

## Bruce Franklin - Ciencia ficción estadounidense del S. XIX<sup>1</sup>

### *Introducción*

La ciencia ficción es un modo cultural que se desarrolló como parte de la sociedad industrial. Está intrínsecamente ligado al ascenso de la ciencia y la tecnología modernas, creciendo con estas fuerzas, reflejando y expresándolas, evaluándolas, y relacionándolas significativamente con el resto de la existencia humana. Debido a que la sociedad industrial emergió primero en Gran Bretaña, Europa, y los Estados Unidos, la ciencia ficción escrita ha sido hasta muy recientemente una forma literaria puramente “occidental”, es decir, practicada exclusivamente por europeos blancos y sus descendientes estadounidenses, y utilizando sus convenciones literarias y culturales.

Si bien el siglo diecinueve fue el primero en que la ciencia ficción se transformó en una forma común de escritura, sólo desde comienzos del siglo veinte ha sido posible mirar en retrospectiva al corpus de ciencia ficción creado en una era diferente. Desde la perspectiva del presente, esta ciencia ficción del pasado muestra cómo una era determina y se revela a sí misma a través de lo que ve como posibilidades remotas. El rango de conciencia imaginativa está estrictamente determinado por las condiciones de la existencia material y social, sin embargo estas condiciones son transformadas constantemente por esa misma conciencia en desarrollo.

La tecnología también cambia las formas de la ciencia ficción. El industrialismo generó libros y revistas producidos en masa tanto como una gran audiencia alfabetizada. Antes de fines del siglo diecinueve aparecieron varias películas breves de ciencia ficción. En el siglo veinte la ciencia ficción llegó a la radio y las historietas, la televisión, los videojuegos y la realidad virtual.

Los Estados Unidos fueron desde el comienzo afines a la ciencia ficción. La ciencia ficción estadounidense del siglo diecinueve puede ahora proporcionar una mirada a los Estados Unidos del siglo diecinueve, a la historia de la ciencia y su relación con la sociedad, al significado de la ficción misma, y a las predicciones, expectativas, y fantasías del presente.

Los años que van desde la Revolución estadounidense (1776–1781) a la Guerra de Secesión (1860–1865) vieron una rápida metamorfosis de la nueva república llamada Estados Unidos. Estos fueron los años en que la esclavitud afroamericana se expandió hasta llegar a ser la base de un completo sistema económico agrario a gran escala, con granjas de crianza de esclavos a ser transportados a las plantaciones donde recogían algodón para proveer a las fábricas textiles de Inglaterra y Nueva Inglaterra. Surgieron rebeliones de esclavos y el movimiento organizado abolicionista y, en gran medida como consecuencia del Abolicionismo, apareció un movimiento organizado por los derechos de las mujeres. El primer congreso nacional del movimiento de mujeres tuvo lugar en 1848, ese año de revoluciones y el *Manifiesto Comunista* en Europa, el año mismo en que los Estados Unidos tomaban el giro decisivo hacia el Destino Manifiesto en la conquista de México. Surgieron la industrialización, la urbanización, el desempleo a gran escala y el sistema penitenciario. Fue precisamente en estas décadas en que está siendo creada una literatura “estadounidense” autoconsciente.

La nación que entró en el siglo diecinueve fue una federación dispersa de granjas populosas y colonias comerciales. Lo que salió al otro extremo del siglo fue los Estados Unidos modernos, un poder global. La población de los Estados Unidos pasó de 5 millones en 1800 a 76 millones en 1900. A comienzos de siglo, el número de pobladores urbanos (pueblos y ciudades) era sólo de 322.000, o sea, el 6 por ciento del total de la población; a fines de siglo, más de 30 millones de personas, el 39,7 por ciento de la población, vivía en ciudades y pueblos.

---

<sup>1</sup> Franklin, H. Bruce *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth Century. An Anthology*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, (1966) 1975. Traducción de Gabriel Matelo.

