

Sergio Mars

La 100cia ficción de Rescepto

Cápside Editorial

© 2013, Sergio Mars

Diseño de portada:
Sergio Mars, basado en la plantilla *Chaotic Soul*
de Bryan Veloso (<http://avalonstar.com/>)

De esta edición:
© 2013, Cápside Editorial

Primera edición: Octubre 2013



ISBN: 978-84-940606-4-9
Depósito legal: V2575-2013
Impresión: Estilo Estugraf Impresores, S.L.

Prohibida la reproducción de cualquier parte de esta publicación, así como su transmisión o almacenamiento por ningún medio, sin permiso previo del autor.

Dedicado a Frederik Pohl, Iain Banks, Richard Matheson y Jack Vance, que pasaron la última página de sus vidas durante este 2013, y a todos los autores aún vivos o ya fallecidos, que nos descubrieron que el sueño de la ciencia engendra monstruos, aunque también maravillas, y que está a nuestro alcance el materializar unos u otras.

Presentación

Bienvenidos a «La 100cia ficción de Rescepto», un libro en cuya elaboración se han invertido más de seis años y medio.

Bueno, eso no es del todo cierto. Cuando arrancó Rescepto Indablog, el 11 de enero de 2007, nada más lejos siquiera de la imaginación que la posibilidad de recopilar sus contenidos. Hoy (a 5 de septiembre de 2013 mientras escribo estas líneas), 80 meses después, con 814 entradas a las espaldas y muchos altibajos por el camino, causa estupor (al menos a mí me lo causa) ver en qué se ha transformado aquel proyecto que nació de rebote, con unos objetivos y expectativas muy poco definidos.

Toca hacer un poco de historia. El Rescepto original fue un ezine que un trío de insensatos, Carlos Sáez Pla, Miguel Navarro Máñez y éste que os lo cuenta, concebimos a finales de 2005 y lanzamos a Internet, directamente con el número 4, en enero de 2006. Creíamos (y aún lo creemos) que era una propuesta interesante: un fanzine diseñado para ser leído directamente en el ordenador, con formato de PDF a pantalla completa, enlaces incrustados para la navegación interna y, por supuesto, unos contenidos seleccionados o producidos con todo el cuidado del mundo.

La alegría nos duró poco, sin embargo. Sólo cuatro números regulares y un especial Hispacon, todos ellos publicados durante el 2006. Suponía mucho trabajo y la recepción... en fin, digamos que fue más tibia de lo que esperábamos. El universo no estaba preparado para una publicación tan innovadora (o al menos con esa idea nos consolamos).

Pensando en formas de aumentar su visibilidad, decidimos crear un blog para mantener el contacto con los lectores entre número y número (sí, estamos hablando de épocas tan ancestrales que por aquel entonces Facebook aún no se había expandido a los países hispanohablantes). Así nació Rescepto Indablog... y más o menos por las mismas fechas moría Rescepto, aunque aún nos llevó unos meses apercibirnos de tal extremo. Para cuando fue evidente hasta para el más optimista de nosotros que el ezone había perecido de inanición, ya le había cogido el tranquillo a eso de publicar de tanto en tanto una entrada (obligándome, de paso, a sentarme delante del teclado con cierta regularidad, independientemente de mi estado de ánimo), así que reconvertí a Rescepto en un blog personal (ya había llevado con anterioridad otros dos, de corta e intrascendente vida)... y así hasta ahora.

Por supuesto, la orientación ha ido cambiando con el paso de los años, aunque desde el principio las reseñas de libros de género fantástico constituyeron un porcentaje importante de sus contenidos, característica que no ha ido sino acentuándose con el tiempo, hasta el punto que en estos momentos se cuentan 440 reseñas literarias (a las que sumar 64 cinematográficas). Dada la longitud media de las mismas, ello representa alrededor de medio millón de palabras.

Todas las reseñas, por supuesto siguen siendo accesibles de forma totalmente gratuita en Internet, y así seguirán al menos mientras Wordpress mantenga su servicio en unas condiciones similares a las actuales. Sin embargo, al ser humano le gusta el orden, y pensé que una selección bien recopiladita, siempre a mano para consulta ocasional (o lectura correlativa), podría ser de interés, siempre que se enfocara del modo correcto.

La subdivisión del género fantástico en fantasía, ciencia ficción y terror tiene algo de artificial, pero con fines clasificatorios resulta bastante útil, así que ante

todo decidí abordar las recopilaciones desde una perspectiva genérica (ya puedo anunciar que tengo previsto un volumen parecido a éste dedicado a la fantasía; respecto al terror, al menos en un futuro previsible, ya es otro cantar, pues su tratamiento en el blog ha distado mucho de ser tan exhaustivo) y, por añadidura, histórica. Pues si algo caracteriza a Rescepto Indablog, creo yo, es su enfoque histórico (lo cual, me temo, lo mantiene también un poco desconectado de la actualidad más rabiosa; no se puede tener todo).

Así pues, una vez descartados los títulos de autor español (que si todo marcha bien contarán con su propia recopilación), ya sólo restaba reducir las 209 reseñas a un número más redondo y manejable: 100, por ejemplo.

No voy a mentir, ha sido duro. ¿Cómo elegir cuál entraba y cuál no? La inclusión de algunos títulos era obvia, al menos a priori, porque luego tocaba comprobar lo inspirado (o no) que había estado el día que redacté la entrada. Claro que amando el género (y habiendo llegado a apreciar por igual sus distintas manifestaciones), pronto descubrí que esas obviedades superaban mi límite máximo, y aunque pude descartar algunas de las primeras reseñas (lógicamente menos elaboradas que las más experimentadas posteriores), todavía quedaban demasiadas que quería compartir por un motivo u otro.

Al final, opté por seguir una serie de directrices, como la limitación a tres reseñas por autor (que, por supuesto, cuenta con una excepción, pero es que no he visto manera de descartar alguna de las cuatro reseñas incluidas de Isaac Asimov... supongo que se lo ganó a pulso con su popularidad). También han influido, y mucho, los condicionantes históricos. ¿Es representativo determinado libro de las corrientes predominantes en la época en que se publicó? Pues entonces su lugar se encuentra sin duda entre los títulos de «La 100cia ficción de Rescepto». En última instancia, claro está, fueron motivos subjetivos los

que tuvieron la última palabra, pero espero que la selección acabe cumpliendo bien su función. ¿Y cuál es ésta? Ah, buena pregunta.

Vaya por delante lo que no es este libro: No se trata de un listado de los 100 mejores libros de ciencia ficción (foráneos) de la historia. Ni mi ego ni mis lecturas llegan a tanto como a sostener eso (aunque es bien cierto que muchos de los títulos incluidos tendrían su lugar en cualquier lista de esas características que se preciara). Ni siquiera puede decirse que sean mis 100 libros favoritos. Condicionados por su origen, sólo están representados los doscientos y pico cuyas reseñas he llegado a publicar en Rescepto Indablog, lo cual deja muchos (sobre todo de mis primeras lecturas) fuera. Así pues, que no extrañe no encontrar referentes imprescindibles como «1984» de James Orwell o «Todos sobre Zanzíbar» de John Brunner, son del tipo de novelas cuya reseña no puede abordarse sin una relectura concienzuda, y entre las cuentas pendientes y las novedades que se van apilando sin tregua...

Lo que sí conforman es una representación bastante completa de lo que ha dado de sí la ciencia ficción desde que cumplió la mayoría de edad con H. G. Wells hasta antesdeayer (la última novela incluida es del 2009, aunque lo cierto es que lo que llevamos de siglo XXI está infrarrepresentado, tanto por faltar la perspectiva necesaria para juzgar con equidad las obras más recientes, como por las lagunas propias de un proceso de adquisición no sistemático, que lógicamente favorece a las obras más antiguas, con mayor número de ediciones (y unos precios, para qué engañarnos, más asequibles).

Precisamente para reforzar esta representatividad, las reseñas vienen precedidas por «La cifilogenia».

Allá por el 2011, el tema recurrente de los ensayos publicados en Rescepto Indablog fue un repaso histórico a la evolución de la ciencia ficción, desde sus primeras

manifestaciones a principios del siglo XIX hasta nuestros días, que bauticé como la Cifilogenia (en homenaje a mi formación biológica). Nueve capítulos que abarcan desde el romance científico británico hasta la literatura postsingularista moderna, con especial atención dedicada a los principales movimientos surgidos en su seno, como la *New Wave* de los años sesenta y setenta o el *Cyberpunk* ochentero.

En el fondo, «La 100cia ficción de Rescepto» no busca sino extender una invitación a disfrutar de este género, no pocas veces objeto del desprecio de quienes no se han molestado en explorar su riqueza, en todas sus manifestaciones, ya sea la vertiente ultrahard ingenieril de Clarke o las reflexiones existencialistas de la mejor época de Silverberg, pasando por la proyección social de Wells, el optimismo lógico de Asimov o el futurismo catastrófico de Brunner. Plantar, en suma cien semillas, para que desde ellas germine y se extienda el amor por el que tal vez sea el más reciente de entre todos los géneros literarios.

Y si sus raíces son ya profundas y resistentes, no hay problema. No existe nada tan conocido que una perspectiva diferente no pueda descubrir nuevos matices o abrir, quizás, nuevas sendas de exploración.

Al final del volumen podréis encontrar un listado, del resto de títulos de ciencia ficción (de autor no hispanohablante) que podíais encontrar en Rescepto Indablog hasta el 30 de septiembre de 2013, desde entonces, por supuesto, se habrán añadido unas cuentas nuevas (a razón de tres y pico al mes, de media). Si lo deseáis, podéis seguir las actualizaciones (así como echar un vistazo a las doscientas y pico reseñas restantes, o incluso a alguna de las otras trescientas entradas, en <http://rescepto.wordpress.com>).

De aquí en adelante, cuando se mencione un título que forme parte de la selección se denotará con un «100»

en superíndice, mientras que si cuenta con reseña en Resepto pero por cualquier razón no pasó el corte, se marcará con «Res».

Esto es todo. Os dejo con un somero vistazo a más de un siglo de ciencia ficción. Que el jardín crezca fértil y satisfactorio.

La cifiologia

IV

La Edad de Oro

En el capítulo delimitaba el extenso período de pervivencia de las revistas *pulp* en EE.UU. a los años comprendidos entre 1896 y 1957. En la actualidad, sin embargo, suele reservarse el calificativo de Era del *Pulp* para sus dos primeras etapas, marcando el punto de inflexión entre ambas la aparición de *Amazing Stories*, editada por Hugo Gernsback. Por su importancia y características definitorias, la siguiente gran etapa se desmarca de su predecesora pese a no darse, en un principio, ningún cambio de formato importante. Así pues entre mediados de 1939 y la primera mitad de los años cincuenta, se extiende un período que ha recibido el nombre de Edad de Oro de la Ciencia Ficción, durante el cual adquirieron prominencia buena parte de los más aclamados (y conocidos) autores del género.

El acontecimiento que impulsa el cambio es la designación de John W. Campbell como editor de *Astounding*, que se produjo a finales de 1937, aunque el joven editor no tomó por completo las riendas hasta mediados de 1938. Desde el principio, sin embargo, tuvo clara su línea editorial. Campbell buscaba atraer a un público más maduro y sofisticado que el típico consumidor de ficción *pulp*, por lo que impulsó varios cambios, el primero de los cuales fue cambiar el nombre de la revista, de *Astounding Stories* a *Astounding Science-Fiction*, destacando el componente científico riguroso de las historias (pretendió, en un principio, dejarlo sólo en *Science-Fiction*, pero el nombre ya estaba pillado).

También se involucró como ningún editor lo había hecho hasta entonces en el proceso creativo, «adoptando»

bajo su tutela a varios de los más prometedores autores que empezaban a despuntar, animándolos a mejorar su estilo e incluso proponiéndoles ideas de partida para que las desarrollaran. Todo este trabajo condujo a un incremento en los requisitos estilísticos y argumentales (a lo que muchos autores de la era del *pulp* no pudieron responder), desplazando el centro de gravedad de las historias hacia los personajes que se enfrentan a las maravillas de la tecnología (abandonando, por tanto, los toscos arquetipos heroicos imperantes hasta el momento). Uno de sus más famosos requerimientos, por ejemplo, fue: «Mostradme unos alienígenas que piensen tan bien o mejor que un humano, pero no como un humano».

Por poner una fecha concreta al inicio de la Edad de Oro, suele señalarse el número de julio de 1939 de *Astounding* como aquel a partir del cual Campbell dejó bien afianzada su marca, con la publicación de los primeros relatos de A. E. Van Vogt e Isaac Asimov que superaban su filtro. Con el paso del tiempo, fue rodeándose de un grupo de jóvenes escritores que, bajo su tutela, llevaron nuevos aires a la ciencia ficción. Entre ellos se cuentan, además de los mencionados, otros muchos que adquirirían gran renombre, como Lester del Rey, Robert A. Heinlein, Clifford D. Simak, L. Sprague de Camp, Hal Clement, Theodore Sturgeon o el reciclado Jack Williamson (el que se tratara de la revista que mejor pagaba, y que, por tanto, mejores autores reunía, contribuyó a su predominio durante más de una década, hasta la fundación de *Galaxy* en 1950).

En contrapartida, se ha acusado a Campbell de un excesivo control ideológico, que llevó a la publicación de determinados relatos de sus escritores de confianza en otras revistas (cuando exploraban desarrollos que no eran de su agrado) y a la marginación en *Astounding* de algunos de los nuevos escritores que empezaron a despuntar en los cincuenta, como Ray Bradbury o Phillip K. Dick

(cuya obra no sigue los patrones generales de la Edad de Oro, demostrando lo poco riguroso que resulta generalizar en estos temas).

La evolución que experimenta, desde un punto de vista filosófico, la ciencia ficción durante la Edad de Oro supone, especialmente durante sus primeros años, un período de optimismo y fascinación por lo que podía deparar el futuro, tanto a nivel tecnológico como social. La *space opera* aventurera dio paso progresivamente a una aproximación más humanista (ejemplificada en la trilogía original de la Fundación, escrita por Asimov en base a sugerencias de Campbell) y cobró gran importancia la ciencia ficción dura, aquella que se apoya en mayor medida en conocimientos científicos rigurosos (aunque, por supuesto, tampoco menudeaban las féminas ligeras de ropa, acosadas por monstruosos alienígenas, que solían copar las portadas).

