aquí está.*

### 52. LA SERIE DE WENDELL URTH

Supongo que es común que un escritor que está en sus comienzos quiera entrar en alguna revista en particular. Aun si él ya es un colaborador permanente de alguna revista puede anhelar entrar en alguna otra.

En mi juventud, por ejemplo, cuando yo ya era colaborador de *Astounding Science Fiction*, la mejor revista en su especialidad, anhelaba, sin embargo, vender algo a su revista hermana *Unknown*, especializada en literatura fantástica. A lo largo de dos años, desde mediados de 1939 hasta mediados de 1941, presenté cinco historias a *Unknown*, y todas fueron rechazadas. Luego, en abril de 1943, lo intenté de nuevo y lo logré. Pero aunque mi historia fue aceptada, la revista dejó de publicarse antes de que la pudieran imprimir.

Diez años después, cuando yo ya era mucho más conocido, tenía un anhelo similar de entrar en *Ellery Queen's Mystery Magazine* ("La Revista de Historias Policiales de Ellery Queen"). Después de todo, yo había escrito historias de ciencia ficción que eran, en cierto sentido, historias policiales. Había publicado incluso *The Caves of Steel*, que aunque era una novela de ciencia ficción, era también una clásica novela policial.

¿Por qué no iba a poder vender nada entonces a *EQMM*? *EQMM* pagaba mejor que las revistas de ciencia ficción y tenía un público diferente y más amplio. Mi aparición en *EQMM* podía permitirme entrar en un segundo campo de ficción y yo estaba sintiendo cada vez más la necesidad de ir más allá de los límites queridos, pero estrechos, de la ciencia ficción.

Naturalmente, no se me pasaba por la cabeza escribir una historia policial convencional. Yo era conocido por mi ciencia ficción, y me parecía que *EQMM* se interesaría por una historia policial de ciencia ficción, aunque más no fuera por razones de novedad, y me reconocería como a un especialista en el tema.

Decidí entonces escribir una historia acerca de un asesinato en la Luna, haciendo intervenir en su dilucidación una técnica aplicable a la Luna específicamente. La llamaría incluso "Murder in the Moon" ("Asesinato en la Luna").

Se me ocurrió también que podía hacer que la historia simbolizara mi desplazamiento de la ciencia ficción a la novela policial haciendo de la primera mitad un relato de ciencia ficción puro y reservando para la segunda mitad exclusivamente la averiguación policial.

Esto implicaba escribir una historia policial invertida. El crimen sería descrito en la primera mitad, junto con la identidad del criminal y su método de operación. En la segunda mitad, se haría hincapié no en la cuestión de quién cometió el crimen o cómo o por qué, sino simplemente en cómo el investigador dilucida cada detalle y descubre finalmente al criminal.

Éste no era el método habitual de contar una historia policial, pero de ningún modo era nuevo. R. Austin Freeman ya lo había introducido en sus ingeniosas historias del Dr. Thorndyke, de modo que yo sabía que el artilugio ya estaba aceptado.

Después necesitaba un detective.

Existe una larga tradición de detectives excéntricos, graciosos o caprichosos en la historia de la novela policial. El mismo Sherlock Holmes perdura gracias a sus muchos rasgos de carácter peculiares e insólitos. También está Sir Henry Merrivale, con su egoísmo y su pícaro sentido del humor; o Nero Wolfe, entre cuyas excentricidades se encuentra su negativa a abandonar su casa mientras trabaja; o Hércules Poirot, con su pasión por la simetría y el orden.

De modo que opté por un detective extravagante.

A mí mismo se me considera extravagante en algunos aspectos. Yo no viajo jamás en avión, y ya en 1953 había encontrado muchísimas personas a las que les parecía increíble que alguien que escribía ciencia ficción y conducía a sus protagonistas por toda la Galaxia se negara sin embargo a viajar en avión.\* ¿Cómo no aprovechar entonces esa contradicción, o incluso acentuarla?

Yo mostraría a un detective que se relacionaría con otros mundos no a través de la ficción, como yo, sino a través de su profesión. Sería un extraterrólogo, un especialista en el medio ambiente y las propiedades de los mundos no terráneos. Y sería una persona muy retirada. No sólo se negaría a volar, como yo, sino que se negaría a entrar en un vehículo, limitándose a ir a los lugares a los que pudiera llegar caminando, en otras palabras, a su universidad.

