

Si estamos convencidos de eso, el modo de razonar de don Isidro Parodi ya no nos parecerá paradójico. Don Isidro es un perfecto habitante del mundo (por venir) de Borges. Y es normal que pueda resolver todos los casos desde el fondo de una celda. El desorden y la desconexión de las ideas es el mismo que el desorden y la desconexión del mundo, o bien, de las cosas.

Carece de importancia que se lo piense en el mundo, teniendo en cuenta los hechos, o en el fondo de una prisión, teniendo en cuenta las inconscientes falsificaciones de observadores necios. Una prisión es mejor incluso que el mundo: la mente puede funcionar sin demasiados «rumores» exteriores. La mente, tranquila, pasa a ser una con las cosas.

Pero, ¿qué son las cosas en este punto? ¿Y qué es la literatura respecto a las cosas?

Ah, amable lector, me estás preguntando demasiado. Yo sólo quería decirte que el don Isidro de Biorges es un personaje de Borges y que por eso vale la pena reflexionar sobre su método. Biorges no bromea. Habla «en serio», es decir, mediante la Parodi-a.

Por lo demás, creo que Borges acogería con una sonrisa la pregunta de si sucede «realmente» así en el mundo. Parafraseando a Villiers de l'Isle Adam, qué fastidio es la realidad. Dejemos que nuestros siervos la vivan por nosotros.

<sup>1</sup> «An Autobiographical Essay», *The New Yorker* (19-9-1970). Incluido por E. R. Monegal en *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

<sup>2</sup> Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958.

<sup>3</sup> Véase una serie de estudios sobre las relaciones entre la abducción de Peirce, el método de Sherlock Holmes, el método científico y la hermenéutica literaria en U. Eco y T. A. Sebeck, eds., *Il segno dei tre*, Milán, Bompiani, 1983. (Trad. esp.: *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1988.)

<sup>4</sup> Cfr. U. Eco, «Guessing: from Aristotle to Sherlock Holmes», *Versus* 30, 1981, págs. 3-19. así como M. Bonfantini y G. P. Proni, «To Guess or not to Guess?», en *Il segno dei tre*, cit.

U. Eco, De los espejos y otros ensayos

## LOS MUNDOS DE LA CIENCIA-FICCION

A menudo se siente la tentación de adscribir *tout court* a la ciencia-ficción géneros literarios diversos, con tal de que hablen de mundos futuros, utópicos, en una palabra, de algún espacio ultraterrestre.

En ese sentido la ciencia-ficción no sería sino una forma moderna de los libros de aventuras o de caballería, salvo que las astronaves y los monstruos de otros mundos substituyen a los castillos encantados y a los dragones. Pero, ¿podemos ampliar hasta tal punto nuestra definición del género sin hablar —demasiado en general— de la esencia de la épica, del mito, de la picaresca?

Es cierto que desde tiempos antiquísimos se ha ido constituyendo, frente a una narrativa llamada realista, otra que construye mundos estructuralmente posibles. Digo «mundos estructuralmente posibles» porque, naturalmente, toda obra narrativa — hasta la más realista — traza un mundo posible en cuanto que presenta una población de individuos y una secuencia de estados de hecho que no corresponden a los del mundo de nuestra experiencia. En adelante llamaremos «mundo real» o «mundo normal» al mundo en que vivimos o suponemos vivir, tal como lo define el sentido común o la enciclopedia cultural de nuestra época, aun cuando no se pueda decir (como enseña Berkeley) que este mundo sea real y muchas veces consideremos que responde muy poco a norma alguna. Ahora bien, un relato realista está construido siempre sobre una serie de condicionales contrafactuales (¿qué habría sucedido, si en el mundo real del siglo XIX hubiera existido también un individuo de tales y tales señas llamado Rastignac o si un posible individuo llamado conde de Montecristo hubiera alterado efectivamente el curso de la Bolsa de París manipulando las transmisiones de noticias mediante el

telégrafo óptico?). Los sucesos narrados de modo «realista» son siempre contrafactuales respecto a la evolución del mundo real, pero la narrativa realista juega con contrafactuales del tipo de «¿qué sucedería, si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aun así, no repugnan a su lógica?»