Con el paso del tiempo, el mercado dictó sentencia, y la ciencia ficción se fue decantando decididamente por la ruta señalada por Campbell, llegando a su madurez como género bien diferenciado del resto de manifestaciones del fantástico. También tomaron cuerpo dos de los más recurrentes conceptos asociados a la ciencia ficción: por un lado el Sentido de Maravilla (asociado a un enfoque de exploración de nuevas fronteras, de libertad y de progreso ilimitado) y por otro la Literatura de Ideas (ya no basta con narrar una historia entretenida, es necesario un trasfondo de mayor calado).

En cuanto al formato, nos encontramos con la época dorada del relato, lo cual llevó a la proliferación de antologías recopilatorias, que en el caso de los nombres punteros fueron de autoría única, alcanzando en ocasiones tanta o mayor fama que las novelas (que a su vez estaban compuestas a menudo por novelas cortas serializadas previamente en las revistas). Tal es el caso, por ejemplo de «Yo, robot»¹⁰⁰.

De nuevo he tenido que mentar a Asimov, y no es por algún tipo de malsana fijación, sino porque es uno de los tres autores que ejemplifican mejor la época y que suelen conocerse como los Tres Grandes de la Ciencia Ficción: Asimov, Heinlein y Clarke.

De Asimov, por ejemplo, destacan sus series de relatos y novelas sobre los robots (con el famoso enunciado de las tres leyes de la robótica), la Fundación (votada como mejor serie de todos los tiempos en la Worldcon de 1966) y el Imperio (series que unificaría en su regreso al género en los años ochenta). En cuanto a Heinlein, su aportación en este período comprende desde sus novelas juveniles (una al año entre 1947 y 1958, hasta que le rechazaron en 1959 la primera versión de «Tropas del espacio»¹⁰⁰) hasta su serie de relatos y novelas cortas sobre la Historia del Futuro, que proseguiría en numerosas novelas como «Las 100 vidas de Lazarus Long»^{Res} hasta mediados de los años ochenta (y que fue en su conjunto finalista al galardón obtenido por la serie de la Fundación).

El caso de Clarke es algo distinto, debido a que, por su origen británico, se encontraba muy influenciado por el romance científico de Wells y Stapledon y a que su actividad profesional se inició algo más tarde, al concluir la Segunda Guerra Mundial, en la que participó como técnico de radar. Clarke es el escritor *hard* prototípico, con una obra que se extiende por varias docenas de relatos (recopilados en múltiples antologías) y un buen puñado de novelas, publicadas con una cadencia reposada a lo largo de décadas, un poco al margen de las modas del momento. De aquella época fueron por ejemplo, «Las arenas de Marte»^{Res} o «Claro de Tierra»^{Res}.

Además de apartar de la escritura temporalmente a muchos autores, la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias tuvieron una gran influencia en la ciencia ficción. Por un lado, la carestía de papel aceleró la agonía de las revistas *pulp*. Las últimas en resistir, las de ciencia

ficción, claudicaron a principios de los cincuenta, pasando a un más acorde con los tiempos formato digest (la pionera volvió a ser Astounding). Eso por no hablar de la competencia del cómic, que en un principio fue un gran aliado del género pero pronto se convirtió en un competidor, con una evolución divergente, debido a la instauración en 1954 del sello de aprobación de la Comics Code Authority (una censura de facto para asegurar «contenidos no apropiados para jóvenes»).

Por otro lado, la evolución de la situación geopolítica, con la instauración de la Guerra Fría y la amenaza nuclear, impactó profundamente a la sociedad estadounidense, creando un clima de desconfianza hacia el género humano y hacia la ciencia, que se vio reflejado en algunos de los títulos más señalados de los años cincuenta, como «Más que humano»¹⁰⁰ (Theodore Sturgeon), «El fin de la infancia»¹⁰⁰ (Arthur C. Clarke), «Ciudad» (Clifford D. Simak) o «Galaxias como granos de arena» (Brian Aldiss).

El lanzamiento del Sputnik I (1957), y el consiguiente pistoletazo de salida de la Carrera Espacial, actuó también, irónicamente, como un factor en contra de la ciencia ficción, pues la sensación generalizada era que la ciencia real le había dado alcance (el requisito de rigor científico impone un horizonte predictivo cada vez más cercano). Aunque el verdadero problema era que nada resultaba tan maravilloso como lo habían pintado esos mismos autores durante los primeros y optimistas años de la Edad de Oro. Muchos escritores se reconvirtieron, a tiempo completo o parcial, en asesores científicos o divulgadores.

Se inició entonces un interregno (conocido en ocasiones como Edad de Plata), a medida que los temas iban evolucionando hasta abarcar nuevas inquietudes, como la religión («Cántico por Leibowitz»¹⁰⁰ de Walter M. Miller) o la política («Estrella doble»^{Res} de Heinlein), y el énfasis se desplazó aún más hacia el universo humano interior, en

detrimento de la faceta científica. El proceso de «desjuvenización» se acentuó (Astounding volvió a cambiar de nombre en 1960, pasando al más serio Analog Science Fiction, aunque Campbell no supo adaptarse a los nuevos vientos y la revista fue perdiendo protagonismo). En general, el campo fue abonándose para la próxima gran revolución de la ciencia ficción, la *New Wave*, impulsada por una nueva generación de autores que incluyó nombres como Robert Silverberg, Brian Aldiss, Michael Moorcock, John Brunner o Roger Zelazny.

Durante estos años se consolidaron además los premios Hugo, que comenzaron a otorgarse en 1953, y anualmente desde entonces salvo en 1954 (que no se celebraron) y 1957 (que no se concedió en la categoría de novela), y que suponen un buen termómetro de los cambios que fue experimentando el género [«El hombre demolido»¹⁰⁰ (1953), «La máquina de la eternidad»^{Res} (1955), «Estrella doble»^{Res} (1956), «El gran tiempo»^{Res} (1958), «Un caso de conciencia»^{Res} (1959), «Tropas del espacio»¹⁰⁰ (1960), «Cántico por Leibowitz»¹⁰⁰ (1961), «Forastero en tierra extraña»¹⁰⁰ (1962), «El hombre en el castillo»¹⁰⁰ (1963), «Estación de tránsito»¹⁰⁰ (1964) y «El planeta errante»^{Res} (1965)]. En 1966, el premio (*ex-aequo* con «Dune»¹⁰⁰) a «Tú, el inmortal»¹⁰⁰ marca el punto de inflexión hacia la nueva etapa, la *New Wave*.

Las reseñas

(1895-2009)

Yo, robot

Isaac Asimov (1950)

Durante la Edad de Oro, el modelo de comercialización de la literatura de ciencia ficción tenía su primera etapa en forma de ficción breve en las revistas (siendo la principal durante muchos años *Astounding*, bajo la dirección de John W. Campbell). Allí los autores serializaban (a menudo a lo largo de tres números) las historias que luego unificaban (y a veces ampliaban) para sacar las «novelas» que hoy conocemos, o iban publicando sus relatos, cuyo destino ulterior eran las antologías donde disfrutaban de una segunda vida comercial (que, dependiendo de su popularidad, podía prolongarse por muchos años, con muchos y variados compañeros de volumen). Los escritores más afamados, por añadidura, contaban con la opción de recopilar sus relatos en antologías de autor único.

Algunos escritores, además, conferían a sus textos cierta identidad personal, bien fuera usando personajes recurrentes o una ambientación (un universo) común.

En este caso nos encontramos a Isaac Asimov, uno de los autores más importantes e influyentes del plantel de *Astounding* (y de la historia de la ciencia ficción, ya que estamos). «Yo, robot» fue su primera antología, y cosechó tal éxito que tras ella llegaron diecinueve más, contando sólo las de ciencia ficción, manteniéndose en catálogo ininterrumpidamente desde 1950, con múltiples ediciones. En España, sin ir más lejos, suman quince, desde la primera, en *Nebulae* (1956), incluyendo ediciones anotadas para lecturas escolares.

«Yo, robot» consiste en nueve relatos, publicados originalmente entre 1940 y 1950 en *Astounding Science Fiction* (menos uno, que apareció en la efímera *Super Science*

Stories), contando además con un hilo conductor a modo de entrevista que concede la robosicóloga Susan Calvin (uno de los grandes personajes de Asimov) a un periodista, delineando a grandes rasgos la evolución de la robótica (y de la humanidad) en ese mundo futuro que aún no ha llegado a ser (aunque la acción del primer relato, «Robbie», debía tener lugar en 1982... fecha que el propio Asimov retrasó a 1996 cuando compiló la antología).

Cuatro de los cuentos, «Sentido giratorio», «Razón», «Atrapa esa liebre» y «Evasión» tienen como protagonistas a los empleados de Norteamericana de Robots y Hombres Mecánicos Gregory Powell y Mike Donovan, los técnicos encargados de probar los nuevos modelos de la compañía, mientras que los cuatro siguientes, «¡Embustero!», «Pequeño robot perdido», «La evidencia» y «El conflicto evitable» están protagonizados directamente por Susan Calvin. Todos ellos salvo «Robbie» giran en torno a las tres leyes de la robótica, la base de toda la ficción asimoviana relacionada con los robots:

1° Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.

2° Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes se oponen a la primera ley.

3° Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no entre en conflicto con la primera o segunda ley.

Estas leyes constituyen tanto un juego lógico (Asimov se empeña una y otra vez en buscarles pegadas, a menudo relacionadas con ambigüedades semánticas), como un código ético ultrasimplificado, aplicable por igual a robots y a los propios seres humanos (en «La evidencia», Susan Calvin afirma que el comportamiento de un robot, al cumplir las leyes, es indistinguible del de una buena persona).

Los conflictos lógicos que presentan son también, por consiguiente, conflictos morales y, asumiendo que

nuestra moral es algo inherente a nuestro cerebro orgánico, al igual que las leyes son parte constitutiva del cerebro positrónico de los robots, vendrían a constituir un modelo psicológico ultrasimplificado. Cuando Asimov disecciona las reacciones de sus robots, está en realidad modelando la mente humana.

No quiere esto decir que crea en su aplicabilidad directa. Es muy consciente de la complejidad superior (aquí más complejo no significa necesariamente mejor) del cerebro humano. En «Robbie», «¡Mentiroso!» y otros muchos relatos posteriores, las reacciones de los seres humanos frente a los robots cobran un enorme protagonismo (con una cualidad inescrutable que revela niveles de abstracción muy por encima de las tres leyes). Por ejemplo, es una constante en la obra asimoviana el estudio de la interacción hombre/máquina (C/Fe, según uno de los juegos de palabras a los que era tan aficionado Asimov).

La plasmación concreta de este tema se verifica a menudo en el análisis del «complejo de Frankenstein», la idea de que cualquier creación humana acabará revelándose contra su creador. Hasta Asimov, casi todas las historias de robots acababan así. Se trataba, simplemente, de una nueva encarnación del mito del Golem. Las tres leyes fueron concebidas como salvaguarda ante esta eventualidad (aunque las imprecisiones léxicas abren la puerta a posibilidades inquietantes, como en el relato «Qué es el hombre», posterior a esta antología). En el futuro esbozado en «Yo, robot» y terminado de perfilar en obras posteriores, los prejuicios triunfan sobre la lógica, y los robots van siendo relegados cada vez más (ante el desprecio impotente de personajes como Susan Calvin hacia sus semejantes... aunque en el caso de la doctora Calvin cabría preguntarse quiénes son realmente sus semejantes). El último relato de la antología, de hecho, trata este tema de un modo muy crudo. Al parecer, Asimov confiaba ciegamente en la razón, al tiempo

que desconfiaba por completo de que los hombres se atuvieran a ella... motivo por el cual quizás fuera necesario recurrir a ciertas medidas extremas.

Con «Yo, robot» Isaac Asimov no hizo sino esbozar los temas que constituirían la base de casi toda su producción de ciencia ficción (hasta el punto que, sin haber sido concebidos como un ciclo único, décadas después unificar la mayoría de sus textos en una gran historia continua). La cristalización definitiva de estas ideas daría origen a R. Daneel Olivaw, el personaje central del universo asimoviano, pero eso ya es otra historia.

Dejando de lado estas cuestiones, «Yo, robot» sigue siendo, sesenta años después de su publicación, una obra imprescindible, cuya simplicidad superficial (facilitada por el estilo conciso, directo y apoyado sobre todo en los diálogos de Asimov) hace tremendamente accesible su lectura, incluso para aquellos no familiarizados con el género (es, de hecho, una de las puertas de entrada más habituales a la ciencia ficción).

Para concluir, cabe dedicar unas palabras para la película de igual título estrenada en 2004 (dirigida por el otrora prometedor Alex Proyas). Tan sólo recalcar que cualquier parecido con la antología no es coincidencia, sino cálculo premeditado, aunque la obra en sí poco tiene de asimoviana. En realidad, se trata de un guión de 1996 que no tenía nada que ver con «Yo, robot», que por motivos comerciales se quiso hacer pasar como inspirado por esta antología mítica. Originalmente, era un misterio policíaco futurista, que con la entrada de Will Smith devino en espectáculo de acción, en el cual se mencionan de pasada las tres leyes de la robótica y se utiliza «Pequeño robot perdido» como inspiración de una escena (así como «Sueños de robot», un relato escrito en 1986 para la antología homónima, para otra).

El hombre demolido

Alfred Bester (1952)

«El hombre demolido» («*The demolished man*»), de Alfred Bester, podría vanagloriarse de haber recibido el premio Hugo más importante jamás concedido, por la simple razón de que fue el primero, otorgado en 1953 como una actividad especial de la 11ª Worldcon, planteada como acontecimiento único e irrepetible. Quién sabe, tal vez de haber sido otra la obra ganadora la idea no hubiera cuajado, pero tal y como sucedió, tras un año de hiato, se consolidó y acabó convirtiéndose en un referente imprescindible de la literatura fantástica.

