

La ciència-ficció

Miquel Barceló

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació.

Coordinació editorial: Lluís López

Edició: Jordi Pérez Colomé

Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano

La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: octubre 2006

© Miquel Barceló, del text

© Editorial UOC, d'aquesta edició

Av. Tibidabo, 47, 08035 Barcelona

www.editorialuoc.com

Impressió: Reinbook

Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Poden copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No poden fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Què és la ciència-ficció.
- Per què es diu així.
- Quins són els seus principals subgèneres: des de l'espai fins a la bruixeria.
- Quan va sorgir.
- Quins han estat els seus períodes més brillants.
- Com han reflectit la ciència-ficció els mitjans audiovisuals.
- Quins són els llibres imprescindibles del gènere.

Índex de continguts

| | |
|---|----|
| Què vull saber | 3 |
| Més enllà dels efectes especials | 7 |
| EL CONTINGUT | 8 |
| Una narrativa d'idees | 8 |
| Alguns intents de definició | 12 |
| Un gènere escrit en anglès | 17 |
| La importància de la narració curta | 19 |
| La qüestió del nom | 22 |
| El món del 'fandom' | 27 |
| ELS SUBGÈNERES | 33 |
| L'aventura espacial | 33 |
| Les obres de fantasia | 35 |
| Les novel·les d'espasa i bruixeria | 37 |
| La ciència-ficció 'hard' | 39 |
| La ciència-ficció 'soft' | 42 |
| La línia ciberpunk | 43 |
| El futur immediat | 46 |
| L'EVOLUCIÓ HISTÒRICA | 48 |
| Els dubtosos antecedents | 48 |

| | |
|--|----|
| Un pare precursor: Jules Verne | 50 |
| El fundador del gènere: Herbert G. Wells | 52 |
| Els utopistes | 54 |
| Les aventures d'Edgar Rice Burroughs | 54 |
| L'inventor, Hugo Gernsback | 56 |
| L'època de les revistes 'pulp' | 58 |
| Dos filòsofs de la fantasia: Lewis i Stapledon | 59 |
| La utopia pessimista a Europa | 60 |
| Karel Capek i els seus robots | 61 |
| L'època de l'editor Campbell | 62 |
| L'acceptació | 64 |
| La rebel·lió | 66 |
| La maduresa dels anys setanta | 68 |
| La solidesa definitiva | 70 |
| LA CIÈNCIA-FICCIO ALS MITJANS | 73 |
| AUDIOVISUALS | |
| El cinema és espectacle | 74 |
| La televisió té poques idees | 83 |
| El teatre pot especular | 88 |
| La ràdio: 'La guerra dels móns' | 89 |
| ALGUNS TÍTOLS RECOMANATS | 91 |
| Bibliografia | 94 |

Més enllà dels efectes especials

La ciència-ficció és per a molts un univers imaginatiu construït pensant sobretot en els adolescents. Un discurs expressat, preferentment, amb l'ajut dels meravellosos efectes especials que Hollywood posa avui a la disposició de creadors tal vegada no gaire exigents en l'aspecte intel·lectual.

Tot i que aquesta visió parcial pugui tenir prou raons per existir, no hi ha res més lluny de la veritat. Sense menystenir altres manifestacions, la millor ciència-ficció, sovint l'escrita, és una altra cosa.

La ciència-ficció és avui, bastant més d'un segle després dels intents pioners del francès Jules Verne i, sobretot, del britànic Herbert G. Wells, un gènere narratiu amb solera i tradició que, a més de diversió per a adolescents i tota mena de gent, ha bastit un *corpus* complex d'especulacions interessants sobre possibles futurs de la humanitat.

EL CONTINGUT

Una narrativa d'idees

D'una manera informal, l'any 1953, el francès Michel Butor ja deia que el lector reconeix com a ciència-ficció aquelles narracions "en què es parla de viatges interplanetaris" i possiblement aleshores no deixava de ser una mica veritat. Cal reconèixer que la ciència-ficció s'associa fàcilment amb viatges interestel·lars i fins i tot avui dia, malgrat l'arribada a la Lluna, aquests viatges no han deixat de constituir un tema habitual en el gènere. Però limitar la ciència-ficció a aquests temes seria una visió clarament parcial i insuficient que no serveix per incloure tot allò que actualment es considera ciència-ficció.

Amb tota seguretat convé considerar la ciència-ficció com una "narrativa d'idees", una narrativa formada per històries en què l'element determinant és l'especulació imaginativa. Quelcom d'això hi ha en l'accepció popular que considera "de ciència-ficció" qualsevol perspectiva especulativa i amb poques possibilitats d'existència en el món real actual. Quan algú vol dir que una cosa li sembla

impossible i irrealitzable es fàcil que digui: "Sembla ciència-ficció".

En definitiva, tot i acceptant aquest punt d'inversemblança, les narracions de la ciència-ficció intenten en realitat contestar la pregunta "Què passaria si...?" i abordar una anàlisi de les conseqüències d'una hipòtesi considerada no habitual o massa prematura perquè pugui ser factible en el món real.