Le traerían casos de crímenes cometidos en el espacio y él los resolvería por medio de una indagación puramente teórica: otra maniobra respetable en la novela policial. Para simbolizar esa contradicción, llamaría a mi extraterrólogo Urth<sup>†\*\*</sup>. El nombre, Wendell, lo elegí simplemente porque parecía dar una combinación eufónica.

¿Y la apariencia? Bueno, si iba a mostrar a un detective extravagante, bien podía tener éste una apariencia extravagante. Por aquel tiempo, yo acababa de conocer al gran matemático Norbert Wiener; y si había alguien que era extravagante tanto en apariencia como en conducta, ése era él; de modo que copié ambas de él. Cuando Wendell Urth hablaba o actuaba, yo pensaba en Norbert Wiener.

Así que ya estaba listo, y el 27 de octubre de 1953, empecé a escribir "Murder on the Moon". La terminé el 3 de noviembre y se la envié a *EQMM*.

Lamentablemente, mi plan falló, la historia fue rechazada. En mi abatimiento, la envié entonces a las revistas de ciencia ficción. Fue rechazada por *Astounding*, por *Galaxy* y por *Argosy*. La presenté a *Ballantine* para que la incluyera en una antología de obras inéditas, pero ahí también la rechazaron. No fue sino el 3 de junio de 1954 cuando logré finalmente venderla a *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* bajo el nuevo nombre de "The Singing Bell" ("La Campana Cantante").

Yo estaba encantado con la venta y decidí no dejar que Wendell Urth muriera. Escribí entonces otras historias policiales del espacio que lo tenían como detective principal.

¿Y qué pasó con *EQMM*? ¿Duró para siempre mi fracaso con ella?

No, una carrera literaria larga tiene sus ventajas: dieciséis años después, en marzo de 1971 (cuando yo ya era aun más conocido), escribí un cuento policial "convencional" acerca de una organización llamada *The Black Widowers* ("Los Viudos Negros"), concebida según el modelo de un club al que pertenezco en la vida real. La historia fue aceptada por *EQMM* y yo la convertí enseguida en la primera historia de una serie. La trigésima historia de la serie de *The Black Widowers* ya está por aparecer.

---

\* Mi respuesta habitual es: "Los escritores de novelas policiales no cometen asesinatos, y los que escriben literatura fantástica no hablan a los conejos, ¿por qué tendría que volar un escritor de ciencia ficción?"

†Se pronuncia igual que la palabra inglesa Earth, que significa "Tierra". (N. del T.)

## PRÓLOGO 53

*(La Revista de Ciencia Ficción de Isaac Asimov)*

*Casi la mitad de los ensayos de este libro son artículos de fondo tomados de mi revista, y usted puede entender que en los últimos años esta revista ha significado mucho para mí.*

*En el primer número, fechado en la primavera de 1977, el primer artículo de fondo describía la génesis de la idea de la revista. Estaba escrito en tono jocoso, pero no por eso era menos sincero, y hélo aquí. (Usted notará que en el ensayo yo manifestaba la esperanza de que nos convirtiéramos en una publicación mensual tan pronto como nos fuera posible. Y así lo hicimos, en el número undécimo.)*

### 53. LA REVISTA DE CIENCIA FICCIÓN DE ISAAC ASIMOV

Supongo que tendría que empezar presentándome a mí mismo, aunque esto parece superfluo. Todo el sentido de poner mi nombre en la revista reside en la suposición de que todo el mundo lo reconocerá inmediatamente y se lanzará a comprar la revista.

Bueno, por si acaso esto no ocurre, yo soy Isaac Asimov. Tengo un poco más de treinta años y he estado vendiendo historias de ciencia ficción desde 1938. (Si le parece que aquí hay un error aritmético es porque usted no entiende alta matemática.) He publicado alrededor de cuarenta libros de ficción, en su mayoría de ciencia ficción, y alrededor de ciento cuarenta libros de ensayo, en su mayoría de ciencia.

Por otra parte, me doctoré en química en la Universidad de Columbia y soy profesor adjunto de bioquímica en la Facultad de Medicina de la Universidad de Boston... pero no sigamos con la letanía porque, como todo el mundo sabe, yo soy muy modesto, y soy la persona menos importante vinculada a esta revista.