La producción (al menos por lo que se refiere a novelas, pues ya por entonces era un veterano escritor de relatos y guiones de cómics para DC) de Bester es limitada, aunque tremendamente influyente (sobre todo gracias a dos títulos, el que nos ocupa y su tercer libro, «¡Tigre, Tigre!», también conocido como «Las estrellas mi destino»). «El hombre demolido» se apropió de un tema típico del *pulp* más ramplón, la telepatía, y lo desarrolló con una ambición y profundidad totalmente ajenos a los cauces habituales por los que discurrían las tramas durante la Edad de Oro (cuando el tema principal era la exploración del sentido de maravilla campbelliano). Se configura por tanto una obra avanzada increíblemente a su tiempo, hasta el punto que seis décadas después sus evidentes arcaísmos (desde el lenguaje hasta las actitudes y obsesiones de los protagonistas) resultan de todo punto irrelevantes frente a su capacidad de fascinación. Al mismo tiempo, se trata de una novela trepidante, que no concede un momento de tregua (y que revela otra faceta de Bester, la del autor que se ríe de todo y de todos,

incluso con escenas con doble significado subditas de tono, hasta donde lo permitía la moral de la época, como la del «papito»).

«El hombre demolido» es una novela policíaca. Tenemos al criminal, el magnate Ben Reich, señor absoluto de Monarch, una de las dos principales megaempresas del Sistema Solar, y asesino, y al prefecto de la policía Lincoln Powell, éssper (telépata) de nivel 1. Tenemos el contexto: un siglo XXIV en el que el ser humano se ha extendido a Venus, Marte y las lunas de Júpiter y Saturno, y en el que los telépatas son relativamente corrientes (al menos los de inferior categoría, aunque sólo haya 1.000 de nivel 1). En estas condiciones, el crimen premeditado ha sido prácticamente abolido, pues alguien que albergue el ansía de matar no puede evitar emitir frecuencias TP distorsionadas. Por supuesto, lo imposible jamás ha detenido a Ben Reich, y su odio hacia Craye D'Courtney, su principal rival comercial, es demasiado intenso para conducir a otra destino que su muerte.

Bester hubiera podido limitarse a jugar con la presunta imposibilidad de la tarea, describiendo las distintas etapas del crimen para asombrarnos con su perspicacia, pero opta por una aproximación diferente. El objetivo de Reich se cumple en el primer tercio de la novela, y lo que es más, el prefecto Powell sabe casi desde el primer instante que él es el culpable (de un crimen que se paga con la demolición de la personalidad). Otra cosa muy distinta es probarlo, establecer método, oportunidad y motivo, con evidencias lo bastante sólidas como para convencer a Moisés, la computadora policial. Es una lucha titánica entre los mecanismos a disposición de Powell (sus habilidades telepáticas y legiones de policías dispuestos a investigar cada detalle) y los recursos casi infinitos y la resolución despiadada de Reich.

El autor no hace trampa. No se saca de la manga ninguna prueba crucial que resuelva el caso por arte de

magia y obliga a sus personajes a atenerse a las reglas establecidas desde el principio. En ese sentido, «El hombre demolido» es una apreciable novela detectivesca. También es mucho más. Al ser la telepatía el elemento diferenciador, se decanta por examinar el crimen desde una perspectiva psicológica. Parece una decisión evidente, pero hace falta visión para aplicar conceptos psicoanalíticos duros a un género caracterizado hasta el momento sobre todo por su capacidad de proporcionar entretenimiento. Ciertamente, muchas de las ideas manejadas por Besterman son hoy en día tan obsoletas como la misma estructura empresarial que sirve de trasfondo a la disputa, pero ello no invalida su aplicabilidad intrínseca.

«El hombre demolido», en uno de sus niveles de lectura, constituye una puesta al día de «Crimen y castigo», escrita por Fiódor Dostoievski en 1866. Por un lado, presenta la tensión psicológica del criminal (su convencimiento inicial de estar por encima de la ley, los remordimientos que poco a poco lo van derrotando por dentro...) y la presión incesante del policía en términos muy similares, pero además aprovecha los nuevos conocimientos científicos (propiciados por la aplicación de las ideas de Sigmund Freud y sus discípulos) y un recurso que sólo puede proporcionarle la ciencia ficción, la posibilidad de entrar literalmente en la mente criminal a través de la telepatía.

En cuanto al estilo, utiliza diversas técnicas experimentales para mostrar por un lado la evolución del lenguaje (con la utilización de grafías especiales, casi tipo SMS, en los nombres, tales como sustituir «At» por «@» en «@kins») y por otro las particularidades de la comunicación telepática (desde la superposición de conceptos hasta la reestructuración metafóricamente visual de oraciones).

En su nivel más basal, presenta la idea de que, aislados cada uno en nuestras propias mentes, construimos

murallas para esconder nuestro interior a los demás e incluso a nosotros mismos. El propio Lincoln posee una faceta maliciosa, el «niño deshonesto», que le impele a mentir por el simple placer de embrollar las cosas, una característica que entre sus compañeros éesper no deja de ser motivo de broma. La humanidad, por tanto, está enferma, y sólo cuando (si) todos sean (fuéramos) télépatas, se alcanzaría un auténtico hermanamiento. Mientras tanto, los éesper procuran impulsar la generalización de sus capacidades (mediante un programa eugenésico de dudosa moralidad y eficacia, al menos para cumplir los objetivos pretendidos), al tiempo que tratan con algodones su relación con los más numerosos «normales» para evitar incurrir en su odio (aunque no pueden evitar calificativos como «mirones»). La solución: renunciar voluntariamente a las ventajas que podrían ser suyas y transformarse en complacientes sirvientes, además de someterse a un estricto código ético (basado en parte en el juramento hipocrático) que les permita ser aceptados.

La historia se publicó originalmente dividida en tres partes en *Galaxy Science Fiction* (H. L. Gold, el editor, le convenció para no llamarla «*Demolition!*»), y es por esta edición que se le concedió el Hugo (pues no fue recopilada en libro hasta 1953). Curiosamente, la novela que ocupó su lugar en la revista cuando finalizó su serialización debió de ser (no se conservan registros sobre finalistas) su principal rival en la lucha por el galardón, pues se trató de la no menos relevante «Mercaderes del espacio»¹⁰⁰ de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth.

Mercaderes del espacio

Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth (1952)

«Mercaderes del espacio», de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth, es sin duda una de las más famosas (y exitosas) novelas que ha dado la ciencia ficción. Cuando se publicó por primera vez, serializada en *Galaxy* en 1952, se erigió en punta de lanza de los nuevos vientos que soplaban sobre el género tras el fin de la Edad de Oro.

Al frente de esta renovación se encontraba la revista *Galaxy Science Fiction*, que bajo la dirección de Horace L. Gold le había arrebatado la preeminencia dentro del mercado de revistas *pulp* de género a la *Astounding* de John W. Campbell. Al contrario que éste, Gold no entendía el la ciencia ficción sólo como un medio de exploración de los avances técnicos y científicos, sino que prestaba una especial atención a la especulación sociológica. Además, pagaba mejor, asegurándose por tanto los mejores talentos.

Entre éstos se contaba Frederik Pohl, cuya principal labor a principios de los cincuenta era la de agente literario especializado en ciencia ficción. Tan ocupado estaba con ello que cuando le presentó una historia propia a H. L. Gold, la de un mundo futuro dominado por grandes empresas publicitarias, de la que tenía escrita la primera parte (basada a su vez en un boceto escrito más de quince años atrás), no encontró tiempo para completarla. Por fortuna, por ahí andaba un escritor y amigo con el que había colaborado en muchos relatos (utilizando diversos seudónimos). Kornbluth escribió la segunda parte (cambiando algunas cosillas de la primera por cuestión de coherencia) y luego ambos colaboraron estrechamente en la tercera y última (muchas de las novelas de ciencia ficción de la

época poseen una estructura en tres actos, producto de su origen como serial). La historia, titulada «*Gravy planet*», se publicó en los números de junio a agosto de *Galaxy*, sucediendo como plato fuerte de la misma a la serialización de «El hombre demolido»¹⁰⁰, de Alfred Bester (que conquistaría el primer Hugo de la historia).

Tras probar suerte infructuosamente en todos los sellos que publicaban libros de ciencia ficción, Frederick Pohl contactó a través de su mujer con Ian Ballantine, que acababa de fundar Ballantine Books y quería introducirse en el mercado fantástico. Así pues, retitulada «*The space merchants*», la obra vio la luz como novela en 1953. Ballantine Books se convertiría en una de las principales editoriales de género, y también en una de las primeras en publicar material original (a partir del declive de las revistas a mediados de los cincuenta).

Por concluir con el repaso histórico, tan sólo cabría añadir que Pohl y Kornbluth colaboraron en otras cuatro novelas hasta la repentina muerte del segundo en 1958 (de un ataque al corazón, cuando contaba apenas con 34 años, truncando lo que hubiera podido ser una gran carrera). Por esas fechas, Pohl asumió la dirección de *Galaxy* y durante casi dos décadas estuvo muy ocupado siendo uno de los principales editores del género (además de *Galaxy*, se ocupaba de su revista hermana *If*, labor que le reportó tres premios Hugo, así como una línea de libros para Bantam), antes de regresar por todo lo alto a la escritura a tiempo completo a mediados de los setenta.

En cuanto a «Mercaderes del espacio», su protagonista absoluto es Mitchell Courtenay, un directivo de alto nivel de la Sociedad Fowler Schocken, una de las dos principales agencias publicitarias del mundo, al que se le ha encargado la dirección de una campaña para ya no sólo abrir, sino crear todo un nuevo mercado, potenciando la colonización de Venus (un infierno que requerirá décadas, quizás siglos de terraformación... lo cual es, de acuerdo

con nuestros conocimientos actuales, incluso optimista, aunque para nada una mala aproximación trece años antes de que el proyecto Venera lograra posar una sonda en el planeta). Por supuesto, Tauton (la compañía que ha perdido el lucrativo contrato) no se contentará con hacerse a un lado. Además, están los molestos conservacionistas, una panda de lunáticos que rechazan la publicidad y los excesos de la sacrosanta sociedad de consumo.

Como protagonista, Courtenay es un personaje atípico al que se le coge antipatía desde las primeras páginas (y que no llega a redimirse en ningún momento). Representa lo peor de un mundo regido por las grandes empresas, empeñadas en vender a los consumidores cualquier basura inútil mientras se ven obligados a vivir hacinados y careciendo de los más elementales servicios. En este sentido, «Mercaderes del espacio» es una de las primeras novelas (si no la primera) que apunta hacia los peligros de la sobrepoblación y la sobre explotación de recursos (mucho antes de que el ecologismo fuera un tema candente).

Sin afán de restarle méritos, sin embargo, habría que señalar que antes que una intencionalidad predictiva cabría atribuir a la novela un objetivo satírico, dirigido no hacia el futuro, sino hacia la sociedad estadounidense contemporánea. Los personajes, situaciones y desarrollos poseen un acusado lastre temporal, que hace que la novela haya envejecido mal. Incluso su mayor acierto, la crítica al consumismo exacerbado, no deja de resultar, vivido lo vivido, de una ingenuidad desarmante.

Pohl y Kornbluth disparan a discreción, poniendo en su punto de mira la organización empresarial (de los años cincuenta), la política (con un congreso en el que los miembros electos han sido sustituidos por los presidentes de las grandes compañías, que se ahorran así los intermediarios a la hora de legislar), la Guerra Fría (reflejada en la pugna entre Fowler Schocken y Tauton), el macartismo (con los

conservacionistas o «consistas» reuniéndose en células terroristas subversivas) y, por supuesto, la publicidad (a la que Pohl no era ajeno, pues había trabajado en una pequeña firma como redactor de eslóganes). El problema es que con tanta dispersión no llegan a profundizar en las heridas, dejando escapar vivas a casi todas sus presas (llegan a sostener posicionamientos filosóficos contradictorios sobre un mismo particular, bien sea por insuficiente reflexión o por cautela, ya que atacar abiertamente al capitalismo en aquella época podía resultar... incómodo).

Tampoco la historia, por sí sola, resulta plenamente satisfactoria. Los bruscos bandazos que da a cada cambio de segmento le restan coherencia, y la casi completa ausencia de evolución de Courtenay (pese a llegar a verse en la posición del más bajo consumidor), junto a una resolución apresurada y poco inspirada, terminan por restarle gran parte del impacto que tuvo en su momento. Por proponer una metáfora pugilística: fue un golpe a la mandíbula bien dirigido, aunque carente del impulso necesario para hacer auténtico daño.

Pese a todo, el segmento central (atribuible en principio a Kornbluth, aunque es muy probable que Pohl contribuyera a él de alguna forma), llega por momentos a alcanzar altas cotas de mala leche, haciendo gala de las más certeras cuchilladas contra la línea de flotación de nuestro modelo económico (y contra la explotación que propicia). Además, en él podemos encontrar a la Gallina... y ésta es una imagen que nadie que haya leído la novela es capaz de olvidar (aunque el resto de detalles queden nebulosos).

Treinta y dos años después, en 1984, Frederik Pohl (lógicamente en solitario), escribió una continuación, «La guerra de los mercaderes»^{Res} (publicadas también en conjunto bajo el título «Venus INC»).

Fahrenheit 451

Ray Bradbury (1953)

El término «distopía» es un tanto ambiguo. Con el correr de los años ha pasado a describir cualquier escenario futuro indeseable, como advertencia, a menudo, de las posibles consecuencias de un desarrollo social contemporáneo con el momento de la escritura llevado a sus últimas consecuencias. Lamentablemente, también han proliferado las aventurillas en las que el escenario distópico tan sólo sirve para destacar las virtudes del héroe... lo cual es forzar en demasía un concepto que, casi por definición, no admite héroes. Es por ello que cuando nos referimos a su forma más pura, aquella en la que los habitantes de la sociedad en cuestión creen realmente estar viviendo una utopía (o, cuanto menos, en el mejor de los mundos posibles), siempre he preferido el término antiutopía, como reverso oscuro de la sociedad ideal bautizada por Tomas Moro en 1516 (aunque el ejemplo más antiguo lo encontramos en «La República» de Platón).

En este difícil subgénero, son tres las obras que brillan con más fuerza (aunque tal vez, atendiendo a su temática, sería preferible describirlas como aquellas cuya base filosófica es más elaborada... y terrible). En primer lugar, «Un mundo feliz»¹⁰⁰ (1932), de Aldous Huxley (sobre la deshumanización y la santificación científica de la sociedad de clases); a continuación, «1984» (1948), de George Orwell (alertando contra el totalitarismo y el control estatal sobre la realidad); y por último «Fahrenheit 451», publicada por Ray Bradbury en 1953.