## Literatura Norteamericana

A lo largo del siglo, la vida fue constantemente convulsionada por el cambio tecnológico. El siglo comenzó con la primera locomotora experimental en 1801 (la locomotora no apareció en uso práctico en los estados Unidos hasta 1830), avanzó hasta la nave aérea (1852), y terminó con el primer aeroplano experimental a fines de los 1890. Fue la década del primer barco a vapor de uso práctico, la invención de la hélice, la bicicleta y el automóvil. La agricultura fue revolucionada por la invención de la cosechadora, el disco, la segadora, y la máquina que terminaría originando la cortadora de césped moderna. La batería eléctrica apareció el primer año del siglo XX; el electromagneto, el tubo de rayos catódicos, y el grabador de cinta magnética serían las consecuentes etapas sucesivas. Se puede trazar la historia del capitalismo en las invenciones de la máquina de sumar, la máquina de calcular, la registradora de tiempo laboral, la caja registradora, la marcadora de stock, y la contadora de tarjeta perforada. Los productos básicos tales como el acero industrial, la goma vulcanizada, y el cemento portland, así como las comodidades cotidianas como el fósforo y el cierre relámpago, fueron productos del siglo diecinueve. Los medios de comunicación y creación artística cambiaron con la introducción de la fotografía, el fonógrafo, la lapicera fuente (y el bolígrafo), la máquina de escribir, el telégrafo, el teléfono, la radio y el proyector de cine. Y luego aparecieron también los hitos especiales de la modernidad: la dinamita, la pistola, el rifle a repetición, el alambre de púas, y la ametralladora.

No es extraño entonces que la ciencia ficción ocupara un lugar casi central en la literatura estadounidense del siglo diecinueve. Porque ¿qué otra literatura podría dar cuenta de todo esto?

Hubo unos pocos escritores prominentes de ficción en los Estados Unidos del siglo diecinueve que no escribieran algo de ciencia ficción o al menos una novela utópica. Charles Brockden Brown, a menudo llamado el primer autor profesional estadounidense, construyó sus novelas a partir de temas como la combustión espontánea de un hombre vivo, vetrilismo casi sobrehumano, alucinaciones, plagas extraordinarias, y sonambulismo paranormal. El relato más famoso de Washington Irving, “Rip Van Winkle”, es un viaje temporal. James Fenimore Cooper produjo una sociedad de monos que viven en las regiones polares en *The Monikins* (1835) y ubicó una sociedad utópica en un grupo de islas que emergen repentinamente del océano en *The Crater* (1848). William Gilmore Simms contribuyó a la tradición del continente perdido en *Atalantis* (1832) y ayudó a engrosar la corriente de ficción acerca del hipnotismo con “Mesmerides in a Stagecoach; or Passes en Passant”. Lydia Maria Child publicó “Hilda Silfverling”, un relato de viaje temporal, en 1845. La primera obra de pura ficción de Melville fue *Mardi*, un viaje filosófico a gran escala a todo tipo de sociedades utópicas o presuntamente utópicas, y más tarde escribió uno de los primeros relatos de robots en inglés, “El Campanario”. En tanto escritor de ficción, Oliver Wendell Holmes debe ser considerado un escritor de ciencia ficción. *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court* (un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo) de Mark Twain es uno de las grandes relatos de viaje en el tiempo, y experimentó con un número de otras formas de ciencia ficción. William Dean Howells, además de escribir dos novelas utópicas (*A Traveler from Altruria* y *Through the Eye of the Needle*), fue editor, coleccionista, crítico simpatizante y compositor de ficciones que exploran los límites exteriores de la telepatía, la clarividencia, y la teleportación (por ejemplo, *Between the Dark and the Daylight* y *Questionable Shapes* y una colección que editó e introdujo, *Shapes That Haunt the Dusk*). Henry James escribió un número de relatos de fantasmas basados en fenómenos psíquicos extraños y dejó a su muerte cientos de páginas de un manuscrito inconcluso, *The Sense of the Past*, que es un relato de viaje temporal. “The Monster” de Stephen Crane es una espléndida variación del tema de *Frankenstein*; incluso Mary E. Wilkins Freeman dejó bastante de lado tanto el realismo como los fantasmas para escribir “The Hall Bedroom”, un relato acerca de desapariciones en “la quinta dimensión”; y Hawthorne, Poe, Fitz-James O’Brien, Edward Bellamy, Jack London, y Ambrose Bierce jugaron todos roles principales en la historia de la ciencia ficción.

De hecho, no fue sino hasta fines del siglo diecinueve que hubo mucha ficción estadounidense realista en *strictu sensu*. Nacida durante la culminación del goticismo y el

romanticismo, la ficción estadounidense se desarrolló más característicamente en la forma que sus autores denominaron “romance”. Lentamente, los escritores y los lectores fueron conscientes de que una nueva forma se había desarrollado, el “romance científico”. El término “ciencia ficción” mismo fue definido y usado por primera vez en Inglaterra en 1851. Muy pronto, en 1876, una introducción a una colección de fantasía y ciencia ficción de William Henry Rhode discutía la “ficción científica” como género distintivo.