Joel Davis, el editor, es mucho más importante. Su empresa, Davis Publications, Inc., publica alrededor de veinte revistas, incluyendo la muy exitosa *Ellery Queens's Mystery Magazine*. También publica *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*.

Con dos revistas así en su haber, Joel comenzó a tener visiones de imperio, y le pareció que tenía que tener una revista de ciencia ficción que fuera hermana de aquéllas. Pero si quería mantener la simetría necesitaba un nombre para el título, y entonces pensó en mí. Yo le era familiar porque ya había vendido muchas historias a *Ellery Queen's Mystery Magazine* y él solía sorprenderme conversando afablemente con Eleanor Sullivan y Constance Di Rienzo, las encantadoras jóvenes que ocupan la oficina de *EQMM*.

No puedo decir que me sentí colmado de felicidad. La verdad es que estaba preocupado. Le dije a Joel que ninguna revista de ciencia ficción había llevado jamás el nombre de una persona, según lo que yo sabía, y que los escritores y los lectores lo considerarían como una muestra de arrogancia insoportable. Me dijo entonces: "Tonterías, Isaac, ¿quién podría acusarte a ti de arrogante?". Bueno, eso es bastante cierto.

Pero entonces le señalé que todos y cada uno de los directores de las otras revistas de ciencia ficción eran amigos míos y yo no quería competir con ellos. Me dijo:

—No competirás con ellos, Isaac. Una nueva revista importante en el campo atraerá a más lectores, estimulará a más escritores. Nuestro éxito también ayudará a las otras revistas.

Consulté a otros y todos estuvieron de acuerdo con Joel.

Luego le dije a Joel que yo tenía una columna mensual de ciencia en una de las otras revistas de ciencia ficción. Había aparecido sin interrupción durante dieciocho años y yo no podía abandonarla bajo ningún concepto. Me dijo:

—No tienes que abandonarla. Sigue escribiéndola exactamente como hasta ahora.

Y así lo hago, con la bendición del director de la otra revista.

Pero después me quedaba lo mejor. Le dije que la verdad era que yo *no podría* ser jefe de redacción de una revista. No tenía ni la capacidad, ni la experiencia, ni el deseo, ni el tiempo. Me dijo:

—Encuentra a alguien en quien confíes y que tenga la capacidad, la experiencia, el deseo y el tiempo, y él podrá ser el jefe de redacción.

Así lo hice, y déjeme presentarle ahora al jefe de redacción. Es George H. Scithers, ingeniero electrotécnico especializado en propagación de ondas, quien es teniente coronel del Cuerpo de Comunicaciones del Ejército de los Estados Unidos y hace un poco de alpinismo cuando puede.

Ha estado vinculado al mundo de la ciencia ficción durante más de treinta años, es un lector omnívoro de todo lo que se edita en nuestro campo, y un activo aficionado. Fue presidente de Discon 1, la Convención Mundial de Ciencia Ficción celebrada en Washington en 1963 (donde yo obtuve mi primer Hugo, así que puede ver usted qué bien presidida estuvo esa convención), y fue delegado en muchas otras convenciones. Tiene una pequeña empresa editora, Owlsyck Press, y ha editado diversos libros de interés en ciencia ficción, como la nueva edición revisada del *Manual de ciencia ficción* de L. Sprague de Camp. Además lo conozco personalmente, sé que sus gustos en ciencia ficción son iguales a los míos, y que es trabajador y confiable.

¿Qué puedo decir ahora de la revista? La vida es riesgosa para las revistas en estos días de televisión y libros de bolsillo, así que empezaremos apareciendo trimestralmente. Sólo Dios sabe hasta dónde nos apoyarán los lectores, pero si las cosas marchan como sinceramente lo esperamos apareceremos mensualmente tan pronto como podamos.

Estamos concentrándonos en los trabajos breves, y no habrá series. Las novelas tienen muchas posibilidades de publicación en estos días, y las obras breves son relativamente pocas. Con mi nombre en la revista, no habrá de sorprenderlo a usted que nos inclinemos por la ciencia ficción dura y por el estilo directo.

Sin embargo, no nos tomaremos a nosotros mismos demasiado en serio y no todas las historias tienen que ser solemnes. Tendremos también historias humorísticas y de vez en cuando tendremos una historia inclasificable, como la de Fast en este número, por ejemplo.