En la novela, se nos muestran unos Estados Unidos dominados por el ocio vacío, donde toda forma de cultura ha sido proscrita porque puede hacer infeliz a la gente. El sistema se sostiene gracias a una política exterior basada

en sucesivas guerras nucleares para asegurar la prosperidad nacional (por entonces los EE.UU. estaban embarcados en la Guerra de Corea, y el general MacArthur, comandante en jefe de las fuerzas de ataque, insistía en la necesidad de disponer de bombas atómicas tácticas) y a una política interior que apuntala el statu quo mediante una legislación represiva y el uso, caso de ser necesario, de la fuerza. Los encargados de desempeñar esta última función son los bomberos (firemen en inglés), quienes, tras el descubrimiento de un recubrimiento inifugo, aplicado a todos los edificios, ya no se dedican a apagar incendios, sino a atender a los avisos anónimos (un reflejo de la persecución anticomunista del macartismo) para quemar con lanzallamas las acumulaciones ilegales de libros (y a los propietarios de las mismas, si no tienen el sentido común de dejarse arrestar).

Montag, el protagonista de la historia, es uno de estos bomberos, que a raíz de un azaroso encuentro con Clarisse, una joven y excéntrica vecina, comienza a plantearse si su existencia tiene algún sentido y a albergar el pensamiento de que quizás alguna de las ideas que quema pudiera llegar a serle valiosa. El intento de suicidio de su mujer (enganchada a todas horas a programas de telerrealidad interactiva), termina por sacudirle, haciéndole dirigir la mirada hacia su interior, hacia el vacío existencial que se esconde bajo la fina película superficial que le da forma a él y a todo cuanto le rodea.

La génesis de la novela es compleja. A partir de un cuento, «*Bright phoenix*», escrito en 1947, pero inédito hasta 1963, escribió una novela corta, «*The fireman*», publicada en el número de febrero de 1951 de *Galaxy Science Fiction* (la nueva revista de género, que abogaba una ciencia ficción con un enfoque más social que científico). Al contrario de lo que era habitual en la época, en vez de escribir otras dos novelas cortas y montar entre todas un *fix-up*, decidió trabajar sobre el fragmento que tenía, expandiendo sus ideas hasta dar forma a una novela, que

tituló «Fahrenheit 451» (a instancias de su pregunta a un bombero acerca de la temperatura a la que quemaba el papel y la convencida, si bien no escrupulosamente exacta, respuesta de éste). El libro acabó siendo publicado en 1953 en el nuevo sello Ballantine Books, contribuyendo a la consolidación del mismo. Como curiosidad, de entre las múltiples reediciones cabe destacar su serialización en 1954 en las páginas de Playboy. Eran otros tiempos, sin duda.

Como heredera intelectual del romance científico inglés (evolucionado desde Wells por autores como Stapledon, Huxley y Orwell), su irrupción en el mercado americano supuso, a decir de muchos críticos, la entrada en la mayoría de edad de la ciencia ficción americana. Ya había habido ejemplos previos de especulación adulta, y no puede dejar de mencionarse la exploración de temas similares por autores tan «remotos» como Jack London, pero la calidad literaria que atesoraba Bradbury hizo que su obra fuera accesible a un público mucho más amplio que el marginal reducto de aficionados al fantástico.

En cuanto a su base filosófica, cabe destacar que, al contrario que los antecedentes destacados, en «Fahrenheit 451» no encontramos un estado fuerte que impone sobre el individuo una sociedad antiutópica, sino que, tal y como se explica, es el propio pueblo el que «escoge» el rumbo que les lleva a la situación descrita. No hay ningún Gran Hermano, ni ningún fordianismo que imponga una legislación férrea y restrictiva, sino que son los propios ciudadanos los que renuncian a la cultura humanística. Para evitar el conflicto, optan por la ignorancia, por vivir cada vez más rápido, por primar la inmediatez frente al esfuerzo. ¿Para qué leer un tratado filosófico, cuyas implicaciones podrían llegar a incomodarnos, si podemos pasarnos la vida entera viendo programas de televisión vacíos, tan emocionalmente satisfactorios como inconsecuentes? ¿Para qué arriesgarnos a explorar una idea que podría ser ofensiva para alguien, cuando podemos dar vueltas sin fin a conceptos

tan huecos que con sus aristas no podría hacerse daño ni un niño de dos años?

En la sociedad de «Fahrenheit 451» los bomberos no ejercen en realidad como una suerte de policía del pensamiento, sino que son apenas parte del *atrezzo*. Sus hogueras meros fuegos artificiales para deleitar, por escasos minutos, a las masas ávidas de alguna realidad inofensiva.

Por último, me gustaría destacar otro de los puntales en que se cimienta la novela, que es en la consideración del lenguaje escrito como conocimiento valioso, que merece la pena cuidar y preservar, no porque una idea en concreto pueda ser irremplazable (o un intelectual... Bradbury se cuida muy mucho de menospreciar el elitismo), sino porque el conjunto es un tesoro que nos pertenece, que es nuestro legado y que nos ayuda a trascender nuestra naturaleza animal. El propio Bradbury jamás tuvo una formación reglada, sino que fue un hombre autodidacta, con una cultura desarrollada a partir de innumerables lecturas en bibliotecas públicas (de las que fue siempre un acérrimo defensor).

Otra diferencia entre «Fahrenheit 451» y otras antiutopías es que, pese a todo, acaba con una nota optimista, apuntando a la posibilidad de un renacer de las cenizas, cual ave fénix, del saber humanístico, para sanar las terribles consecuencias de los errores previos y ayudar, quizás, a que nunca más se cometan (una labor paciente, apoyada en la perseverancia antes que en la imposición forzosa). En este sentido cabe destacar cómo Montag acaba, sin proponérselo siquiera, como receptáculo (o cubierta) del Eclesiastés, cuya filosofía reposada ofrece una guía para disfrutar de la vida según llega, aceptando las penas y las alegrías con igual disposición (en el mismo sentido en que George Stewart lo había empleado como base de su novela post apocalíptica «La Tierra permanece»¹⁰⁰, unos pocos años antes).

Más que humano

Theodore Sturgeon (1953)

Theodore Sturgeon es quizás el menos conocido de entre los grandes autores de la Edad de Oro. Parte de la culpa recae en que sus años más prolíficos se dieron antes de la instauración de los grandes premios, pero tampoco es ajeno a ella el hecho de que su producción se decante principalmente hacia el cuento, con apenas media docena de novelas breves de género fantástico y sólo una, «Más que humano» («*More than human*», 1953), realmente significativa.

Claro que la mayor parte de los escritores jamás llegan a escribir una novela tan significativa como «Más que humano».

El germen de la obra es una novela corta, «El bebé tiene tres años» («*Baby is three*»), publicada en el volumen de octubre de 1952 de *Galaxy*. En torno a ella, Sturgeon escribió otras dos partes, «El idiota fabuloso» y «Moral», que completan la narración y le dan una apariencia de *fix-up* (algo que, siendo estrictos, no es). En mi análisis, en vez de proceder según el orden de lectura, trataré de profundizar en el proceso creativo, y a su través en la sublecturas de la obra, ciñéndome al de escritura.

Hacia principios de los cincuenta, Sturgeon había empezado a mostrar un gran interés por la psicología (que le acompañaría durante el resto de su carrera), hasta el punto que la novela corta «El bebé tiene tres años» se articula como una consulta psicológica, en la que un joven busca desenterrar recuerdos reprimidos. La teoría de moda por entonces era la Terapia Gestalt, gracias al libro de 1951 «*Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*», de Fritz Perls, Paul Goodman y

Ralph Hefferline, así que la consulta se desarrolla según sus principios. Es el paciente (un joven llamado Gerry) el que debe sanarse a sí mismo, a través de la toma de conciencia de la situación en que se encuentra, lo que le permitirá desbloquear su desarrollo futuro.

Paralelamente, Sturgeon juega con el concepto mismo de Gestalt en filosofía, que viene a resumirse en la frase «el conjunto es más que la suma de las partes», especulando con un avance evolutivo en el ser humano que lleva al Homo gestalt, un único ser formado por varios humanos (cuatro) dotados de poderes síquicos (telepatía, telequinesis, teleportación...).

La idea de los poderes mentales como siguiente paso evolutivo no es nueva. Desde «Juan raro» (Olaf Stapledon, 1935) se habían convertido en un elemento habitual de la ciencia ficción, con aportes como «La isla del dragón»^{Res} (Jack Williamson, 1951) o «Mutante» (Henry Kuttner, 1953; aunque la mayor parte del contenido se publicó originalmente en 1945). La necesidad de integración entre partes individuales para formar un todo sí, lo cual supondría avanzar un paso más allá de la pluricelularidad: una auténtica singularidad evolutiva (aunque el concepto aún tardaría décadas en desarrollarse).

Esta poderosa idea del Homo gestalt es la que desarrolla a través de «El idiota fabuloso» y «Moral». La primera parte, la que alcanza más altas cotas de calidad literaria, muestra el «nacimiento» de este nuevo ente, que se organiza en torno a Lone, un retrasado con singulares capacidades psíquicas. Su historia es la de una criatura solitaria que anhela formar parte de algo superior. Asistimos a sus más tempranos y fallidos intentos (el primero de ellos desgarradoramente trágico) por coengranar (palabra inventada por Sturgeon a partir de la fusión de «combinar» y «engranar») y, finalmente, a la formación del supraorganismo cuando las distintas partes (una niña arisca y telepática, unas mellizas negras que se teletransportan y un

bebé mongoloide con un cerebro computador) se reúnen. El único problema es que la cabeza del superser, la voluntad que lo rige, es la de Lone... y Lone es idiota.

En cuanto al tercer segmento, «Moral», surge a partir de la última reflexión de «El bebé tiene tres años». El terapeuta avisa a Gerry, que acaba de cobrar plena conciencia, al desaparecer las barreras psicológicas, de su papel dentro del nuevo Homo gestalt, de la necesidad que tiene de desarrollar una moral que regule sus actos. Esto que parece algo simple, al analizarlo en profundidad, se revela como un punto muy problemático. ¿Acaso es aplicable la moral humana a una entidad sobrehumana? ¿Es posible desarrollar una moral que regule nuestros actos frente a los demás en completa soledad (es decir, sin iguales con los que tratar)? ¿Es siquiera necesario?

Alejándose de los planteamientos de Nietzsche, Sturgeon propone una ética que trascienda a las meras necesidades de la supervivencia para alcanzar un estado superior (incomprensible en última instancia para los simples humanos), que reconoce derechos no sólo a los iguales, sino también a los inferiores. El discurso filosófico no es muy depurado, lo cual hace que el segmento se resienta un tanto, no sólo a un nivel conceptual sino también narrativo, pero merece la pena prestar atención al anhelo de trascendencia que lo motiva.

La ciencia ficción posterior a la Segunda Guerra Mundial, en especial a partir de 1950, empieza a alejarse del optimismo tecnófilo de la Edad de Oro. Los horrores del conflicto (vidas malgastadas, campos de concentración, empleo de armas atómicas...), así como la evolución de la política de bloques y la carrera armamentística, hicieron aparecer negros nubarrones en el futuro de la raza humana. Con ellos llegó una suerte de angustia existencial que se reflejó en historias que mostraban la obsolescencia del hombre-animal y la necesidad de renovación, inquietudes que irían fermentando hasta eclosionar en

la *New Wave*. Aparte de «Más que humano», podrían mencionarse como integrantes de esta tendencia obras como «Ciudad» (Clifford D. Simak, 1952), «El fin de la infancia»¹⁰⁰ (Arthur C. Clarke, 1953) o «Galaxias como granos de arena» (Brian Aldiss, 1959).

Es a través de esta sublectura que la novela alcanza su pleno sentido. De un modo verdaderamente gestáltico, las tres partes que la componen dan origen a un todo mayor. De la simple exploración de una teoría psicológica de moda a la plasmación de un cambio tan necesario como radical. Desde unos orígenes defectuosos, pasando por la toma de conciencia y un período infantil pre ético, muestra la superación de las limitaciones humanas a través de la humildad (renunciando a una característica tan arraigada como es el individualismo y aceptando la imposición de una moral no basada en la amenaza del castigo).

«Más que humano» se erige pues como una de las obras maestras de la ciencia ficción. Reconocida tanto en su época (se alzó con el Premio Internacional de Fantasía de 1954... un galardón anterior a los Hugo, de corta vida pero con un elenco de ganadores bastante impresionante), como medio siglo después (cosechó una nominación a los Retrohugos de 1954, concedidos en 2004, en los que acabó triunfando «Fahrenheit 451»¹⁰⁰). Absolutamente imprescindible.

El fin de la infancia

Arthur C. Clarke (1953)

Arthur C. Clarke fue uno de los principales nombres de la ciencia ficción de la Edad de Oro (uno de los Tres Grandes, junto con Asimov y Heinlein), aunque hacia 1953 era todavía un escritor principiante, con varios cuentos que destacaban por su contenido científico y tres novelas publicadas, ninguna de las cuales había tenido (ni conserva) demasiado impacto. Con «El fin de la infancia» («*Childhood's end*»), sin embargo, alcanzó la madurez como autor, perfilando el estilo que le procuraría más éxitos hasta casi la década de los setenta: una especie de ciencia ficción humanista, preocupada por la plausibilidad científica pero no basada en ella (cuyo otro gran hito sería «La ciudad y las estrellas», publicada en 1956). Esta etapa concluyó en 1968, con la publicación de «2001: Una odisea en el espacio», la vertiente literaria del proyecto conjunto Kubrik/Clarke, que aún tanto las inquietudes metafísicas de sus inicios con la ciencia ficción dura que predominaría en las obras posteriores.

La novela parte de un relato, «*Guardian angel*», publicado en el número de abril de 1950 de la revista *Famous Fantastic Mysteries* (dedicada principalmente a la reedición de clásicos de la literatura fantástica), aunque lo cierto era que había estado dando tumbos, de rechazo en rechazo, hasta que, sin el conocimiento de Clarke, su agente se la pasó a James Blish para que la reescribiera (proporcionándole un final completamente diferente). Quizás ésta fuera la motivación que necesitaba el autor para retomar la idea y expandirla hasta conformar la primera parte de la nueva novela («La Tierra y los superseñores») y subir así a nuevas cotas su talento como escritor.