Mucho de la ficción publicada en periódicos importantes como *United States Magazine and democratic Review*, *Southern Literary Messenger*, *Graham's*, *Godey's*, *Harper's Monthly*, *Putnam's*, *Scribner's*, *Atlantic Monthly*, y *Cosmopolitan* era fantasía y ciencia ficción, y era considerado como apropiadamente literaria. ¿Cómo fue entonces que la ciencia ficción adquirió su mala reputación como vulgar y pueril? Con el triunfo del capitalismo industrial en la Guerra de Secesión, emergió una nueva audiencia masiva alfabetizada de chicos y jóvenes intrigados por las oportunidades de fama y fortuna en ciencia y tecnología. Dirigida directamente a ese lectorado estaba la novela “de diez centavos” de ciencia ficción, protagonizada por genios adolescentes. Entonces, en las últimas décadas del siglo diecinueve aparecieron revistas especializadas de fantasía y ciencia ficción, precursores de los “pulp” de comienzos y mediados del siglo veinte. Sólo cuando se volvió una forma influyente de entretenimiento masivo la ciencia ficción llegó a ser desdeñada como “sub-literaria”.

### ***Nathaniel Hawthorne y la ciencia ficción***

Presuntamente toda ficción busca representar alguna parte de la “realidad”, lo cual incluye el pasado, todos los posibles futuros, y los sueños y pesadillas del presente, eso es, todo lo concebible. Se puede pensar hipotéticamente en ficción realista, ficción histórica, ciencia ficción, y fantasía como estrategias distintas para describir lo que es “real”. La ficción realista busca reflejar una parte de la realidad presente; la ficción histórica intenta reflejar una porción de la realidad pasada; la ciencia ficción apunta a representar lo que es real en términos de una invención hipotética creíble, pasada, presente o, más usualmente, futura, extrapolada de esa realidad presente; la fantasía representa oblicuamente la realidad construyendo alguna alternativa imposible.

Nathaniel Hawthorne se supo capaz de escribir en todas las modalidades de la ficción excepto una: la realista. Alienado del mundo mercantil, próspero e inhumano, a su alrededor, asqueado por los grandes movimientos reformistas de su tiempo como el Abolicionismo y el movimiento de los derechos de las mujeres, aterrizado por la expansión de políticas igualitarias, enfermizamente aislado por sus impulsos a crear realidades superiores, Hawthorne se volvió al pasado, lo posible, lo fantástico, a construir mundos a partir de sus propias imaginaciones.

A través de su carrera de escritor continuamente se lamentó de su incapacidad de llevar las cualidades concretas de la vida real a su ficción y expresaba una especie de repulsión con respecto a su propio rol como escritor, ya fuera elegido o designado. Se vio a sí mismo como un fabricante de fantasías baratas como el inepto showman de su cuento “Calle mayor”, un mero novelista como el *voyeur* Coverdale de su tercera novela, o un malvado exhibicionista de horrores psicológicos fantásticos como es Satán mismo en “El Joven Goodman Brown”. Su obsesión con males imaginados agravó su sentimiento de culpa, ya que, como escribió en “Fancy’ Show Box”: “*al crear un villano de novela romántica y ubicarlo en acciones malvadas, el escritor de novelas, o el dramaturgo, es difícil de distinguir del villano real, cuya villanía consiste en sus crímenes ‘proyectados’*”. Esto deja a Hawthorne luchando constantemente por reconciliar los productos de su propia mente con el mundo objetivo velozmente cambiante, que al mismo tiempo formaba y retorció su conciencia. Aquí yace la relevancia continua de la ficción de Hawthorne.

A pesar de sus constantes intentos por escapar de lo fantástico y aferrarse a lo real. Hawthorne persistió en ver maravillas simbólicas dondequiera mirara. Dentro de los argumentos realistas centrales a relatos como “Mi pariente, el Mayor Molineux”, “El entierro de Roger Malvin”,

“El velo negro del ministro”, *La letra escarlata*, *The Blithedale Romance*, y *The Marble Faun* suceden, o aparentemente suceden, eventos tales como Satán dirigiendo una crucifixión, un monstruo sobrenatural creado a partir de la culpa, el planeta entero asumiendo un simbólico velo negro, los cielos mismos comentando los asuntos humanos a través de una letra incandescente, un velo que disuelve el tiempo y el espacio, y un fauno prehistórico en la forma de un conde italiano que vuelve a actuar toda la historia humana. Pero como Dorville Libby astutamente señalara: “Los relatos de Hawthorne no son de hadas. Al tratar tanto la naturaleza como el arte nunca viola las leyes físicas.”