Tendremos una sección de reseña bibliográfica donde favoreceremos las notas cortas sobre muchos libros antes que las largas sobre pocos. También publicaremos ensayos que estén tan relacionados como sea posible con la ciencia ficción. Estamos tratando de conseguir uno que cubra la inauguración de un museo, por ejemplo, pero se trata de un museo espacial; hay otro que compara las computadoras de la vida real con las de la ciencia ficción.

Pero usted mismo podrá ver lo que estamos tratando de hacer si lee este número; y, sin duda, también nos desarrollaremos en direcciones no fácilmente previsibles desde el comienzo.

Dos últimas cuestiones:

Por amor de Dios, no me envíe ningún manuscrito a mí, envíelos a George Scithers.

Y por amor de Dios, fíjese bien a quién atribuye los méritos. Si la revista le gusta, escriba a George Scithers y dígaselo. Él es el que hace el trabajo. Si piensa en cambio que es una bazofia, por favor, envíe sus cartas a Joel Davis. Todo fue idea suya.

## PRÓLOGO 54

(Hollywood y yo)

*El camino de Hollywood y el mío no se cruzan. Y esto por una simple razón, yo no pienso viajar hasta allá, y si Hollywood me quiere tendrá que venirse hasta Manhattan. Por lo general Hollywood no me quiere tanto como para eso.*

*Con todo, ha habido contactos, como lo cuento en el siguiente ensayo.*

### 54. HOLLYWOOD Y YO

Hasta ahora he resistido firmemente la tentación de Hollywood. Me he negado a escribir libretos aun cuando me invitaron a hacerlo y aun cuando se tratara de mis propias historias.

Hay dos razones básicas para esta resistencia. En primer lugar no tengo tanta capacidad para lo visual como para escribir diálogos y escenas que deben ser interpretadas primordialmente como imágenes en movimiento sobre una pantalla. Soy un hombre de palabras, y si es sabio aquel que conoce sus poderes, más sabio aún es el que conoce sus limitaciones.

En segundo lugar, confío bastante en que, en los libros y revistas, lo que yo escribo aparezca como yo lo escribo. Si escribo algo para un medio visual, en cambio, puedo estar seguro de que habrá de ser alterado por los productores, los directores, los actores, los cadetes y los parientes de alguno de ellos, o de todos.

Aun así, cuando alguien ofrece pagarme por una idea generalmente acepto. Después de todo, las ideas no son gran cosa.

En realidad, las ideas son tan fáciles de conseguir y tienen tan pocas consecuencias que, hasta ahora, nunca me tomé la molestia de exigir una pequeña suma como adelanto antes de presentar una. Por el contrario, yo solía poner por escrito detalladamente una idea, y si a ellos no les gustaba me lo decían y yo no cobraba nada. En realidad, mis ideas fueron rechazadas, y consiguientemente yo no cobré nada, en tres ocasiones diferentes.

Por ejemplo, hace un año un caballero me dijo que quería hacer una película acerca de personas pequeñas que estaban atrapadas en un mundo de chatarras gigantes. Le dije que ya había sido hecho en *The Incredible Shrinking Man* ("El Hombre que se encogía increíblemente") y en la serie de televisión *Land of the Giants* ("El País de los Gigantes"). Me dijo que se habían proyectado efectos especiales de calidad muy superior y que eso era lo que contaba. Él sólo quería un argumento corriente que hiciera hincapié en los peligros que las personas pequeñas tendrían que enfrentar.

Le dije que si quería efectos especiales excelentes y una idea corriente tendría que conseguir técnicos excelentes y un escritor mercenario, y yo no era nada de eso. Le ofrecí, en cambio, buscar una idea original para él. Esto lo incomodó visiblemente, pero estuvo de acuerdo en que lo intentara. (Después de todo, como de costumbre, yo no había especificado ningún pago, de modo que no tenía nada que perder.)

Básicamente, mi idea era mostrar a unas personas que aterrizan con su nave espacial en un mundo extraterrestre de criaturas gigantes y hacerlas entrar inmediatamente en peligro. Las simpatías del público se volcarían sin duda hacia los pequeños seres que tienen que vérselas con la fuerza arrolladora del enemigo.