La narrativa realista procede como nosotros con los contrafactuales de que se alimenta nuestra existencia cotidiana: «¿qué me sucedería si en este momento interrumpiese la redacción de este ensayo y rompiera mi *word processor*?»

Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es, en cambio, el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto del real. Uso el término «estructural» en sentido muy lato: puede referirse tanto a la estructura cosmológica como a la estructura social. El mundo de Esopo es estructuralmente diferente del real sólo desde el punto de vista biológico o zoológico, el mundo de los imperios del sol y la luna de Cyrano de Bergerac presenta, respecto al real, notables diferencias cosmológicas, mientras que lo que diferencia a la Nueva Atlántida de Bacon de nuestro mundo es esencialmente su estructura social. Así, pues, diremos que el contrafactual con que juega la literatura fantástica es de este tipo: «¿qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?»

En este punto la literatura fantástica tiene diversos caminos ante sí.

1. *Alotopía*. Puede imaginar que nuestro mundo es realmente diferente de lo que es, es decir, que en él suceden cosas que por lo general no suceden (que los animales hablen, que existan los magos y las hadas): construye, pues, otro mundo y da por sentado que es más real que el real, hasta tal punto que entre las aspiraciones del narrador está la de que el lector se convenza de que el mundo fantástico es el único real de verdad. Más aún: es típico de la alotopía que, una vez imaginado el otro mundo, ya no nos interesen sus relaciones con el mundo real, excepto en su significación alegórica.

2. *Utopía*. Puede imaginar que el mundo posible narrado es paralelo al nuestro, existe en alguna parte, aun cuando nos sea

normalmente inaccesible. Esa es la forma que adopta por lo general el relato utópico, ya se entienda la utopía en su sentido proyectivo, de representación de una sociedad ideal, como sucede en la obra de Tomás Moro, o en sentido caricaturesco, como deformación irónica de nuestra realidad, como sucede en la obra de Swift. Este mundo puede haber existido en tiempos o existir en un lugar remoto del espacio. Por lo general, constituye el modelo de cómo *debería ser* el mundo real.

3. *Ucronía*. La utopía puede transformarse en ucronía, en que el contrafactual adopta la forma siguiente: «¿qué habría ocurrido, si lo que ha sucedido realmente hubiera sucedido de otro modo: por ejemplo, si no hubieran asesinado a Julio César en los idus de marzo?» Tenemos ejemplos hermosísimos de historiografía ucrónica usada para comprender mejor los acontecimientos que han producido la historia actual.

4. *Metatopía y Metacronía*. Por último, el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente: y, por distinto que sea estructuralmente del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real. Definiremos este tipo de literatura fantástica como novela de anticipación y utilizaremos esta noción para definir de modo más correcto la ciencia-ficción.

No excluyo que existan historias llamadas de *c-f* que en cierto modo funcionen como las historias del primer tipo (alotópicas) o como las fábulas. Tal vez se cuenten en ellas historias de un mundo futuro y tal vez la naturaleza de dicho mundo se presente como la consecuencia remota de lo que sucede en nuestro mundo, pero lo que en ellas interesa, sin embargo, es el estado alucinado y alucinatorio del mundo descrito. Se trata de historias en que no interesa tanto establecer de qué modo se ha vuelto posible dicho mundo, sino qué sucede en él. En ese sentido se habla de *space opera* o de historias de estilo *bug-eyed monsters* y se trata de una versión del relato neogótico con ciertos rasgos de la ciencia-ficción. La historia sucede en un mundo anticipado, desde luego, pero no hay una reflexión sobre la propia anticipación. Frente a historias de esa clase basta preguntarse si lo que

ahí sucede no podría suceder también en la Terramar de la trilogía de Ursula Le Guin (que no es ciencia-ficción, aunque sea un espléndido libro de aventuras) y ya tenemos una línea divisoria para decidir que no estamos ante ciencia-ficción auténtica.