Al principio del libro, los EE.UU. y la U.R.S.S. están embarcados en una carrera espacial, como prolongación de una guerra fría que era tema habitual en la época, cuyo objetivo es alcanzar la Luna (cabe recordar que la real no se inició hasta 1957, con el lanzamiento del Sputnik). El mundo no es un lugar agradable. La tensión no ha desembocado en guerra, pero está ahí presente, impidiendo el desarrollo humano. En éstas, se produce un acontecimiento que torna irrelevantes todos estos esfuerzos (y que pasaría a ser un lugar común en la ciencia ficción): en los cielos de todo el mundo aparecen inmensas astronaves de factura obviamente extraterrestre, anunciando la llegada de los superseñores.

Se instaura entonces una dictadura bondadosa, en la que los alienígenas, sin mostrarse jamás, prestan sus conocimientos técnicos y «aconsejan» a la humanidad sobre cómo proceder, con la única exigencia de una serie de prohibiciones, entre las que se cuenta el continuar con los planes de exploración del espacio. Esta injerencia no es bien vista por todo el mundo, pero el secretario general de las Naciones Unidas, Peter Stormgren, se erige en defensor de la política de los superseñores, convencido de las bondades de su guía, aun a pesar de su insistencia en no mostrar su aspecto «hasta que la humanidad esté preparada».

Esto acontece en la segunda parte, «La edad de oro», en la que por fin se revelan los motivos de los superseñores para mantener el secreto durante medio siglo (aquí aprovecha Clarke para lanzar su puyita de turno contra las religiones). La humanidad ha avanzado mucho en este lapso, con indicios de que aún le queda mucho camino por recorrer. Se ha alcanzado una utopía, con problemas antiguos como la intolerancia y el racismo descartados para siempre. Pero quedan todavía muchos interrogantes, como por ejemplo el porqué del interés de los superseñores en los fenómenos de percepción extrasensorial (¡Ellos, de

entre todos los racionalistas posibles!). Un ingeniero, Jan Rodricks, está dispuesto a responderlos, aunque para ello tenga que colarse en una nave extraterrestre.

Rodricks consigue su objetivo, aunque con consecuencias que no podría prever. El viaje de ida y vuelta al planeta natal de los superseñores, por culpa de la dilatación temporal relativista, aplaza su retorno a la Tierra hasta el momento de «La última generación». Bajo la tutela de los superseñores, los hombres no sólo han superado una etapa crítica que podría haberles llevado a la auto-destrucción, sino que han trascendido su humanidad, realizando un salto evolutivo que les llevará a un estadio inimaginable tanto para el anacrónico Rodricks como para los propios superseñores.

Las dos primeras partes no están mal. Están narradas con sencillez, aunque hacen gala de suficiente tensión como para mantener sin problemas la atención del lector a medida que se van desgranando las novedades y se va construyendo la base para la auténtica apoteosis, que tendrá lugar durante el tercio final. En pocas palabras, los capítulos postreros de «La última generación» constituyen uno de los momentos más poéticos, desgarradores, contradictorios, melancólicos y deslumbrantes de la ciencia ficción.

Sin necesidad de recurrir a una prosa excelsa, Clarke sublima el sentimiento de desengaño e indefensión de toda una generación, que ha sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial sólo para verse amenazada por el peligro nuclear, para ofrecer una esperanza que combina el mayor premio con la renuncia más absoluta. Hace falta ser de piedra para no emocionarse hasta la médula con el último capítulo de «El fin de la infancia».

Los grandes temas de la novela no eran ajenos a su época. Obras como «Galaxias como granos de arena» de Aldiss o «Ciudad» de Clifford D. Simak mostraban un pesimismo similar hacia el futuro del hombre, y «Más que

humano»¹⁰⁰ de Sturgeon apuntó ese mismo año hacia la emergencia del siguiente paso evolutivo que dejaría al hombre obsoleto. Sin embargo, la sensibilidad demostrada por Clarke, precisamente Clarke, no tiene parangón. Resulta bastante sintomático que un optimista irredento como él se viera en la obligación de buscar la salvación de la humanidad en fuerzas externas, y que exigiera tan alto precio para poder transmitir un mensaje de esperanza. En sus novelas posteriores a 1970, son la ciencia y la racionalidad las que proporcionan al hombre la salvación, pero al parecer la locura de la guerra fría no permitía estos sentimientos (tras el derrumbe del bloque comunista Clarke reescribió en 1990 el primer capítulo de «El fin de la infancia» para solventar el anacronismo... no hacía falta tocar nada más, pues con un equilibrio sociopolítico diferente no se puede decir que hayamos avanzado demasiado en conciliar las contradicciones de albergar una mente racional en un cuerpo animal).

Tampoco la resolución era estrictamente novedosa. El propio autor apunta inequívocamente hacia Olaf Stapledon como su fuente de inspiración; en particular a sus novelas «La primera y la última humanidad» (1930), «Juan Raro» (1935) y «Hacedor de Estrellas»¹⁰⁰ (1937). Así pues, Clarke podría considerarse heredero directo de la tradición literaria iniciada por H. G. Wells y expandida por Stapledon (que difería de la tradición *pulp* americana que condujo a la Edad de Oro, menos preocupada por los aspectos filosóficos de la literatura anticipativa).

Lo importante, sin embargo, no es la primacía, sino la perfecta fusión de estos temas en una obra que trasciende el contexto de su época para tocar temas imperecederos. Muchas novelas de ciencia ficción como ésta, con más de medio siglo de existencia, hace mucho que no son sino curiosidades más o menos entretenidas. «El fin de la infancia» sigue conservando, anacronismos pintorescos incluidos, toda su relevancia.

Soy leyenda

Richard Matheson (1954)

Richard Matheson irrumpió en el panorama fantástico en 1950 con el extraordinario relato «Nacido de hombre y mujer», y pronto se consolidó como uno de los nuevos autores más interesantes del momento, entremezclando en sus historias elementos de ciencia ficción, fantasía y terror. Precisamente en el campo del terror es donde su influencia resultó más importante, al servir de enlace entre el horror clásico (el psicológico de Poe y el materialista de Lovecraft) y el realismo de la generación siguiente, liderada por Stephen King, que lo considera uno de sus principales referentes.

Desde 1957 desarrolló una larga y fructífera relación con el medio audiovisual. Sus mayores éxitos en el cine llegaron adaptando sus propias obras («El increíble hombre menguante», «La Casa Infernal», «El diablo sobre ruedas», «En algún lugar del tiempo»...), o la de Edgar Allan Poe para Roger Corman («La caída de la casa Usher», «El pozo y el péndulo», «El cuervo», «Historias de terror»). En televisión destacan sobre todo sus guiones para la serie En los Límites de la Realidad (algunos de ellos adaptaciones de cuentos suyos, siendo particularmente recordado la de «Pesadilla a 20.000 pies», que sirvió igualmente de base para un segmento de la película homónima), así como su adaptación de «Crónicas marcianas», de Ray Bradbury, en formato de miniserie en 1979.

Su aportación más famosa llegó relativamente pronto, con su primera novela fantástica, «Soy leyenda» (*I am legend*), publicada en 1954.

La no muy extensa obra narra las experiencias de Robert Neville, el único superviviente de una plaga que

ha matado a todos los humanos y los ha transformado en vampiros. Lejos del arquetipo victoriano, los chupasangres de Matheson son criaturas patéticas, meros cadáveres reanimados que se esconden de día y salen al ocaso para asediarlo en su casa fortificada, liderados (si una hueste que actúa por puro instinto puede ser liderada) por Ben Cortman, un antiguo vecino que pasa las noches gritando: «¡Sal, Neville!».

Protegido por ajos, espejos y cruces, Neville dedica las horas nocturnas a preparar sus defensas, escuchar música, leer, beber y recordar a su mujer e hija, víctimas ambas de la plaga. Durante el día, recorre Los Angeles en su camioneta, buscando vampiros ocultos para eliminarlos clavándoles una estaca (más o menos) en el corazón.

En los tres años que abarca la trama (incluyendo *flashbacks* al inicio de la epidemia), Robert Neville va hundiéndose en la desesperación por saberse el último hombre vivo. Todo cuanto emprende tiene por objetivo constituir una excusa para seguir adelante. Al principio con sus cacerías diurnas, y luego investigando el origen y las peculiaridades de la plaga, buscando la amistad de un perro callejero que milagrosamente ha sobrevivido como él y, en general, tratando de encontrar un sentido a su existencia.

El horror de la historia surge de esa soledad terrible, hasta el punto que los vampiros más que una amenaza real se transmutan en un puntal imprescindible, en el receptáculo para sus sentimientos (sobre todo odio), en el frágil hilo que lo mantiene unido a su humanidad y ralentiza su progresivo embrutecimiento.

Igual de importante es la faceta de ciencia ficción de la historia, ambientada veintidós años en el futuro, de acuerdo con su fecha de publicación. Matheson racionaliza el mito del vampiro, investigando en explicaciones científicas para sus características tradicionales (la aversión al ajo, a las cruces y a los espejos, su resistencia a los

disparos y su vulnerabilidad ante las estacas y el sol). Es un proceso de deconstrucción, que lejos de desmitificarlo busca redefinir su esencia, restar importancia a los atavíos superficiales y centrar la atención en las auténticas razones de su monstruosidad (lo que a la postre conduce a la famosa reflexión final del libro).

Se trata de un enfoque muy característico de Matheson. Abraza la metodología científica y el racionalismo, aplicados ambos al encuentro con lo sobrenatural, que en el fondo no es sino un nuevo ámbito de aplicación de la ciencia, abordada con una mentalidad abierta. La metafísica de Matheson alcanzaría su culminación con «Más allá de los sueños»^{Res} (1978), aunque ya puede apreciarse en «El último escalón» (1958) y en su tratamiento parapsicológico del tema de la mansión encantada en «La casa infernal» (1971).

También cabe destacar la estrecha relación de «Soy leyenda» con las inquietudes de la ciencia ficción contemporánea (hasta el punto que se vendió originalmente como una obra de ciencia ficción terrorífica, obedeciendo su inequívoca clasificación actual dentro del género del horror a la superación de sus elementos más especulativos). Uno de los temas estrella de aquellos años, alimentado por la omnipresente amenaza nuclear de la Guerra Fría, fue el fin de la civilización, e incluso la superación de la falible humanidad por una versión nueva (y a ser posible mejorada). Son temas presentes en «Soy leyenda», así como en «El fin de la infancia»¹⁰⁰ (Arthur C. Clarke, 1953), «Más que humano»¹⁰⁰ (Theodore Sturgeon, 1953) o «Ciudad» (Clifford D. Simak, recopilada en 1952).

De igual modo, la pandemia global era también un tema clásico de la ciencia ficción, desde la que podría ser la primera obra del género, «El último hombre», de Mary Shelley, en 1826, pasando por «La plaga escarlata» (Jack London, 1912) y la mucho más cercana «La Tierra permanece»¹⁰⁰, de George R. Stewart (1949).

Parte de la fama de la obra cabe atribuirla a sus adaptaciones cinematográficas. La primera, de 1964, se tituló «El último hombre sobre la Tierra», y es una obra de bajo presupuesto, rodada en blanco y negro y protagonizada por Vincent Price. Si bien la implicación de Matheson fue importante, las grandes modificaciones que se hicieron sobre su guión (para suavizarlo) le impulsaron a cambiar su acreditación como guionista por el seudónimo Logan Swanson. La versión de 1971, la famosa «El último hombre vivo» («*The omega man*»), protagonizada por Charlton Heston, supone una adaptación libre, que transforma a los vampiros en mutantes albinos y trastoca por completo el sentido último de la novela. Por último, en 2007 Will Smith protagonizó una nueva versión actualizada, que también transforma los vampiros en algún tipo de bestias mutantes y que era razonablemente fiel al espíritu del original (sobre todo en su exploración de la soledad del superviviente) hasta que los productores metieron las manazas y obligaron a cambiar el final y con él el sentido de toda la película (puede reconstruirse por dónde hubieran ido los tiros en el montaje del director visionando el final «alternativo»).

Todo ello por no hablar de la influencia que tuvo en el desarrollo de un subgénero que en estos momentos se encuentra en el pico de su popularidad, el de los zombis. Los monstruos de «Soy leyenda» son nominalmente vampiros, pero el escenario postapocalíptico, así como el acoso por parte de hordas sin mente, ha pasado a formar parte de los cimientos del género zombi, de la mano de George A. Romero, cuya «La noche de los muertos vivientes» (1968), se inspira tanto en la novela de Matheson como en su adaptación de 1964, «El último hombre sobre la Tierra».

El fin de la eternidad

Isaac Asimov (1955)

La primera etapa de Isaac Asimov como autor de ciencia ficción, la que lo convirtió en icono, se extiende entre 1939 y 1958 (básicamente, la Edad de Oro y unos pocos años de la de Plata). De ella, la primera década estuvo dedicada en exclusiva al relato, pero durante los nueve últimos años publicó dieciocho novelas (y cuatro antologías). De todos estos libros, el considerado unánimemente como el más maduro y, por tanto, la obra cumbre de ese período (aunque comparta fama con la trilogía original de la Fundación y «Yo, robot»¹⁰⁰), es «El fin de la Eternidad» («*The end of Eternity*»), publicado en 1955 por Doubleday.

El gran acierto de la novela consistió en abordar un tema clásico, el del viaje en el tiempo (que apenas había tocado hasta entonces por considerarlo demasiado complejo), desde una perspectiva novedosa. Asimov imaginó una organización, la Eternidad, operando al margen del tiempo y controlando el desarrollo humano por 70.000 siglos de paz y prosperidad. Sus agentes, los Eternos (programadores, ejecutores [o «técnicos», según traducción], sociólogos y personal de mantenimiento), vigilan las sociedades y, cuando detectan alguna característica indeseable o que pudiera conducir a un evento indeseable, inducen cambios de realidad para reconducir la situación. Todo ello a espaldas de los temporales (aquellos ajenos a la Eternidad), que consideran a la organización como un mero intermediario para el comercio intersecular y que jamás se aperciben de las alteraciones, pues en cuanto se producen sus recuerdos, toda su vida, se reajusta como si jamás hubiera habido otro pasado.