Pero, poco a poco, el público tenía que ir descubriendo que las pequeñas chatarras eran los extraterrestres y que el planeta donde habían aterrizado era la Tierra. Las pequeñas criaturas estaban decididas a apoderarse de la Tierra, y eran malvadas y peligrosas. Los gigantes eran abrumadoramente más fuertes en un enfrentamiento individual, pero eran en realidad incapaces de combatir a las pequeñas chatarras reunidas como grupo organizado. Piense cuán impotentes somos frente a las moscas, que son tan pequeñas y huidizas, y crecen tan rápido. Imagine lo que pasaría si además fueran tan inteligentes como nosotros y tuvieran un desarrollo tecnológico similar.

Me ofrecí para trabajar minuciosamente el argumento y explicar científicamente por qué esas *criaturas* podían ser tan pequeñas como los insectos y tener sin embargo una inteligencia desarrollada, así como para exponer los métodos mediante los cuales las derrotaríamos finalmente.

La idea no fue aceptada. El caballero de Hollywood dijo que sería demasiado caro filmar algo así, pero mi impresión fue que la idea era demasiado original para el cerebro de Hollywood.

Bueno, si alguien quiere usar la idea, puede hacerlo. Las ideas están a un centavo la docena.

Pero, por favor, no me envíen cartas para explicarme que carezco de todo sentido comercial. No lo haré nunca más.

En realidad, ¿a que no adivina lo que pasó? Ya he sugerido una idea que fue aceptada y que será usada (si todo marcha bien) para un película. Ya firmé contrato y me pagarán.

Se incluirá probablemente la mención “Basada en una idea de Isaac Asimov”, y ya he leído el primer bosquejo hecho por un escritor muy competente llamado Peter Beagle. Lo hallé magnífico, a pesar de que los productores impusieron la introducción de un subargumento que yo no apruebo totalmente y que estoy tratando de desinfectar un poco.

Prometo mantenerlo al tanto de los acontecimientos vinculados con la película en la medida que me sea posible, considerando que estos editoriales son escritos varios meses antes de que salgan publicados.

Por otra parte, también estoy empezando a desempeñar otro papel vinculado con el cine: el de asesor científico.

Hasta ahora he tratado de evitarlo, porque algunos amigos míos se desempeñaron como asesores científicos y me dijeron que, aunque los productores hacen como que escuchan, no prestan en realidad la menor atención. Y sin embargo...

Seguramente, todos ustedes conocen *Star Trek*, y saben que hace años que se está hablando de una película *Star Trek* con los mismos actores que participaron en la legendaria serie de televisión de una década atrás.

Bueno, la película ya ha empezado a filmarse. Gene Roddenberry, uno de los autores del libreto, tenía algunos problemas con los productores acerca de dos o tres puntos, y sugirió que se me consultara. Y así lo hicieron. Me enviaron el libreto de la película y me gustó mucho.

Junto a él me enviaron una serie de preguntas que respondí íntegramente, sin especificar nada en cuanto al modo de pago.

No podía hacerlo en este caso, porque Gene es amigo mío y yo no cobro por responder al pedido de un amigo.

Sin embargo, hubo tres consecuencias gratificantes.

En primer lugar, mis respuestas coincidieron casi hasta el último detalle con el punto de vista de Gene, lo cual le agradó infinitamente y tranquilizó también a los productores.

En segundo lugar, en los pocos casos que hice pequeñas sugerencias que no se le habían ocurrido a nadie en el estudio, modificaron rápidamente el libreto para incluirlas.

En tercer lugar, me enviaron un contrato que incluía un cheque, de modo que se me pagó de todas maneras, y como consecuencia quizás aparezca como asesor científico.

Lo que más me gratifica no es ni el honor ni el dinero, aunque ninguno de los dos son desdeñables. Es algo que tiene que ver con las convenciones *Star Trek*.

Durante los últimos cinco años, más o menos, se han celebrado unas doce convenciones de éstas en Manhattan. Yo asistí a cada una de ellas, hablé en ellas, firmé libros y, en general, participé de la manera jovial que me es habitual.

Sin embargo, nunca he estado vinculado de ningún modo al programa de televisión *Star Trek*. Nunca escribí libretos, nunca sugerí ninguna idea, nunca se me consultó acerca de ningún punto.

He aclarado todo esto perfectamente a la gente que organizó las convenciones, pero siempre desecharon con impaciencia mis observaciones. A mí se me identifica con la ciencia ficción y tengo una buena relación con los aficionados, eso es todo lo que me interesa.