Asimismo existen historias llamadas de ciencia-ficción que pertenecen a nuestra segunda categoría, es decir, al relato utópico. Desde luego, existe una ciencia-ficción de los mundos paralelos. Pero creo que existe una forma de definir si una historia de mundos paralelos es ciencia-ficción o no. En la ciencia-ficción el mundo paralelo está justificado siempre por rasgos y desmalladuras del tejido espaciotemporal, mientras que en la utopía clásica es simplemente un no-lugar difícilmente identificable, un rincón remoto (tal vez pasado o desaparecido) de nuestro mismo mundo físico. En efecto, en ese tipo de narrativa utópica no interesa gran cosa la localización ni la propia posibilidad cosmológica del mundo posible narrado, sino su mobiliario o lo que en él sucede: espejo para nuestras esperanzas o nuestras desilusiones. En cambio, cuando la ciencia-ficción habla de mundos paralelos, le interesa más su posibilidad cosmológica (y las paradojas resultantes) que sus contenidos. Tanto es así, que las utopías clásicas prevén un solo mundo paralelo, mientras que a la ciencia-ficción interesa una pluralidad en acto de mundos paralelos y la posibilidad de pasar de uno a otro (véase por ejemplo *What Mad Universe* de Frederick Brown). Y, como veremos, la condición para explicar esas posibilidades cosmológicas va siempre unida en cierto modo al carácter anticipatorio del relato. La posibilidad viene dada por la extrapolación de una ley cosmológica ya conocida.

Aún más, tenemos buenos ejemplos de ciencia-ficción ucrónica, en la que no sólo se puede volver a visitar el pasado, en virtud de determinado descubrimiento científico, sino que, además, se pueden modificar sus líneas de fuerza, con todas las paradojas consiguientes. Pero me parece que incluso cuando la ciencia-ficción se convierte en historia-ficción (y recuerdo una novela en que el protagonista, proyectado al pasado, se convertía en Leonardo da Vinci), lo que interesa a la ciencia-ficción no es tanto la historia modificada cuanto la mecánica de su modificación, o sea, la posibilidad cosmológica del viaje hacia atrás, el problema «científico» de cómo proyectar la historia posible partiendo de tendencias del mundo actual.

Tenemos ciencia-ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de una *conjetura* formulada a partir de tendencias reales del mundo real.

Naturalmente, lo que hay que entender en sentido lato es el propio término de «ciencia»: es decir, que no sólo debemos pensar en conjeturas relativas a las ciencias físicas, sino también a las ciencias humanas, como la sociología o la historia o la lingüística. Podemos tener buenos relatos de ciencia-ficción sociológica (como *The Space Merchants* de Pohl y Kornbluth) o de ciencia-ficción lingüística (como *Shall We have a Little Talk* de Sheckley), en los que el lector no anda cavilando sobre la verosimilitud de los artificios tecnológicos (astronaves o lo que sean) usados como pretexto para justificar el viaje a un lugar determinado o las posibilidades de determinado descubrimiento científico: lo que interesa es que determinado desarrollo social o lingüístico sea de algún modo conjeturalmente verosímil.

Insisto sobre la ciencia-ficción como narrativa de conjetura por un motivo bastante sencillo: la ciencia-ficción buena es científicamente interesante no porque hable de prodigios tecnológicos —y podría incluso no hablar de ellos—, sino porque se propone como juego narrativo sobre la propia esencia de toda ciencia, es decir, su conjeturalidad.

En otros términos, la ciencia-ficción es una narrativa de la hipótesis, de la conjetura o de la abducción y en ese sentido es juego científico por excelencia, dado que toda ciencia funciona mediante conjeturas, esto es, abducciones.

Del procedimiento abductivo ya he hablado (en este mismo libro) en el ensayo sobre el *Don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares.