La paraula "ciència" en la denominació del gènere reflecteix l'interès inicial per analitzar les conseqüències que els canvis i els descobriments científics i tecnològics produeixen o produiran en els individus i les organitzacions socials. Per això, un autor i estudiós com el britànic Brian W. Aldiss considera que la primera novel·la pròpiament de ciència-ficció es *Frankenstein o el modern Prometeu* (1818) de Mary Shelley. L'important de la novel·la no rau pas en la descripció d'un nou èxit científic capaç de tornar a donar vida a cossos morts, sinó en el fet que l'obra de Mary Shelley explora fonamentalment les conseqüències que aquesta novetat científica pot tenir en un determinat entorn social, en aquest cas la societat anglesa de principis del segle XIX.

Cal dir que s'ha superat fa ja bastants anys l'orientació de la ciència-ficció primitiva que limitava les especulacions a les ciències físiques i naturals i les seves derivacions tecnològiques. Avui el "Què

passaria si...?" s'ha estès a l'anàlisi d'hipòtesis que també corresponen a la psicologia, la sociologia, l'antropologia o la història i, en definitiva, al conjunt de les ciències que anomenem "socials" o "humanes".

En una primera etapa, la ciència-ficció, caracteritzada per ser una literatura d'idees basada en els aspectes científics i tecnològics més estrictes, es deixava portar per la possible riquesa intel·lectual d'aquestes especulacions científiques i en detriment de certs elements bàsics en la narració literària. L'ampliació de l'àmbit especulatiu de la ciència-ficció ha aportat, quasi paral·lelament, una major atenció a l'estructura narrativa, la trama, la psicologia dels personatges i, en definitiva, una major qualitat literària d'una banda, i d'una altra la versemblança global de les cultures i els éssers que la ciència-ficció imagina.

Potser per això la ciència-ficció exigeix dels seus autors una capacitat especial per fer servir amb coherència les situacions i els nous entorns creats en els móns i les cultures que ells mateixos han imaginat. Es tracta que (segons una formulació tradicional original de l'editor nord-americà Campbell), acceptada pel lector una idea central especulativa, fins i tot inversemblant, la resta resulti ser un conjunt coherent que es pugui deduir amb certa lògica dels pressupostos establerts en la mateixa narració.

En realitat, el problema de la caracterització del gènere deriva directament de la inexistència d'uns límits precisos i clars a la temàtica i els plantejaments que fa servir la ciència-ficció. Les narracions poden transcórrer en el present, en el futur, en el passat o, fins i tot, en un temps alternatiu aliè a la nostra realitat, com s'esdevé en el cas de les ucronies o narracions ambientades en els universos paral·lels.

D'altra banda, tampoc no hi ha limitació en l'aspecte espacial o, per ser més precisos, en la determinació "geogràfica" on succeeixen les narracions de la ciència-ficció: universos reals o imaginaris, planetes existents o inventats, l'espai físic real o l'espai interior de la ment són escenaris on s'han desenvolupat algunes de les millors obres d'un gènere que es resisteix inevitablement a la definició.

De manera semblant, el gènere narratiu conegut com a ciència-ficció es pot expressar de moltes maneres: amb la literatura, el cinema, la televisió, el teatre, la ràdio, la poesia o el còmic. Es tracta, essencialment, d'una narrativa que toca molts temes i ho fa en molts mitjans d'expressió.

Per resumir, el que més caracteritza la ciència-ficció és la voluntat especulativa (el "Què passaria si...?") i, també, el que els especialistes anomenen el "sentit de la meravella": la capacitat de sorprendre el lector o espectador amb uns móns

ficticis que aporten a la ciència-ficció el mateix tipus d'atractiu que la narrativa històrica o de viatges. Ofereix i presenta paisatges, societats i personatges que són diferents als que veiem i coneixem habitualment i, per tant, ens poden interessar per les seves peculiaritats.

Especulació (més o menys racional) i sentit de la meravella vénen a ser, doncs, els dos elements centrals del gènere narratiu que coneixem com a ciència-ficció.

Alguns intents de definició

Hi ha un acord tàcit entre els especialistes sobre la manca d'una definició satisfactòria del que és la ciència-ficció. És habitual d'atribuir a l'escriptor Norman Spinrad (un dels bons autors del gènere) la *boutade* segons la qual la "ciència-ficció és tot allò que els editors publiquen amb l'etiqueta de ciència-ficció" i aquesta tautologia continua sent una de les millors acotacions d'un gènere multiforme.

Si cal, es pot fer aquí referència al filòsof Nietzsche, que sembla que va ser el primer que ens va fer veure que allò que té història no es pot pas definir. La raó és senzilla: al llarg d'aquesta història allò que es vol definir ha anat canviant i, per tant, cap de les definicions possibles s'escau exactament a tots els moments d'aquesta evolució. La ciència-ficció, narrativa amb quasi dos segles d'història, té doncs una difícil definició.