Pero ahora sí que estoy vinculado a *Star Trek*, y puedo asistir a las convenciones sin el sentimiento desagradable de ser un impostor.

Finalmente, está la cuestión de *I, Robot* (“Yo, Robot”). Como era de esperar, los productores respondieron al maravilloso libreto de Harlan Ellison con algunos pedidos de cambios. Como también era de esperar, Harlan reaccionó violentamente a algunos de los pedidos. (Desde el comienzo, yo había exhortado a Harlan a ser diplomático, pero Harlan es un volcán encendido que cree que la palabra “diplomático” se refiere a alguien que tiene un título universitario.)

Los productores se ofendieron por algo que él dijo, y por un momento todo el proyecto estuvo pendiendo de un hilo. Escribí una carta a uno de ellos explicándole que si bien Harlan tenía a veces un genio insoportable, la parte del genio era más importante que la del insoportable, y había que dejarlo hablar. Esto debe de haber ayudado, porque las últimas noticias que tuve fueron que el proyecto sigue en marcha y Harlan está trabajando en la revisión.

Yo cruzo los dedos.

## EPÍLOGO 54 (Hollywood y yo)

*Siento decir que algunas de las esperanzas expresadas en este ensayo no se materializaron. El bosquejo hecho por Peter Beagle a partir de mi idea no terminó en nada porque la compañía productora decidió no invertir en la película. Peor aún, el libreto de Harlan para *I, Robot* fue rechazado una vez más, después de que apareció mi ensayo. El mismo Harlan fue relevado, recontratado y despedido... y ya no sé lo que puede llegar a pasar.*

*Por otra parte, aparecí efectivamente como “Asesor Científico” con mi nombre en grandes caracteres en la pantalla grande al final de la película *Star Trek*. También he sido asesor en algunos programas de televisión de los canales ABC y CBS, y vi mi nombre en grandes caracteres en la pantalla chica. Otros proyectos del mismo tipo están en preparación.*

*Pero en todos los casos, mi primera estipulación es que yo me quede en Manhattan y ellos vengan a mí.*

## PRÓLOGO 55

(El escritor prolífico)

*Para terminar, incluyo un ensayo que trata acerca de la característica que me caracteriza más que ninguna otra: soy un escritor prolífico. Hay desde luego otros escritores prolíficos, pero no creo que ninguno hable del fenómeno y de sí mismo con tanto gusto como yo.*

*Por eso, cuando The Writer ("El Escritor") me pidió que escribiera un ensayo sobre cualquier tema que estuviera conectado con el oficio de escribir, escribí rápidamente el siguiente. Apareció en el número de octubre de 1979.*

### 55. EL ESCRITOR PROLÍFICO

Hay graves desventajas en ser un escritor prolífico, y si usted está seriamente interesado en escribir, puede ser que lo que usted menos quiera sea ser un escritor prolífico.

Ser prolífico implica ser capaz de escribir rápido, con fluidez, y sin preocuparse demasiado por las mejoras que uno podría introducir si uno se tomara el tiempo necesario. Eso es precisamente lo que usted no quiere hacer si usted está interesado en escribir bien.

Escribir rápido y escribir bien son habitualmente atributos incompatibles, y si usted tiene que optar por uno de los dos, debe hacerlo siempre por la calidad en detrimento de la velocidad.

Pero supongamos que usted escribe bastante bien. ¿No le sería posible, además, escribir con rapidez y fluidez? Sin duda, usted tiene el derecho de soñar con eso. Cualquier escritor que haya creado algo a fuerza de transpiración y tachaduras interminables y haya descubierto que sus virtudes se desvanecían a medida que le daba la lectura final, tendrá que preguntarse qué sentiría uno si escribiera algo de un tirón y entre bostezos, por decirlo así, y al leerlo eso sonara perfectamente bien.

No sólo se volvería simple entonces un trabajo que tortura la mente, sino que usted podría producir muchos más ítems, cobrar por cada uno, y mejorar enormemente su cuenta bancaria.

¿Qué le hace falta para lograrlo?

1) Tiene que gustarle escribir.

Sin esto, todo lo demás se viene al suelo y usted tendrá que buscarse otras ilusiones. La fecundidad literaria no es para usted.

Fíjese bien, yo no digo que usted tiene que tener un gran impulso o una profunda ambición de escribir. Eso no basta. Evidentemente, todo aquel que trata de escribir tiene que tener el impulso y la ambición de hacerlo, y a cualquiera le encanta tener un manuscrito terminado en el escritorio.