Aquí recordaré sólo el ejemplo de Peirce que citaba en dicho ensayo: un puñado de judías blancas sobre la mesa y a poca distancia una bolsita. En la deducción sabría que la bolsita contiene judías blancas, que las judías sobre la mesa proceden de esa bolsita y, necesariamente, que las judías sobre la mesa son blancas. En la inducción, tras haber sacado muchos puñados de judías blancas de la bolsita inferiría que probablemente todas las judías

de la bolsita son blancas. Pero en la abducción me encuentro ante el resultado «curioso» de un puñado de judías blancas sobre la mesa y por decisión conjetural aventuro la posibilidad de que las judías estén relacionadas de algún modo con la bolsita (y que en la bolsita hayan judías blancas). Sólo a la luz de esa hipótesis el hecho de que haya judías blancas sobre la mesa recibe explicación racional y económica. Es decir, que en la abducción imagino una Ley tal, que, si por ventura el Resultado que debo explicar fuera un Caso de esa Ley, dicho Resultado ya no parecería inexplicable.

¿Qué tiene que ver la abducción con la lógica de los mundos posibles? Encuentro un puñado de judías sobre la mesa. Sobre la mesa hay una bolsita. ¿De dónde saco que debo poner en relación las judías sobre la mesa con la bolsita? Podría preguntarme si las judías proceden de un cajón o si las ha puesto ahí alguien que las ha traído de fuera. Si fijo la atención en la bolsita (¿y por qué precisamente esa bolsita?) es porque en mi cabeza se perfila ya una especie de plausibilidad. Esa plausibilidad puede entenderse como la forma orgánica que adopta un mundo posible.

Es decir, que al apostar sobre los resultados de nuestra conjetura suponemos que, si las cosas fueran de verdad de ese modo, todo estaría bien equilibrado y armónico. Newton supone que, si en el universo los cuerpos se atraerán en razón directa al producto de sus masas y en razón inversa al cuadrado de sus distancias, toda una serie de problemas, desde la gravedad terrestre hasta el ámbito más amplio de las leyes de la mecánica celeste, se aclararían y explicarían de forma económica. La apuesta conjetural del científico, que después se ocupará de poner a prueba y refutar su hipótesis, es que si el mundo real fuera análogo al mundo posible de su conjetura, el mundo real parecería bastante más racional de lo que parecía antes. Pero hasta el momento en que pone a prueba su conjetura, la ley que ha descubierto sigue siendo la ley de un mundo estructuralmente *posible*.

En ese sentido toda operación científica (pero no estoy pensando sólo en las ciencias físicas, sino también en las hipótesis del psicoanalista, del detective, del filólogo, del historiador) se origina en un profundo juego de ciencia-ficción. Y, a la inversa, todo juego de ciencia-ficción representa una forma particularmente aventurada de conjetura científica. La ciencia obtiene el

Resultado del mundo real, pero para explicarlo elabora una ley (tentativa) que de momento sólo es válida en un universo paralelo (que el científico anticipa como «mundo modelo»). En cambio, la ciencia-ficción realiza una operación simétricamente inversa. Volviendo al caso de las judías, debería partir de una mesa vacía y elaborar el siguiente contrafactual: «¿qué sucedería, si sobre la mesa hubiera un puñado de judías blancas?» (Naturalmente, el caso se vuelve más interesante, si imagino que sobre la mesa hay una multitud de homínidos verdes.) En otras palabras, la ciencia-ficción, en vez de partir de un Resultado factual, imagina un Resultado contrafactual. A la inversa, no está obligada a imaginar una Ley inédita que lo explique: puede intentar explicar el resultado posible con una Ley real, mientras que la ciencia explica el Resultado real con una Ley posible.