Hawthorne no ofrece su ficción ni como una falsificación de la realidad ni como su imposible alternativa. Presenta al mismo tiempo maravillas y explicaciones más o menos plausibles de ellas. Incluso hace girar algunas de sus obras alrededor de la pregunta: ¿a qué categoría de ficción pertenece esto? El ejemplo más obvio es “El joven Goodman Brown”, que provee varias explicaciones alternativas de sus acción histórica dramatizada, que va desde la ficción realista histórica (los eventos aparentemente fantásticos no son nada más que un sueño puritano) a través de la ciencia ficción (procesos psicológicos han realmente dado un diferente aspecto a la realidad externa). Llamar a “El joven Goodman Brown” ciencia ficción sería estirar el término más allá de cualquier utilidad y hacer surgir problemas infructuosos de definición. Gran parte de la obra de Hawthorne, sin embargo, no se adecua a cualquier definición de ciencia ficción, sino que ella misma define ese modo.

Los diarios de Hawthorne despliegan el arquetípico creador de ciencia ficción trabajando, encontrando en la extensión de la ciencia aceptada y sus métodos las fórmulas de una ficción parabólica.

### ***Edgar Allan Poe y la ciencia ficción***

Tanto en los Estados Unidos como en Europa, Poe ha sido llamado el padre del género. Ya en 1858 en España, a Poe se lo designó “el primero en explotar lo maravilloso en el campo de la ciencia”. La deuda de Julio Verne con Poe fue reconocida por Verne mismo y por varios críticos franceses del siglo diecinueve. En 1905, “Ciencia en la novela”, un artículo anónimo en la revista *The Saturday Review*, citaba a Poe (como reproche) como “probablemente el padre” de esa “pseudo-ciencia” ficción “que aún tiene sus practicantes vivientes en Dr. Conan Doyle y Mr. H. G. Wells.” En 1909, Maurice Renard en “Du merveilleux scientifique et son action sur l’intelligence du progrès” (*Le Spectateur, Revue Critique*) etiquetaba a Poe como el verdadero fundador del relato maravilloso-científico, citando “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” y “Un relato de las Montañas Escabrosas” como relatos prototípicos. De esto se hizo eco Hubert Matthéy, quien afirmó en *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800* (1915) que Poe era “el creador del relato científico” y ofrecía a “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”, “Un relato de las Montañas Escabrosas” y “Un descenso en el Maelstrom” como “los prototipos de un género que tuvo que desarrollarse después de él”. Peter Penzold en *The Supernatural in Fiction* (1952) sostuvo que antes de Verne “sólo Poe escribió verdadera ciencia ficción”. Olney Clarke, en un artículo en *The Georgia Review* (1958) titulado “Edgar Allan Poe: pionero de la ciencia ficción” declaró inequívocamente que Poe fue “el creador” del género: “el role de Poe en la creación del género moderno de ciencia ficción fue de primera importancia. Él fue el primer escritor de ficción centrada en la ciencia para basar sus historias firmemente en el tipo racional de extrapolación, evitando lo sobrenatural.” O, como Sam Moskowitz afirmó en *Explorers of the Infinite* (1953): “el alcance total de la influencia de Poe sobre la ciencia ficción es incalculable, pero su más grande contribución al avance del género fue el precepto de que cada desvío con respecto a la norma debe ser explicado científicamente.”

El argumento de la primacía de Poe en la historia de la ciencia ficción se apoya en parte en su interés por los detalles del proceso físico. Pero, volumen, composición química, síntomas médicos precisos, temperatura, detalles mecánicos –razonablemente exactos y coherentes–

realmente constituyen una gran porción de relatos como “Hans Pfaall”, “El engaño del globo”, y “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”. Pero gracias a la investigación de Walter B. Norris (*Nation*, 1910), Meredith Neill Posey (*Modern Language Notes*, 1930), Sidney E. Lind (*PMLA*, 1947), Harold H. Scudder (*American Literature*, 1949), y Ronald S. Wilkinson (*American Literature*, 1960) sabemos ahora que Poe tomó prestadas cerca de ocho páginas de “Hans Pfaall” de *A Voyage to the Moon* de Joseph Atterley (George Tucker), de *A Treatise on Astronomy* de Sir John Herschel y de *Ciclopedia* de Abraham Rees; que más de un cuarto de “El engaño del globo” sale virtualmente sin cambios de *Account of the Late Aeronautical Expedition from London to Weilburg* de Monck Mason y del anónimo (probablemente también de Mason) *Remarks on the Ellipsoidal Balloon, propelled by the Archimedean Screw, described as the New Aerial machine*; y que los detalles acerca del hipnotismo en “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” y “Un relato de las Montañas Escabrosas” fueron transcritos de *Facts of Mesmerism* del Reverendo Chauncey Townsend. Poe tiende a presentar todos estos detalles no como información adquirida sino como su propio descubrimiento personal. “El jugador de ajedrez de Maeltzel” ilustra su método y cómo despista a cualquier ignorante de las fuentes. Esta pieza, que tan recientemente como 1963 era llamada la “brillante exposición de un engaño” de Poe, un ejemplo de su “superlativa mente lógica” operando “con nada más que la manera en que el juego era conducido”, fue en realidad tomada sin reservas de una publicación disponible en la época.