¿Pero qué me dice de todo lo que viene en el medio? ¿Del proceso de garabatear el papel, o golpear sobre las teclas de la máquina de escribir, o hablarle a un micrófono? Si esto no es más que un trance agonizante entre el impulso original y el éxtasis final, entonces usted puede ser un buen escritor, y hasta un escritor de genio... pero jamás será un escritor prolífico. Nadie puede soportar tanta agonía.

No, el mismo acto de escribir tiene que ser placentero.

2) Nada debe gustarle mucho salvo escribir.

La mayoría de nosotros somos tironeados por deseos diferentes, pero el escritor que quiere ser prolífico no puede dudar. Escribir es lo que tiene que querer hacer, y no ninguna otra cosa.

Si usted mira a través de su ventana uno de estos días en que toda la naturaleza está sonriendo y llamándolo para que salga y la disfrute y usted dice: “Oh, diablos, escribiré mañana”, entonces abandone sus sueños de ser un escritor prolífico.

Si usted puede contemplar un día así y sentir un miedo repentino de que alguien muy querido venga a decirle “Qué buen tiempo para una linda caminata” o “Qué día estupendo para hacer esto y lo otro”, entonces usted todavía tiene esperanzas. (Francamente, lo que yo hago es mantener las persianas siempre bajas e imaginarme que afuera hay tormenta de nieve.)

3) Tiene que tener confianza en sí mismo.

Si sus oraciones nunca le parecen perfectas y si usted nunca está contento hasta que las hace desaparecer bajo raspaduras e interlineados, o hasta que las transforma tanto que ni se parecen a las que escribió originalmente, ¿cómo puede entonces pretender ser prolífico?

Usted puede preguntar: “¿Pero qué pasa si la oración está mal? No puedo dejarla así, ¿no?”

Por supuesto que no, pero partimos del presupuesto de que usted es un escritor razonablemente bueno, y que además tiene el sueño de llegar a ser prolífico. Como escritor razonablemente bueno que usted es, usted ha escrito sin duda una oración razonablemente buena, así que déjela como está. Una vez que haya terminado la obra, puede revisarla y cambiar todo lo que realmente *necesite* ser cambiado, y luego pasarla en limpio. Pero después se acabó.

Recuerde, cambie sólo lo que *necesite* un cambio. Tiene que desarrollar una aversión activa al cambio y no resignarse nunca a hacerlo sin antes suspirar de pena.

Seguramente, usted habrá oído decir una y otra vez que no existe el escribir sino sólo el reescribir; y que es el pulido lo que logra todo. Claro, pero es si usted quiere ser un *gran* escritor. Aquí estamos hablando de un escritor prolífico.

4) Nunca pierda tiempo.

Usted puede reemplazar el dinero si pierde su billetera. Puede comprar una nueva máquina de escribir si le saquean el departamento. Puede casarse de nuevo si lo sorprende el divorcio. Pero ese minuto que dejó escapar sin ninguna necesidad no volverá jamás, y lo que es más, nunca volverá usted a tener un minuto tan bueno, porque todos los minutos futuros vendrán cuando usted ya esté más viejo y más gastado.

Existen muchos modos de ahorrar tiempo, y cada escritor prolífico conoce los suyos. Algunos se vuelven completamente asociales, arrancan el cable del teléfono y nunca responden el correo. Otros interponen a un familiar como ogro entre el mundo y ellos. Otros aprenden a desconectar sus sentidos y a escribir mientras la actividad bulle alrededor de ellos.

Mi sistema es hacer todo yo mismo. No tengo ayudantes ni secretarias ni dactilógrafas ni investigadores ni agentes, ni representantes. Mi teoría es que toda esa gente le hace a uno perder el tiempo. En el tiempo que lleva explicarles lo que uno quiere, controlar lo que hacen, señalarles en qué se equivocaron... uno mismo puede hacer tres veces más.

Así es. Si usted quiere ser un escritor prolífico, usted tiene que ser una persona obsesionada con una idea fija y hacer todos sus movimientos sin escalas. Suena horrible, ¿no?

Bueno, entonces esfuércese por ser un *buen* escritor, y deje la fecundidad para las pobres almas que no pueden evitarla.

FIN