La otra diferencia evidente entre los dos procedimientos es que la ciencia, una vez admitida por hipótesis la ley, intenta en seguida crear las condiciones para verificarla o refutarla o ambas cosas a la vez. En cambio, la ciencia-ficción remite al infinito tanto la verificación como la refutación. La diferencia no es siempre tan radical y ocurre que, por un lado, muchas veces los científicos consideran fructíferas las hipótesis de la ciencia-ficción y, por otro, que los escritores de ciencia-ficción, no pocas veces hombres de ciencia, se dan cuenta de haber predicho lo que después sucedería. El autor de ciencia-ficción es simplemente un científico imprudente y muchas veces lo es por severas razones morales (sobre todo cuando conjetura sobre los fenómenos sociales), porque, al prever y anunciar un futuro posible, lo que quiere en realidad es prevenirlo. Al fin y al cabo, se pueden elaborar leyes científicas futuribles (describir sustancias desagradables o imaginar un futuro inaceptable) precisamente para que no se hagan nunca esos descubrimientos, no se produzcan esas sustancias y no llegue a ser realidad ese futuro. En ese sentido (y pensamos en 1984) la narrativa no anticipa para alentar, sino para prevenir. En esos casos la ciencia-ficción no cesa de estar emparentada con la ciencia, pero lo está en el sentido en que la disección de un cadáver lo está con la medicina preventiva: sólo que el cadáver, aún inexistente, se «anticipa» para volver odiosa la alteración orgánica que podría convertirlo un día en cosa verdadera.

Por último, la ciencia-ficción nos recuerda que la dinámica

de la invención es similar, en muchos aspectos, tanto en el arte como en la ciencia: así como el artista prevé, en el desarrollo de su trabajo, el organismo posible que aspira a construir (pero en el fondo al trabajar apuesta por el éxito de su hipótesis formativa). así también el científico, para bosquejar una ley válida, debe poner a prueba un talento estético, un sentido de la forma coherente y económica (apostando por que el universo sea igualmente artista y esperando que la realidad tenga a bien confirmar un día su hipótesis). Hay un momento en que no existe diferencia entre la inteligencia indagadora y lo que solemos llamar intuición del artista. Hay algo artístico en el descubrimiento científico (y habría mucho más, si supusiéramos que el descubrimiento científico no identifica un orden dado del cosmos, sino que somete nuestra imagen del cosmos a su orden) y hay algo científico, en el sentido de algo abductivo, en lo que el vulgo llama la fantasía del artista.

La ciencia-ficción, lugar de encuentro entre ciencia y fantasía, aparece como un ejemplo vivo de ese parentesco.

## RETRATO DE PLINIO DE JOVEN

### 1. *Querido Tácito...*

En su sexta carta (XVI, 1), Plinio el Joven (en adelante el Joven) escribe a Tácito sobre la muerte de su tío, Plinio el Viejo (en adelante el Viejo), que murió durante la erupción del Vesuvio, en Pompeya, en el 79 d.C.

Escribe la carta para proporcionar a Tácito material atendible para sus *Historias*. El Joven tenía experiencias y testimonios de primera mano sobre la muerte de su tío.

Ese hecho es muy importante para los fines del presente discurso: al comienzo de la carta aparece un Yo implícito que escribe presumiblemente hacia el 104 d.C. y la única proposición indiscutible que podemos especificar en toda la carta, es una implícita: «Yo, el Joven, te estoy escribiendo, a ti Tácito, diciendo *p*.»

Todo el resto, contenido en *p*, es referencialmente opaco. Es decir, que la única cosa irrefutable es que el Joven está hablando. Que diga la verdad es materia de conjetura.

Pero la carta sobreentiende un performativo, como si dijera: «Yo te juro que *p* es verdadero». Es un contrato de veridicción entre el Joven y Tácito y todo posible lector de la carta. En virtud del cual sería oportuno dar *p* por verdadero.

Por otra parte, Tácito ha pedido informaciones al Joven precisamente porque daba por sentado (por contrato) que el Joven le diría la verdad.

Por lo que sabemos, la historia contada por el Joven es verdadera: o al menos lo que nosotros consideramos historia verdadera depende de lo que el Joven ha dicho a Tácito. Si tenemos un saber enciclopédico capaz de servir de paradigma para lo que el Joven dice en la carta, dicho saber depende de lo que el Joven