Si los hechos y las cifras de Poe se reconocen como paráfrasis o citas de escritos científicos popularizados, no niega necesariamente su interés en los procesos físicos. después de todo, una función tradicional de la ciencia ficción ha sido, especialmente desde Verne, ofrecer ficcionalizaciones de teorías y procesos científicos corrientes como entretenimiento. Si los lectores en 1844 descubren que “El engaño del globo” no es después de todo tan improbable, ¿no han recibido el mensaje de Poe? Quizás así sea, pero ese es un problema también de la ciencia ficción de Poe y más tarde con la ciencia ficción escrita en esa tradición.

¿En qué sentido entonces Poe es el padre de la ciencia ficción, legando a sus herederos los grandes valores pasados por alto por sus progenitores? A diferencia de *Frankenstein; o el Prometeo moderno*, de Mary Shelley, al que Brian Aldiss ha etiquetado de “el primer gran mito de la era industrial”, la ciencia ficción de Poe raramente toma a la ciencia misma, o las interrelaciones entre ciencia y sociedad, como su tema. Los relatos que incumben a los procesos físicos tiende a enfocarse en la tecnología, tales como los detalles del viaje aéreo, o en las técnicas, como los pases del hipnotismo, más que en la ciencia teórica o práctica. Cuando echamos una mirada a “Revelación Mesmérica”, *Eureka*, y “Mellonta Tauta” vemos una razón por la cual Poe no tomaba en serio a la ciencia existente: él tenía un tipo alternativo de ciencia que ofrecer. Además, mucha ciencia ficción está aún menos interesada en la ciencia. Y están aquellos –como Máximo Gorki, Hugo Gernsback, el congreso de ciencia ficción soviética de 1940, y los partidarios de Verne del siglo diecinueve– que sostienen que el valor principal de la ciencia ficción es hacer de los hechos y cifras científicos algo sabroso con cobertura azucarada.

Pero si la ciencia ficción, más que literatura, es meramente un divulgador del saber científico o pseudocientífico que, creciendo con la ciencia, la evalúa y la relaciona significativamente con el resto de la existencia, apenas parece digna de atención seria. El autor anónimo de un artículo de 1905, “La ciencia en la novela<sup>2</sup>” quizás tenga razón acerca de lo que él llama “pseudo-ciencia” ficción y su probable “progenitor”, Poe: “En general, cuando queremos ciencia es mejor leer ciencia; y cuando queremos ficción es mejor no leer una cosa compuesta en la cual la ciencia nos desvía de la ficción, y la ficción no es más imaginaria que la pseudo-ciencia. El relato científico es por tanto crudo y no creemos que tenga demasiado futuro. Esperamos que no.”

---

<sup>2</sup> “Science in Romance”

Hay un argumento más sofisticado que sostiene la contribución de Poe a la ciencia ficción. Se lo aclama a Poe como el artista que fusionó el gótico a la ciencia, creador no sólo del relato de terror y el relato de raciocinio (policíaco de enigma) sino también de la fusión de ambos. El relato corto de Poe es aclamado en los mismos términos del propio argumento de Poe acerca del relato corto, expresados claramente en el famoso pasaje de su reseña de *Historias Dos Veces Contadas* de Hawthorne:

“Un artista literario habilidoso ha construido un cuento. Si es sabio, no ha conformado sus pensamientos para acomodarlos a los incidentes; sino que habiendo concebido, con deliberado cuidado, cierto *efecto*, único y singular, a ser forjado, inventa luego los incidentes; combinando entonces tales eventos como mejor lo ayuden a establecer ese efecto preconcebido. Si su oración inicial no tiende ya a la producción de ese efecto, entonces ha fracasado en su primer paso. No debería haber en la composición entera ninguna palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no fuera hacia el diseño preestablecido.”