El protagonista de la historia es Andrew Harlan, el Ejecutor personal del coordinador Twissell, el jefe de la Eternidad. Su labor consiste en determinar el Cambio Mínimo Necesario a implementar en una realidad para obtener el Resultado Máximo Deseable... y llevarlo a efecto a continuación; alterando con ello las vidas de millones de personas, borrando incluso su existencia cuando no existe otro remedio.

En el transcurso de una misión como tantas anteriores, sin embargo, conoce a una temporal, Noys Lambert, y se enamora de ella. Entonces, ante la certeza de que cambiar la realidad cuanto menos modificará irreversiblemente la personalidad de Noys, Andrew rompe todas las normas, extrae a la chica de su tiempo y se la lleva a los siglos ocultos (entre el 70.000 y el 150.000, un período durante el cual los Eternos no tienen acceso al tiempo normal y a cuyo fin aparece una Tierra des poblada). Pero no se detiene ahí. El Ejecutor está dispuesto a obligar a sus superiores a que autoricen su relación con Noys... y en caso de no conseguirlo se guarda un as en la manga: un secreto que no debería conocer y que en manos expertas, las suyas por ejemplo, podría conducir a la destrucción de la línea temporal que conduce a la propia Eternidad.

Asimov lanza el resto en la exploración de las paradojas, especulando con bucles causales, proponiendo cierta inercia ante el cambio y explorando el impacto filosófico del personaje que se ve a sí mismo en el futuro. Es, sin embargo, en el plano ético donde la novela alcanza su mayor profundidad. Aun amable, la Eternidad constituye una dictadura. Tan absoluta que no cabe rebelión externa contra ella, pues los hombres sujetos a sus designios desconocen hallarse en tal situación.

En cuanto a los Eternos, reclutados en la adolescencia entre los inadaptados de todos los siglos (pues son los únicos cuya extracción de la realidad no provoca

cambios), carecen de cualquier espíritu crítico, al recibir un cuidadoso adoctrinamiento que los moldea para sobrevivir en una organización tan antinatural como la Eternidad (donde, además, apenas existen mujeres, pues apartarlas de su tiempo casi siempre conlleva secuelas inadmisibles).

¿Es preferible una vida cómoda y segura o quizás la incertidumbre y el riesgo son componentes imprescindibles para evolucionar? La Eternidad ha optado por maximizar el bienestar inmediato, sin consultarlo con los principales interesados, y ha creado una estructura tan sólida y estable que cualquier desviación es imposible. Aunque claro, eliminar por completo el azar de la ecuación es un objetivo inalcanzable, y un detalle tan nimio e improbable, como que un Ejecutor frío, cerebral y misógino se enamore de una joven temporal, perteneciente a la nobleza decadente de una realidad a extinguir, podría arrasarlo todo.

De forma excepcional, los sentimientos juegan un papel importante en una historia de Isaac Asimov (aunque su aproximación es torpe, incluyendo la que quizás sea la escena sexual más disimulada de la historia de la ciencia ficción). A la postre, sin embargo, es la racionalidad la que fuerza los acontecimientos hacia su conclusión. Antes que el amor, lo que triunfa es la libertad; libertad para cometer errores si se tercia; imprescindible para maximizar las posibilidades futuras y alcanzar auténtica grandeza.

«El fin de la Eternidad» es considerada una novela perfecta para introducirse en la ciencia ficción, siendo tenida en gran estima por todos aquellos que la leen en su juventud. Mi caso, me temo, es diferente, pues es casi la última novela de Asimov que leí, cuando ya llevaba mucha cifi a mis espaldas, y no me resultó particularmente impactante (carece, por ejemplo, de la complejidad de bucles causales como el desarrollado, con menos trampas, en «Maestro del tiempo»^{Res} de Robert L. For-

ward). Históricamente, merece un puesto de honor por darle la vuelta al concepto de viaje en el tiempo (una inversión completa, pues es el tiempo el que se extiende ante unos Eternos al margen de él), y no cabe duda de que el final es típicamente asimoviano en el sentido de que recoge todos los hilos sueltos y los ata con pulcritud (añadiendo un par de vueltas de tuerca extra de propina), pero resulta demasiado fría.

Aparte de la sublectura obvia, se ha señalado con frecuencia que los Eternos en general y Andrew Harlan en particular guardan grandes similitudes con la imagen prototípica del friqui asocial (con el agravante de que el prota se echa, para sorpresa de propios y extraños, novia y traiciona a los suyos, abandonando el fándom... esto, la Eternidad). Siendo un poco cínico, daría que pensar si parte de su atractivo no reside precisamente en el hecho de forzar una identificación entre el lector y el protagonista (porque, seamos sinceros, si Andrew logra mojar, con lo politraumatizado, misógino y raro que es, no hay que perder la esperanza de que algún día aparezca una *groupie* con pocos remilgos).

Existiría, por supuesto, una reinterpretación menos negativa, aunque para abordarla me veré en la obligación de entrar en spoilers. Es muy posible que en 1955 Asimov ya estuviera rumiando, o quizás la idea se estuviera formando a nivel subconsciente, dejar la ciencia ficción en favor de campos más verdes (principalmente, la divulgación). Tras «El fin de la eternidad» sólo publicó «El sol desnudo» y un par de entregas de las aventuras de Lucky Starr (bajo seudónimo). Él, al igual que Andrew Harlan, una personalidad en su campo, se planteaba terminar con el idilio, renunciando a una Eternidad que ya no era lo mismo.

Quizás se trate de una visión un tanto forzada, pero [ojo, que viene el *spoiler*] la Eternidad no terminaba de verdad en la primera versión de la historia, la que presentó a Horace Gold para su (frustrada) publicación en

Galaxy. Sólo dio el paso definitivo al ampliarla y pasar el protagonismo a Andrew Harlan, el hombre de un futuro estancado que regresa a un pasado (1932) todavía cuajado de posibilidades. Esto guarda ciertos paralelismos con la posición por entonces del propio autor. En cierto sentido, la realidad había cambiado, y Asimov ya no se sentía cómodo en (o temía perder) su posición como abanderado del género.

Como nota curiosa, las ediciones de Martínez Roca y Círculo de Lectores de 1981 la confunden en su texto de contraportada con «El gran tiempo»^{Res} de Fritz Leiber (publicada dos años después, con un concepto similar, expandido a dos facciones paratemporales en lucha por la supremacía), al indicar erróneamente que «El fin de la Eternidad» respeta las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción.

Cerca del punto crítico

Hal Clement (1958)

Hal Clement fue uno de los pioneros y principales cultivadores de la ciencia ficción dura. Licenciado en astronomía, master en química, piloto de bombardero durante la Segunda Guerra Mundial y finalmente profesor de química y astronomía en una institución privada. Su producción, que se extiende por casi seis décadas, no es muy abundante, pero sí altamente influyente, hasta el punto que recibió el título de Gran Maestro de la ciencia ficción en 1999.

Sus historias más características acontecen en escenarios extremos, adelantándose a obras posteriores como «Huevo de dragón»¹⁰⁰ de Forward o «Los árboles integrales»^{Res} de Niven. Por ejemplo, su libro más famoso, «Misión de gravedad» (1954) trata sobre una expedición de rescate en un planeta superjoviano que rota a gran velocidad, de forma que no sólo asume una forma elipsoide, sino que la fuerza de atracción varía en su superficie desde las 3 ges en el ecuador (debido a la fuerza centrífuga) hasta las 700 ges en los polos. «Cerca del punto crítico» («*Close to critical*»), publicado en 1958 en revista y en 1964 en formato de libro) se inscribe directamente en esta corriente, presentándonos un planeta, Tenebra, en el que las condiciones de superficie se encuentran muy próximas al punto crítico del agua (274 °C, 217 atm.).

Vale, ahora es cuando toca hacer una pausa y examinar qué rayos es eso del punto crítico.

En termodinámica, se denomina punto crítico a las condiciones de presión y temperatura en las cuales la densidad de un líquido y de su vapor se igualan. Es decir, a partir del punto crítico desaparece la interfase líquido/gas y lo que se obtiene es un fluido supercrítico, con propiedades físicas (densidad, viscosidad, difusividad)

intermedias entre ambos estados. Por añadidura, en las cercanías del punto crítico un cambio minúsculo en las condiciones puede conllevar alteraciones de estado muy importantes.

En el mundo de Tenebra, por ejemplo, el ligerísimo cambio de temperatura entre la noche y el día hace que los océanos (la parte acuosa, ya que queda un remanente de ácido sulfúrico) se evaporen en apenas unas horas y vuelvan a llenarse con la condensación nocturna (se forman gigantescas gotas, apenas más pesadas que el aire, que alimentan ríos). Además, el ambiente es extraordinariamente corrosivo. Los metales se oxidan y todo lo que puede disolverse lo hace en cuestión de minutos. Por otro lado, una fuente minúscula de calor (incluso el calor corporal) puede desencadenar reacciones bastante espectaculares (llegando incluso a provocar la hidrólisis). Para terminar de arreglar el asunto, la elevada permeabilidad del terreno (al no existir tensión superficial), unido a la gravedad de 3 ges y al continuo trasiego de masas líquidas, hace que la morfología del terreno pueda cambiar en cuestión de meses y no siglos. Se trata de un escenario fascinante... que Hal Clement introduce a lo bestia, sin casi preparación ni explicaciones preliminares (no sé en la época en que se escribió, pero yo he tenido que consultar la Wikipedia para hacerme una idea de lo que era el punto crítico y poder seguir la trama).

La trama gira en torno a un batiscafo (la atmósfera es tan densa que se usa tecnología de hidrólisis en vez de cohetes para navegar por ella) accidentado con dos niños a bordo (una niña humana de doce años, o eso sostiene el autor aunque no actúe como tal, y un chaval extraterrestre de una edad relativa menor pero con tres metros de corpachón, parecido a una nutria con diez patas). A esta crisis se le une la suscitada por la toma de contacto entre un grupo de aborígenes, educados durante quince años por los miembros de la expedición humana de investigación mediante un robot de telepresencia, y un clan salvaje. Los

tenebritas son inteligentes (tanto, al menos, como los humanos), pero su cultura se encuentra en un estadio evolutivo similar a nuestro paleolítico.

Como suele achacársele a la ciencia ficción *hard* (sobre todo a la más antigua), el desarrollo de personajes es un tanto deficiente, y la trama parece por momentos una excusa para maravillarnos con el verdadero protagonista, que es el planeta Tenebra y sus peculiaridades físico-químicas (la traducción de Edaf, que publicó el libro en España en 1976, tampoco ayuda demasiado). Resulta una lectura bastante ardua, pues los fundamentos científicos no son para nada ligeritos (tampoco ayuda el que no incluya anexos explicativos, como suele ser habitual en otras obras de estas características), y hay algunos «misterios» que quedan sin explicación (una triquiñuela de la época para dejar abierta la puerta para una continuación, que en este caso no se verificó). Sin embargo, para quienes disfruten con la descripción de un ambiente singular, es un libro que compensa con creces sus deficiencias narrativas (otros lectores, mejor abstenerse, pues aunque tiene momentos graciosos, en muchas ocasiones el chiste es demasiado privado).

En definitiva, se trata de un libro muy peculiar, dirigido a un segmento bastante restringido de la población lectora. Resulta muy reveladora la definición que Hal Clement hacía de las satisfacciones que le proporcionaba la creación literaria. Según él, la ciencia ficción era un juego, en el cual el lector se podía entretener buscando dónde el autor había metido la pata con respecto a los conocimientos científicos imperantes, siendo trabajo del escritor equivocarse lo menos posible (con alguna que otra excepción mutuamente aceptada para dar algo de cancha a la imaginación, como por ejemplo el viaje a mayor velocidad que la luz). Si ésta es también tu idea (o una de tus ideas) sobre lo que debe ser la ciencia ficción, sin duda «Cerca del punto crítico» está hecha para ti.

La nave estelar

Brian Aldiss (1958)

Brian Aldiss publicó su primera novela de ciencia ficción, «La nave estelar» («*Non-stop*» o «*Starship*», según sea la edición británica o estadounidense), en 1958. La configuración de la *New Wave*, de la que Aldiss sería quizás la figura más destacada, aún estaba muy lejos en el futuro, pero en sus páginas es posible detectar atisbos del modo en que la novedosa forma de entender la ciencia ficción iba a dotar de nuevos significados a los temas clásicos. De hecho, podría considerarse «La nave estelar» como la actualización de una vieja novela de Heinlein, «Huérfanos del espacio», serializada en 1941 en las páginas de *As-tounding* (aunque, paradójicamente, no sería publicada en formato de libro hasta 1963).

El planteamiento en ambos casos es idéntico. El escenario de la acción es una inmensa nave generacional, que viaja por el cosmos sin control, con los descendientes de los tripulantes originales reducidos a un estado cercano al salvajismo, olvidado mucho tiempo atrás tanto el propósito del viaje como el hecho mismo de que el entorno que les rodea es una astronave artificial (y no meramente el Mundo). Por desgracia, no estoy familiarizado con el título antes mencionado de Heinlein, pero basta con leer la sinopsis para empezar a encontrar diferencias de gran calado. Para empezar, el protagonismo en la obra de Aldiss raramente (si acaso alguna vez) recae en una figura heroica. En el caso que nos ocupa, Roy Complain mueve más al desprecio que a la admiración. Se trata de un cazador individualista, con un desarrollo afectivo casi inexistente y carente de cualquier tipo de rasgo loable (como valentía o inteligencia). En resumidas cuentas, se

trata de un ejemplar típico de una sociedad modelada por extrañas creencias y ritos (derivados de conceptos psicoanalíticos más que religiosos), pero que no por ello va a resultarnos simpático o inspirador.

La primera parte de la novela es ante todo descriptiva. Seguimos a Complain mientras se desarrolla su rutina diaria, observando a través de sus ojos el entorno artificial «naturalizado» por los pónicos, unas plantas de rapidísimo crecimiento, y siendo testigos de las curiosas relaciones establecidas entre las distintas jerarquías de su tribu (la tribu de Greene), que habita en los Cuarteles, desarrollando una especie de existencia seminómada.