Esta estética resalta el contraste entre Hawthorne y Poe. La palabra clave en el argumento de Poe, como lo indican las cursivas, es el “efecto”. El argumento de que la ficción debería evaluarse por su efectividad, es decir, su éxito en lograr el correlativo objetivo<sup>3</sup> del autor, se desliza alrededor de la cuestión del valor de lo que es efectuado. Decir que el relato de terror es “efectivo” no significa necesariamente alabarlos.

A diferencia de la ciencia ficción de Hawthorne, la de Poe explota emocionalmente o explora intelectualmente fenómenos físicos extraños en o por sí mismos. Ambos autores escriben cuentos que abundan en el aparato gótico y en efectos emocionales extraños, pero nadie llamaría a Hawthorne un proveedor de cuentos de terror; porque los efectos de Hawthorne son incidentales al enunciado moral, mientras que los efectos de Poe son usualmente o fines en sí mismos o medios de involucrar al lector en exploraciones de los fenómenos físicos *per se*. Las dos categorías de la ciencia ficción de Poe son analizadas en *Exploradores del Infinito* de Moskowitz:

Básicamente, se puede dividir a los relatos de ciencia ficción de Poe en dos categorías principales. La primera, que incluye cuentos como “Manuscrito encontrado en una botella”, “Un descenso al Maelstrom” y “Un relato de las Montañas Escabrosas”, comprende una ciencia ficción artística en la que el clima o efecto es principal y la racionalidad científica sirve meramente para consolidar el aspecto estético.

En el otro grupo, cuyos ejemplos son “Mellonta Tauta”, “Hans Pfaall” y “El cuento dos mil dos de Scherezade”, la idea es lo más importante y el estilo está modulado para proveer de un trasfondo atmosférico que permanezca discreto, y no saque al concepto científico del centro de la escena.

Estos términos describen lo que falta en ambos tipos de cuento: el ideado como una bobina eléctrica que induzca emociones particulares en el lector y el ideado como una carretilla que le traiga al lector algún chisme científico. En el primero, la ciencia es meramente un dispositivo; en el otro, la ficción es meramente un dispositivo. Cada uno usa o la ciencia o la ficción con propósitos ulteriores; ninguno de los dos lleva la ciencia y la ficción a una unidad significativa.

Poe, entonces, quizás sea el padre, no de la ciencia ficción sino del tipo de ciencia ficción que emergió como entretenimiento masivo luego de la Guerra Civil: una ficción que divulga la

---

<sup>3</sup> Correlativo objetivo (objective correlative): Categoría inventada por T. S. Eliot en un ensayo sobre *Hmulet* (1919): “La única manera de expresar emoción en forma de arte es encontrar un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de esa *particular* emoción; tal que cuando se dan los hechos externos, que deben concluir en la experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada.” [N del T. tomado de Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. Great Britain, Andre Deutsch, 1979.]

ciencia para niños (y en muy menor medida niñas) de todas las edades, metiéndoles miedo al mismo tiempo. Pero quizás no debamos dejar a Poe despistarnos con sus teorías orientadas hacia la retórica acerca del cuento corto o sus extendidas sutilezas acerca de la exactitud científica en la ficción (como ocurre en la declaración añadida a “El engaño del globo”). Ignorando ambas, uno puede ser capaz de percibir que el cuento de terror puede ser más que un mero cuento de terror y que la ciencia en los cuentos puede ser más que mera pseudo-ciencia.

“Los hechos en el caso de Sr. Valdemar” ejemplifica perfectamente el cuento de terror de ciencia ficción de Poe. De todos sus relatos, éste parece adecuarse a la fórmula de Poe con mayor cercanía; cada oración parece ideada para llevar al lector hacia el horrible efecto que alcanza su clímax en la oración final. Sin embargo, seguramente aquellos que encuentran valores duraderos en “Los hechos en el caso de Sr. Valdemar” no lo hacen simplemente por que admiran a Poe por haber hecho un relato que puede horrorizarlos. Todos los que quieran sentirse lo más horrorizados posible, ¿recurrirán a la ficción? ¿O son los relatos de horror meramente válvulas de escape o liberadores de los terrores del mundo real? En 1845, el mismo año en que se editara “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar”, apareció *Relato de la vida de Frederick Douglass, un esclavo estadounidense, escrito por sí mismo*. Douglass, quien había sido un niño esclavo en el Baltimore de Poe, describe el incidente que lo despertó a la conciencia de la realidad social de Maryland, el fustigamiento de su tía, desnuda hasta la cintura y colgando de un gancho, por su dueño, quien no dejaba de repetir “maldita perra” en tanto la torturaba hasta que quedó “literalmente cubierta de sangre”: “Cuánto más fuerte ella gritaba, más fuerte él la azotaba; y entonces la sangre corría más rápido, entonces él la azotaba el mayor tiempo posible. Él la azotaba hasta hacerla gritar, y la azotaba para que se calle; y hasta que no lo venciera la fatiga, él no dejaba de latigear la ensangrentada lonja de cuero.”

El hombre que inventó los horrores de “Los hechos en el caso del Sr. Valdemar” prefería no mirar estos otros horrores. De hecho, él sostuvo el sistema esclavista que los producía, así como también sus comodidades materiales.

O vayamos a “Un relato de las montañas escabrosas”. Aquí Poe usa la revuelta de 1780 del pueblo de la India contra el imperialismo británico principalmente como trasfondo pavoroso y exótico de su ciencia ficción. Ya que el punto de vista es el de los oficiales británicos, el pueblo luchando contra ellos es percibido como la “pululante canalla de los callejones” quienes encarnan e infligen los terrores de la muerte. Pero por supuesto, el interés principal de Poe en este cuento es una especulación física extraña.

La ciencia ficción como un tipo de especulación física (no utópica, moral, psicológica o religiosa) es lo que quizás Poe haya provisto de nuevas dimensiones significativas, aunque de ninguna manera le diera nacimiento. Esta es una ficción que no busca divulgar ideas científicas sino formular ideas que no puedan ser formuladas de ninguna otra manera, ciertamente en ninguna manera “no-ficcional”. Es una ficción interesada no en los detalles físicos reales sino en las posibilidades hipotéticas que puedan tener existencia física o que puedan ser representadas como objetos físicos sólo metafóricamente.

Esta ficción se funde indistinguiblemente en la hipótesis científica nueva, y su valor puede ser determinado de la misma manera: mediante ensayos prácticos y prueba de su diseño interno. La exposición de Poe de una teoría de este tipo de ficción imaginativa es más oscura que sus teorías ampliamente anunciadas acerca del cuento corto. La exposición aparece en su único intento extenso de poner en práctica su teoría, *Eureka, poema en prosa*, y, en una versión de alguna manera dramatizada, en “Mellonta Tauta”, publicada pocos meses después, en el año de la muerte de Poe.

Según el narrador de “Mellonta Tauta” (y el misterioso documento presentado en *Eureka*), los científicos del año 2848 sienten desdén por lo que llaman los únicos dos caminos del pensamiento abiertos para los tiempos “antiguos”: la deducción (de Aries Tottle) y la inducción (de Hog, en referencia a Bacon). Estos teóricos modernos operan según la única manera de lograr grandes avances en el conocimiento: los saltos intuitivos. Ocurre un gran salto de la Imaginación, y

el producto de este salto se lo hace entonces lo más coherente consigo mismo que sea posible. Este proceso –que el narrador ofrece como el único camino fructífero de la especulación científica– describe perfectamente una forma ideal de la ciencia ficción en tanto especulación física. También define la ciencia como una clase de ficción. Cuando Hawthorne dramatizaba la ciencia como una clase de ficción estaba dramatizando principalmente sus peligros; cuando Poe dramatizaba su tipo de ciencia como clase de ficción, estaba dramatizando principalmente su potencial. En *Eureka* Poe prevé la fusión de su ciencia y su ficción en una forma última de la significación:

*El Universo...* en lo supremo de su simetría, no es sino el más sublime de los poemas. Ahora la simetría y la coherencia son términos convertibles: entonces la Poesía y la Verdad son una. Algo es coherente en proporción a su verdad, verdadero en proporción a su coherencia. *Una coherencia perfecta, repito, no puede ser sino una absoluta verdad.* Podemos dar por descontado, entonces, que el Hombre no puede equivocarse enormemente, si tolera ser guiado por su instinto poético, el cual, al ser simétrico, he sostenido, es su instinto verdadero. Debe tener cuidado, sin embargo, si al perseguir demasiado descuidadamente la simetría superficial de las formas y los movimientos, deja fuera de su vista la simetría realmente esencial de los principios que los determinan y controlan.

La Gran especulación intuitiva hecha coherente consigo misma es así para Poe la más gloriosa de todas las creaciones.