Pronto, sin embargo, la vida de Complain da un vuelco y se ve incluido (a pesar de su escepticismo) en una expedición ilícita, liderada por el sacerdote Marapper, que pretende recorrer las cubiertas de la Nave hasta encontrar la mítica sala de control. La historia entra aquí en una fase donde predomina la descripción de ambientes extraños, con una inclinación claramente aventurera. Aldiss demuestra, ya en esta etapa temprana de su carrera, su habilidad en la construcción de ambientes exóticos (aunque se encuentra aún lejos de la maestría que alcanzaría, por ejemplo, en «Invernáculo»¹⁰⁰).

Las apuestas no hacen sino elevarse cuando entran en escena Adelante, la más avanzada tribu que domina las cubiertas delanteras de la Nave, los gigantes (que evocan imágenes de los antiguos constructores) o seres más extraños, como una especie de ratas super evolucionadas. A partir de aquí, los acontecimientos van precipitándose, a medida que Complain, casi por azar (aunque nunca como un sujeto pasivo), se encuentra en medio de la avalancha de acontecimientos que van desvelando el pasado, presente y futuro de la Nave, así como es testigo de la escalada de enfrentamientos a múltiples bandas que van conduciendo la situación hacia un

punto crítico, capaz incluso de destruir el precario *statu quo* mantenido durante generaciones.

Cabe señalar, ante todo, un hecho muy significativo: aunque los personajes (o al menos algunos de ellos) ignoran al principio que se encuentran en una nave espacial, su viaje de conocimiento no es compartido por el lector, que desde el mismo principio ya es consciente de este hecho. Existen detalles, eso sí, que constituyen terra ignota tanto para los protagonistas como para el lector (aunque se proporcionan suficientes pistas como para que pocas de ellas resulten sorpresivas a un avezado conocedor del género). Sin embargo, nada de todo eso se configura como el auténtico motor de la historia, sino que queda en un mero motor argumental.

Mucho más importante que el conocimiento en sí es el efecto que poseerlo tiene en Complain, cuya evolución, desde el salvaje que se limita a reaccionar ante los acontecimientos hasta el revolucionario que exige justicia (ante quién me lo guardo por no desvelar desarrollos cruciales de la trama), dota a la historia de su auténtico sentido. Poco a poco, va desembarazándose de las manipulaciones de los demás (empezando por las enseñanzas enarboladas por el sacerdote... siendo a este respecto curioso el hecho de que la ciencia que ha sustituido a la religión, hasta el punto de desterrar del lenguaje palabras como «Dios» y «demonios», acabe mostrando tantos paralelismos con aquélla).

El final mismo de la novela subvierte uno de los principales «dogmas» de la sociedad artificial surgida en el interior de la astronave a la deriva, que reza: «La verdad nunca ha liberado a nadie». La conclusión (y aquí voy a incurrir en un pequeño spoiler), simboliza la ruptura del gran autoengaño central (la identificación Nave=Mundo), y fuerza la adopción de una solución ética por parte de... (No, esto me lo callo).

Como puede apreciarse, «La nave estelar» presenta un trasfondo mucho más ambicioso de lo que fue

habitual durante la Edad de Oro (lo que podríamos denominar el «viejo» modelo de ciencia ficción). Utiliza todavía sus mismos elementos y sigue las mismas estructuras, pero el enfoque va desplazándose desde la aventura de conocimiento exterior, hacia el periplo de descubrimiento interior.

No es una obra perfecta (difícilmente podría serlo dada la inexperiencia del autor). Hay momentos en que el ritmo decae hasta extremos alarmantes, y los acontecimientos y reacciones de los protagonistas no siempre siguen desarrollos lógicos (eso por no hablar de las justificaciones científicas, bastante más que discutibles, aunque no sea éste un tema que fuera a preocupar nunca a Aldiss). La horrible traducción (lo he leído en la edición de *Nebulae* de 1980, aunque me consta que presenta la traducción tipo de casi todas ediciones en español, quitando de la de *Nebulae* Primera Época, que además utilizaba el título «Viaje infinito») no ayuda precisamente. Sin embargo, ya en una etapa tan temprana de su carrera se aprecian los detalles que llevarían a su autor a ser uno de los escritores de ciencia ficción más respetados (si bien no necesariamente de los más leídos). Y por si faltaran alicientes, «La nave estelar» es, además, una novela fundamental dentro de una temática tan característica como es la de las naves generacionales.

Los lenguajes de Pao

Jack Vance (1958)

La ciencia en la ciencia ficción ha tendido tradicionalmente hacia la ingeniería y la física, siendo este sesgo particularmente notable durante la Edad de Oro (y la de Plata). Incluso autores con formación científica alternativa (como Asimov, que era doctor en bioquímica), acababan especulando sobre naves espaciales, robots y el resto de parafernalia técnica.

Poco a poco, sin embargo, otras disciplinas fueron llamando la atención de los escritores, y sus postulados fueron encontrando acomodo en los escenarios típicos del género. Así nació la ciencia ficción *soft* (un término acuñado a finales de los setenta, que nunca terminó de cuajar por definirse más como un opuesto al *hard* que por características intrínsecas), que trataba con disciplinas sociales (psicología, sociología, antropología...). Este desarrollo recibió un impulso importante durante la *New Wave*, pero ya antes había empezado a abrirse el foco, y un buen ejemplo de ello lo encontramos en «Los lenguajes de Pao» («*The languages of Pao*»), publicada por Jack Vance en 1958.

Esta novela suele recibir la distinción de ser la primera en incorporar como eje central de la especulación teorías lingüísticas, en concreto la hipótesis de Sapir-Whorf (o relatividad lingüística; una de esas ideas cuya relevancia es mucho mayor en el ámbito fabulador que en el académico). En pocas palabras, viene a sugerir que el lenguaje que usamos determina los pensamientos o incluso las percepciones que podemos llegar a experimentar.

Aunque el fundamento teórico data de los años treinta, no fue hasta los cincuenta que se popularizó entre

los lingüistas norteamericanos (hasta que fue sustituida por la gramática universal de Chomsky, fundador de la corriente predominante en la actualidad). En 1955, por ejemplo, James Cooke Brown desarrolló el Loglan, un lenguaje artificial basado en el uso de la lógica, a través del cual pretendía poner a prueba la hipótesis Sapir-Whorf (en teoría, un hablante de Loglan debería ser capaz de pensar de forma diferente a los usuarios de lenguas naturales).

Entra en escena Jack Vance (John Holbrook Vance), un autor de ciencia ficción, fantasía y misterio que había iniciado su carrera en 1945, y cuya obra más importante hasta el momento era la antología de «La Tierra Moribunda» (1950), que planteaba un escenario en el futuro lejísimo, con un mundo decadente en el que conviven magia y tecnología (con posterioridad publicaría otros tres libros ambientados en él). A lo largo de su carrera, Vance demostraría una especial habilidad para construir sociedades alienígenas, como las descritas en la serie de los Príncipes Demonio o en el Ciclo de Tschai, siendo su obra cumbre fantástica la trilogía de Lyonesse.

«Los lenguajes de Pao» es una de sus primeras novelas (publicadas), y en ella muestra, para variar, una civilización bastante simple. Pao es un mundo superpoblado (15.000 millones de habitantes), eminentemente agrícola y... en fin, aburrido. El carácter paonés viene determinado por un idioma que desincentiva el enfrentamiento activo (y la iniciativa en general), siendo la forma preferida de mostrar descontento una terca resistencia pasiva. La sociedad, extraordinariamente uniforme, se encuentra bajo la dirección de un panarca, o gobernante absoluto de carácter hereditario.

Al inicio de la trama, Bustamonte, el hermano del panarca, planea con éxito el asesinato de éste, pasando a ocupar su puesto. Por desgracia, durante el proceso se enemista con Mercantil, el planeta que suministra productos manufacturados a Pao, y poco después es invadido

por un clan guerrero de Murcielagal, que impone un tributo mensual sobre el planeta.

La situación se mantiene más o menos estable durante ocho años, pero la presión tributaria es cada vez mayor, así que Bustamonte se ve obligado a buscar la ayuda de Lord Palafox, un mago (aunque su magia sea puramente tecnológica) de Rotura que precisamente estuvo presente durante los acontecimientos iniciales, convocado por el panarca reinante para acordar una solución a los problemas de Pao. De hecho, había pronosticado que Bustamonte acabaría acudiendo a él, y para reforzar su posición se había llevado consigo al joven Beran, heredero único del gobernante asesinado y legítimo panarca según las leyes paonesas.

La novela se centra principalmente en Beran, siguiendo su educación en Rotura, que debe desarrollarse, claro está, en rotureño, un idioma que potencia las características sociales de los magos: individualismo extremo, moral basada en el beneficio personal (en esencia, para incrementar el estatus y engendrar muchos hijos aptos), proceder lógico y desprecio a las mujeres. Aunque también los paoneses se ven obligados a aprender idiomas, pues la solución que Palafox propone a Bustamonte consiste en crear enclaves donde sólo se permita uno de tres idiomas artificiales diseñados para alterar las inclinaciones naturales de sus hablantes: el tecnicante (para formar ingenieros), el cogitante (administradores, políticos y comerciantes) y el bravante (soldados).

La trama se desarrolla a lo largo de varios años, a medida que los planes de Palafox van tomando cuerpo (queda bien claro desde el primer momento que sus intenciones van más allá de ofrecer una solución al problema de Bustamonte) y que Beran intenta retomar el control de su vida. En contra de lo que aparenta al principio, la novela acaba siendo más sutil de lo que podría

anticiparse. Entre declaraciones más o menos ingeniosas sobre el efecto que las distintas lenguas tendrán en sus hablantes, lo que de verdad impulsa la historia es la búsqueda de una identidad por parte de Beran, e incluso de una identidad paonesa para su mundo, que les permita sobrevivir como civilización (aunque sea a costa de algunos cambios).

Palafox es un personaje interesante. Un intrigante puro, que ni siquiera se molesta en ocultar que sólo le mueve el beneficio personal. El que tanto Bustamonte como Beran se vean obligados a bailar a su ritmo para conseguir sus propios objetivos es quizás el elemento más sugestivo de la obra. No hay redención heroica para el heredero del Panarca, sino supervivencia y pragmatismo, redimidos por una tremenda perseverancia.

El éxito de la novela radica en que no deja que ese conflicto eclipse el macroexperimento lingüístico que le sirve de sustrato. Los efectos de la introducción de los tres nuevos lenguajes en Pao (además de un cuarto, el pastiche, inventado por los propios traductores paoneses como una especie de híbrido entre ellos y el idioma planetario original) siguen un desarrollo lógico (bajo las premisas de la hipótesis de Sapir-Whorf) y alcanzan una conclusión al margen de las intenciones originales de unos y otros.

Con anterioridad a Vance, George Orwell ya había empleado el relativismo lingüístico como base filosófica de la neolengua de «1984» (1948), de igual modo, supuso el sustrato especulativo de «Babel-17»^{Res} (Samuel R. Delany, 1966) y «Empotrados»^{Res} (Ian Watson, 1973).

Tropas del espacio

Robert A. Heinlein (1959)

«Tropas del espacio» («*Starship troopers*», 1959) es una de las novelas de ciencia ficción que se ha visto rodeada de más polémica. A ello contribuyen varios factores, no sólo su contenido. Por ejemplo, cabría citar su popularidad (extendida en el tiempo), así como cierta ambigüedad (honestidad, diría, aunque esto es algo que ya desarrollaré a lo largo de la reseña), que ofrece argumentos tanto a defensores como a detractores. También cabe destacar la particularización en ella de las divergentes opiniones respecto a su autor, Robert Anson Heinlein.

Antes de entrar en análisis, sin embargo, conviene hacer un poco de historia. Corría 1959, y Heinlein entregó puntualmente, como venía haciendo desde 1947, su aventura espacial juvenil para Scribner's. La editorial había tenido bastante manga ancha con el autor (permitiéndole cierta apología del derecho a las armas, por ejemplo), e incluso ya le había publicado una historia de similar orientación («Cadete del espacio», en 1948), sin embargo decidió en esta ocasión rechazar el manuscrito por considerar algunos de sus pasajes inapropiados para sus lectores.

Esta circunstancia fue aprovechada por Heinlein para romper definitivamente su relación con la editorial y poner sus miras en historias más complejas, en donde poder exponer sin restricciones su filosofía (hasta el punto que surge la duda de si no fue una maniobra premeditada). Así pues, tomó la novela (la historia arquetípica del adiestramiento de un joven en el ejército), limó los bordes para hacerla más incisiva, intercaló aquí y allá reflexión entre las escenas de acción y la publicó en los números de octubre y noviembre de *The Magazine of Fantasy and Science*

Fiction (como «*Starship soldier*»), y ese mismo diciembre en tapa dura por parte de la editorial Putnam's Sons, dentro de una colección para adolescentes.

La publicación de esta novela marca el fin de la primera etapa de la carrera literaria de Heinlein y el inicio de la intermedia (hasta 1973), en la que produjo sus obras más importantes. Es decir, todo un punto de inflexión, que no podía sino venir motivado por una profunda implicación personal en la historia.

Según propia declaración, lo que le motivó a escribirla fue mostrar su oposición a las voces que solicitaban la interrupción unilateral de las pruebas nucleares. Según expone en sus páginas, en labios de su más evidente alter ego, el profesor Dubois, renunciar al poder implica que otros lo tomen y te destruyan. Esos otros, por supuesto, son los comunistas, que en la novela se metamorfosean en una raza de insectos sociales alienígenas (la amenaza comunista no le era un tema ajeno; por ejemplo, ya había apoyado el macartismo en «Amos de titeres»^{Res}).

Sea cual sea la intención inicial, sin embargo, el resultado puede entenderse más bien como una declaración de amor a las fuerzas armadas, a su misión y a sus integrantes; una visión, un tanto idealizada, teñida de orgullo, gratitud y también cierta envidia. La carrera militar de Heinlein se había visto truncada en 1934, al ser licenciado de la marina por causas médicas (tuberculosis). Desde una perspectiva más cínica, otros la han descrito como una excepcional propaganda de reclutamiento (opinión compartida por los principales interesados en el particular, que han incluido a menudo la novela en sus listas de lecturas recomendadas).

La historia sigue, contada en primera persona, la formación militar de un joven, Johnnie Rico, quien al cumplir los dieciocho años se alista para el Servicio Federal (sin una gran vocación). Servir por un período mínimo de dos años es la única forma de obtener plena

ciudadanía en el futuro descrito por Heinlein, un futuro en que los estados actuales se han derrumbado bajo el peso de sus contradicciones, surgiendo de sus ruinas una Federación dirigida por veteranos (se apunta a que el ejército no es el único servicio posible, pero a efectos prácticos se recalca una y otra vez que los derechos sólo los obtienen aquellos que están dispuestos a poner en peligro su vida por el Estado).