Es dudoso que Poe haya logrado su ideal de una gran especulación intuitiva vuelta coherente consigo misma. Lo más cerca que llegó es *Eureka*, significativamente subtítulo *Poema en prosa* y ajustadamente descripta por Charles O'Donnell como “ficción abstracta”<sup>4</sup>. Se han hecho intentos de demostrar que *Eureka* constituye una gran especulación científica que anticipa conceptos modernos acerca del universo, pero la obra tiene menos en común con la física moderna que con las fuentes desconocidas de Poe. El valor de *Eureka* no reside en su exactitud científica sino en la fascinación y la coherencia interna de sus metáforas. Es decir, se lee *Eureka* como leyendo, digamos, “La última pregunta” de Isaac Asimov que describe al universo como atravesando a causa de la entropía por inconcebibles períodos de tiempo hacia la forma de una única computadora que entonces comanda la orden “Hágase la luz”.

En Poe, la unión de la ciencia con la ficción puede ser vista desde otro punto aventajado. Aquí *Eureka*, “Revelación mesmérica”, y “La caída de la casa Usher” aparecen como un continuo. En un extremo está *Eureka*, una especulación puramente no-ficcional; en el medio está “Revelación mesmérica”, en la cual un personaje hipnotiza a otro, quien luego vomita una especulación puramente no-ficcional que ha sido considerada como un borrador de *Eureka* y en el otro extremo está “La caída de la casa Usher” que dramatiza parte de la especulación comprometida en las otras dos obras. *Eureka* y “Revelación mesmérica” especulan que la materia inanimada puede ser sensible; “La caída de la casa Usher” presenta un mundo en el cual la materia inanimada sensible juega un rol en la acción dramática. Las tres formas pueden ser llamadas especulación pura, especulación pura en un marco dramático, y especulación dramatizada. En tanto la especulación toma estas tres formas, cada forma la vuelve menos cuestión de ‘ciencia’ y más un asunto de ‘ficción’. Quizás no sea coincidencia que casi nadie lee *Eureka* hoy, pocos leen “Revelación mesmérica” y mucha gente lee “La caída de la casa Usher” (y raramente como especulación científica).

Poe dramatiza la paradójica temporalidad de nuestras actitudes con respecto a la ciencia en “El cuento dos mil dos de Scheheresade”, en el cual las creaciones reales de la tecnología y los descubrimientos reales de la ciencia les parecen al rey increíblemente fantásticas (tanto más fantástica que las primeras mil y una historias, que la hace degollar). Este es el tipo de

---

<sup>4</sup> En “From Earth to Ether: Poe’s Flight into Space,” PMLA, 1962.



## Literatura Norteamericana

discernimiento que Hawthorne había manejado dos años antes en “La marca de nacimiento” en el breve pasaje que dramatiza alguna de las fantasías más salvajes de fines del siglo dieciocho como si fueran lugares comunes tecnológicos del siglo diecinueve. Más allá de la despreocupada jocosidad de la obra de Poe y la ferviente seriedad de la de Hawthorne, quizás la diferencia principal entre ellas sea que Hawthorne subordina este tipo de discernimiento a una compleja alegoría moral, mientras que Poe es virtualmente capaz de resumir su demostración de nueve mil palabras en su epígrafe: “La verdad es más extraña que la ficción”.

A pesar de todo ese chapoteo con la especulación científica y tecnológica, la ira de Poe fue esencialmente anticientífica y escapista. Es decir, prefirió retirar la mirada de la realidad física y social (las maravillas y peligros reales de la ciencia experimental del siglo diecinueve y los horrores y perversiones reales del sistema de esclavos que él sostenía) y ponerla en sus propias teorías ilusorias, sus invenciones impracticables, y sus terrores imaginados. De hecho, su principal argumento en contra de la ciencia es precisamente que mira demasiado directo a lo que es real, como lo expresa en su poema de juventud, “Soneto a la Ciencia”:

¡Ciencia! ¡Hija legítima de los Tiempos Antiguos!  
Todas las cosas alteras con tus ojos curiosos.  
¿Por qué haces presa así del corazón del poeta,  
Buitre, cuyas alas son realidades romas?

¿Cómo esperas que él te ame, o te considere sabia  
a ti, que no le permites sus viajes errantes  
en busca de tesoros en los cielos enojados,  
aunque sobre intrépida ala se remonte?

¿No has arrojado a Diana de su carro?  
y a las hamadriades fuera del bosque,  
a buscar un refugio en alguna estrella más feliz?

¿No has arrancado a la náyade de la corriente,  
al elfo de la hierba verde, y a mí  
del sueño veraniego debajo del tamarindo?