Los pasos siguientes son previsibles: formación en el campamento de instrucción Currie (a cargo del típico sargento granítico), primera asignación y primera acción de combate (el desastre militar de Klendathu, la primera gran batalla de la guerra contra las chinches), fortalecimiento de los lazos militares en una segunda y más auspiciosa asignación con los Rufianes de Raszak y de ahí a la escuela de oficiales, con el colofón de la primera asignación como oficial a pruebas (aunque Rico alcanza en el epílogo el rango de teniente... el mismo con que fue licenciado Heinlein).

A todo lo largo del proceso, el autor ensalza las excelencias de un sistema diseñado para convertir, según sus propias palabras, a niños en hombres, a civiles en ciudadanos políticamente comprometidos, con la filosofía subyacente expuesta a través de los discursos de sargentos, oficiales y, a modo de flashbacks, con extractos de clases de Historia y Filosofía Moral, la asignatura impartida por el señor Dubois (teniente coronel de infantería retirado, como acaba descubriendo Rico).

La polémica surge de estos fragmentos de... en fin, adoctrinamiento, tan típicos de la obra de Heinlein, con acusaciones que van desde el fascismo hasta el racismo (con su alegato hacia el exterminio de las «chinches»). Ello por no mencionar su defensa de los castigos físicos como herramienta educativa, así como sus típicas digresiones en pro de la pena de muerte, a favor de las armas y en contra de las políticas sociales.

No cabe duda de que algunas de las ideas que expresa son cuanto menos discutibles (sólo un enamorado del ejército podría describir un gobierno de veteranos como el ideal), sin embargo, a título personal la ideología de «Tropas del espacio» se me antoja mucho más digerible de lo que suele ser habitual con el autor. Lo cual creo que se debe a dos razones:

Por un lado, está la cuestión de que la parte más indigesta de la filosofía heinleniana suele ser el ultraindividualismo feroz... una actitud impensable en el ejército, una institución que pone al conjunto por encima del individuo. En la novela no hay ningún personaje tocado por el derecho divino a hacer lo que venga en gana. Todos forman parte de un engranaje. Hay una cadena de mando, es decir, de responsabilidad hacia los demás, por no hablar de un arraigada cultura de castigo hacia el que se pasa de listo poniendo en peligro a sus compañeros (un personaje como Lazarus Long, de «Los hijos de Matusalén»^{Res}, no duraría ni dos capítulos sin dar con sus huesos en el pilón de fustigaciones... o en la horca).

Tampoco se puede afirmar que el autor no tenga razón en determinados análisis, como cuando afirma que resulta un gravísimo error desvincular capacidad ejecutiva y exigencia de responsabilidad por las consecuencias (a la vista tenemos el resultado de ello).

Además, está el asunto de la honestidad que apuntaba al principio. Heinlein no se deja cegar por los parabienes del ejército. No, él lo ama demasiado como para no ser justo. De ahí que en la novela también tengan cabida críticas al funcionamiento de las fuerzas armadas en su época (con algunas de esas cuestiones solucionadas en el presente), así como vívidas descripciones de los aspectos menos glamurosos de la vida militar (desde el acatamiento absoluto de las órdenes hasta el miedo, el dolor y la muerte, que son compañeros habituales de las tropas en combate).

Con ello no quiero dar a entender que no se trate de una visión idealizada, sólo que existe intencionalidad descriptiva real y conocimiento de causa... al menos hasta cierto punto, pues se menciona a menudo que Heinlein jamás llegó a entrar en combate (sirvió en la Segunda Guerra Mundial como técnico civil en unos astilleros navales), así que su conocimiento del mismo le llegaron de segunda mano, alimentando una frustración que a buen seguro magnifica los aspectos positivos y minimiza los negativos.

También cabe señalar que se trata de una perspectiva sobre el ejército de superpotencia indiscutida, previa a la pérdida de inocencia que supuso Vietnam (los veteranos de dicha guerra, como Joe Haldeman, presentan una visión muy diferente, que bien podría ejemplificarse en su contrapartida antibelicista a «Tropas del espacio», «La guerra interminable»¹⁰⁰). En 1959, sin embargo, la peor espina clavada en el orgullo del ejército estadounidense era el asunto de los (presuntos) prisioneros no devueltos de la Guerra de Corea (un tema al que Heinlein hace explícita referencia en una clase de Historia y Filosofía Moral avanzada, que concluye con que el rescate de un solo prisionero justifica la continuación de las hostilidades o incluso la declaración de una nueva guerra).

Aparte de cuestiones ideológicas, «Tropas del espacio» es una novela trepidante, cuya trama es tan clásica (el camino del héroe en su versión más arquetípica) que se asimila sin problemas. No es gran literatura, pero ¿quién se puede resistir a una historia de superación a través del esfuerzo? También es de ayuda la visión de ingeniero de Heinlein, que hace que los trajes acorazados de la infantería móvil resulten tan molones hoy como hace más de medio siglo (dado que se describe lo que hacen, no cómo lo hacen, no nos cuesta nada ir visualizándolos en su forma actualizada, como puede comprobarse siguiendo las distintas representaciones

gráficas que se han ido haciendo de los mismos a lo largo de las décadas).

No puedo concluir sin hacer mención a la controvertida (como no podía ser de otra forma) adaptación cinematográfica de Paul Verhoeven (1997), despreciada por aficionados a la novela y críticos por igual. Desde mi perspectiva, sin embargo, se trata de una obra razonablemente fiel en la forma... cuyo gran pecado consiste en aplicar un giro de ciento ochenta grados al fondo, transformando un alegato promilitarista en otro antimilitarista (enfaticando, por ejemplo, las sublecturas fascistoides a través de imagerie pseudonazi). Además, lleva la idea de que se trata de una herramienta de reclutamiento hasta el extremo de imitar en su estructura las películas de propaganda militar, lo que conocemos como el género de «hazañas bélicas» de la Segunda Guerra Mundial). ¿Cómo valorar una adaptación que persigue objetivos opuestos al original, al tiempo que intenta mantener un grado más que significativo de fidelidad? No sabría decirlo. Hay, sin embargo, un claro punto de contacto. «Starship troopers», la película, es a su manera tan honesta como la novela, en el sentido de que dentro de la lógica interna de la historia Johnnie Rico sigue una evolución similar, alcanzando una a una todas las etapas de su periplo heroico.

«Tropas del espacio» obtuvo el premio Hugo en 1960 (su segundo galardón en su tercera nominación). Hubo ciertas protestas por parte de una minoría que veían mucho más merecedora a otra de las nominadas, «Las sirenas de Titán», de Kurt Vonnegut, aunque el terreno aún no estaba abonado para ese giro en la ciencia ficción que se verificaría con el ascenso de la *New Wave* unos años después (que, por cierto, no le impidió a Heinlein hacerse con un par de Hugos más antes de que concluyera la década).

Índice

Presentación	7
---------------------	---

La Cifilogenia

I	¿Qué diantres es la ciencia ficción? --	15
II	El romance científico -----	21
III	La era del pulp -----	27
IV	La Edad de Oro -----	33
V	La <i>New Wave</i> -----	39
VI	El hard neocampbelliano -----	45
VII	El <i>Cyberpunk</i> -----	49
VIII	Los híbridos años noventa -----	55
IX	Del Futuro Cercano al Postsingularismo -	61

Las reseñas (1895-2009)

La máquina del tiempo (1895)	
H. G. Wells -----	71
La isla del Dr. Moreau (1896)	
H. G. Wells -----	76
Un millar de muertes (1898)	
Jack London -----	81
Los primeros hombres en la Luna (1900)	
H. G. Wells -----	88
La casa en el límite (1908)	
William Hope Hodgson -----	100
El estanque de la luna (1919)	
Abraham Merrit -----	104
Cuando el mundo se estremeció (1919)	
Henry Rider Haggard -----	115
Un mundo feliz (1932)	
Aldous Huxley -----	119
La legión del espacio (1934)	
Jack Williamson -----	124

Triplanetaria (1934)	
E.E. Doc Smith -----	128
En las montañas de la locura (1936)	
H. P. Lovecraft -----	135
Hacedor de estrellas (1937)	
Olaf Stapledon -----	139
Sirio (1944)	
Olaf Stapledon -----	143
Más verde de lo que creéis (1947)	
Ward Moore -----	148
La Tierra permanece (1949)	
George R. Stewart -----	152
Yo, robot (1950)	
Isaac Asimov -----	158
El hombre demolido (1952)	
Alfred Bester -----	162
Mercaderes del espacio (1952)	
Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth -	166
Fahrenheit 451 (1953)	
Ray Bradbury -----	170
Más que humano (1953)	
Theodore Sturgeon -----	174
El fin de la infancia (1953)	
Arthur C. Clarke -----	178
Soy leyenda (1954)	
Richard Matheson -----	182
El fin de la Eternidad (1955)	
Isaac Asimov -----	186
Cerca del punto crítico (1957)	
Hal Clement -----	191
La nave estelar (1958)	
Brian Aldiss -----	194
Los lenguajes de Pao (1958)	
Jack Vance -----	198
Tropas del espacio (1959)	
Robert A. Heinlein -----	202
Cántico por Leibowitz (1960)	
Walter M. Miller Jr. -----	208

Forastero en tierra extraña (1961)	
Robert A. Heinlein -----	213
El hombre en el castillo (1962)	
Philip K. Dick -----	218
Invernáculo (1962)	
Brian Aldiss -----	223
Estación de tránsito (1963)	
Clifford D. Simak -----	227
El invencible (1964)	
Stanislaw Lem -----	231
Bill, héroe galáctico (1965)	
Harry Harrison -----	235
Dune (1965)	
Frank Herbert -----	239
La balada de Beta-2 (1965)	
Samuel R. Delany -----	245
Los tres estigmas de Palmer Eldritch (1965)	
Philip K. Dick -----	249
Flores para Algernon (1966)	
Daniel Keyes -----	253
Tú, el inmortal (1966)	
Roger Zelazny -----	256
Campo de concentración (1967)	
Thomas M. Disch -----	261
Criptozoico (1967)	
Brian Aldiss -----	265
Nova (1968)	
Samuel R. Delany -----	270
Alas nocturnas (1969)	
Robert Silverberg -----	273
Incordie a Jack Barron (1969)	
Norman Spinrad -----	277
Órbita inestable (1969)	
John Brunner -----	280
La mano izquierda de la oscuridad (1969)	
Ursula K. Le Guin -----	284
Mundo Anillo (1970)	
Larry Niven -----	289

A vuestros cuerpos dispersos (1971)		
Philip José Farmer	-----	293
El mundo interior (1971)		
Robert Silverberg	-----	298
Cita con Rama (1972)		
Arthur C. Clarke	-----	302
El sueño de hierro (1972)		
Norman Spinrad	-----	306
Los propios dioses (1972)		
Isaac Asimov	-----	310
Muero por dentro (1972)		
Robert Silverberg	-----	315
Pícnic junto al camino (1972)		
Arkadi y Boris Strugatski	-----	319
Infierno (1973)		
Fred y Geoffrey Hoyle	-----	323
A diez mil años luz (1973)		
James Tiptree Jr.	-----	328
La guerra interminable (1974)		
Joe Haldeman	-----	333
El jinete en la onda del shock (1975)		
John Brunner	-----	336
Homo plus (1976)		
Frederik Pohl	-----	340
Pórtico (1977)		
Frederik Pohl	-----	344
Serpiente del sueño (1978)		
Vonda McIntyre	-----	350
Titán (1979)		
Jon Varley	-----	354
El sexto invierno (1979)		
Douglas Orgill, John Gribbin	----	358
Fuentes del paraíso (1979)		
Arthur C. Clarke	-----	362
La larga marcha (1979)		
Stephen King	-----	368
La telaraña entre los mundos (1979)		
Charles Sheffield	-----	372

Cronopaisaje (1980)	
Gregory Benford	----- 376
Huevo del Dragón (1980)	
Robert L. Forward	----- 381
Valis (1981)	
Philip K. Dick	----- 385
Software (1982)	
Rudy Rucker	----- 389
Juramento de fidelidad (1982)	
Larry Niven y Jerry Pournelle	---- 393
Los robots del amanecer (1983)	
Isaac Asimov	----- 398
Marea estelar (1983)	
David Brin	----- 403
Tik-Tok (1983)	
John Sladek	----- 408
Neuromante (1984)	
William Gibson	----- 411
El juego de Ender (1985)	
Orson Scott Card	----- 416
Mundo de día (1985)	
Philip José Farmer	----- 420
La voz de los muertos (1986)	
Orson Scott Card	----- 424
El puente (1986)	
Iain Banks	----- 429
Naufragio en el tiempo real (1986)	
Vernor Vinge	----- 432
Pensad en Flebas (1987)	
Iain Banks	----- 436
Las torres del olvido (1987)	
George Turner	----- 441
Hyperion (1989)	
Dan Simmons	----- 446
El juego de los Vor (1990)	
Lois McMaster Bujold	----- 450
Snow Crash (1992)	
Neal Stephenson	----- 454

Camelot 30K (1993)		
Robert L. Forward	-----	458
Ciudad Permutación (1993)		
Greg Egan	-----	462
El instante Aleph (1995)		
Greg Egan	-----	466
La era del diamante (1995)		
Neal Stephenson	-----	469
Oveja mansa (1996)		
Connie Willis	-----	473
Restos de población (1996)		
Elizabeth Moon	-----	476
El fuego sagrado (1996)		
Bruce Sterling	-----	479
Diáspora (1998)		
Greg Egan	-----	482
Una campaña civil (1999)		
Lois McMaster Bujold	-----	486
Gente de barro (2002)		
David Brin	-----	490
Cielo de singularidad (2003)		
Charles Stross	-----	493
La señora de los laberintos (2005)		
Karl Schroeder	-----	497
Visión ciega (2006)		
Peter Watts	-----	500
Al final del arco iris (2007)		
Vernor Vinge	-----	505
La chica mecánica (2009)		
Paolo Bacigalupi	-----	505
También en Rescepto		513