Malgrat tot, a més a més de l'elemental *boutade* de Spinrad, hi ha alguns intents particularment interessants de definició del gènere. La conjunció d'algunes d'aquestes definicions pot ajudar a crear una imatge del contingut de la inexhaurible esfera d'acció del gènere de la ciència-ficció. Però no cal oblidar que, com ha dit un dels més brillants autors i comentaristes del gènere, Brian W. Aldiss "a qualsevol definició de la ciència-ficció hi manca alguna cosa. Les definicions han de ser com mapes: han d'ajudar a explorar el territori, però no són substituïts d'aquesta exploració".

Per a Lester Del Rey, autor i editor nord-americà, la ciència-ficció és "un intent de tractar racionalment amb possibilitats alternatives, fet de tal manera que resulti entretingut". Aquí es recull, bàsicament, l'aspecte de la ciència-ficció vista com una narrativa lúdica i entretinguda en què tampoc manca la possibilitat de reflexió intel·ligent sobre unes possibilitats alternatives sorgides de l'especulació més lliure.

Més complex i suggeridor és el punt de vista del britànic Aldiss en el seu intent de definició: "La ciència-ficció és la recerca d'una definició de l'ésser humà i el seu estatus en l'univers que resulti coherent amb el nostre nivell de coneixement que resulta, al mateix temps, avançat però també confús". Cal destacar l'atenció a la novetat que la ciència aporta com a forma (fins i tot "confusa"

segons Aldiss) de veure el món, i del canvi que això suposa.

També des de fora del reduït món de la ciència-ficció han sortit definicions. Kingsley Amis, novel·lista, poeta i crític britànic va ser l'autor d'un dels primers estudis de reflexió sobre el gènere, *News Maps of Hell* (1960, traduït a Espanya l'any 1966 com *El universo de la ciencia ficción*). Per a Amis la "ciència-ficció és la mena de prosa narrativa que tracta una situació que no pot pas passar en el món que coneixem, però que s'estableix com a hipòtesi d'acord amb alguna innovació en la ciència o la tecnologia, o en la pseudociència o la pseudotecnologia, ja sigui d'origen humà o extraterrestre".

Aquesta és una definició clàssica i que, lògicament, per l'any en què va ser formulada, només es refereix a la ciència i la tecnologia ja que a l'any 1960 no era encara evident l'explosió de la ciència-ficció amb bases humanistes com la sociologia o la psicologia, temes que es desenvoluparien precisament a partir dels anys seixanta i setanta.

El famós aficionat i editor nord-americà Sam Moskowitz defineix la ciència-ficció com "una branca de la fantasia identificable pel fet que facilita la 'suspensió involuntària de la incredulitat' per part dels lectors, en utilitzar una atmosfera de credibilitat científica mitjançant imaginatives especulacions en

el camp de les ciències físiques, l'espai, el temps, les ciències socials i la filosofia". És important destacar el fet que, davant de les situacions imaginades per la ciència-ficció, cal que el lector suspengui momentàniament una reacció lògica d'incredulitat. I això s'aconsegueix amb una explicació amb aparença científica i, també val a dir-ho, per la màgia de la narració literària a la qual s'atribueix cert "sentit de la meravella", el qual impregna les narracions de ciència-ficció i n'és un dels elements més característics.

També els autors famosos han provat a definir-la. I així Isaac Asimov en fa una formulació més aviat clàssica en dir que la "ciència-ficció és aquella branca de la literatura que tracta de la resposta humana als canvis en el nivell de la ciència i la tecnologia". És una definició que, en línies generals, coincideix amb la visió d'Aldiss, que el mateix Asimov comenta i accepta. La idea, important que se'n pot deduir és que en la ciència-ficció no importa tant que l'especulació tecnocientífica sigui correcta o exacta com els efectes que provoca en individus i societats (humanes o no).

Potser resulta més completa la visió de Robert A. Heinlein, l'autor nord-americà més reconegut allà en el camp de la ciència-ficció. Heinlein diu: "Una breu definició de quasi tota la ciència-ficció seria: una especulació realista al voltant d'uns possibles

esdeveniments futurs, basada de manera sòlida en un coneixement adequat del món real, passat i present, i en una profunda comprensió del mètode científic. Per fer que la definició serveixi per a tota la ciència-ficció (en lloc de 'quasi tota') n'hi ha prou d'eliminar la paraula 'futur'. Amb tota seguretat és una de les definicions més completes.

Mès àmplia i general

La majoria de les definicions citades fins aquí fan referència explícita a la base científica i tecnològica de les narracions. Tanmateix, aquesta característica no és estrictament necessària en la ciència-ficció de les darreres dècades, en les quals el gènere utilitza una temàtica més àmplia i general. Hi ha, no cal dir-ho, altres possibles definicions no tan centrades en la tecnociència i molt més generals com la de l'autora i antologista Judith Merril, que ens diu que la "ciència-ficció és la literatura de la imaginació disciplinada". El que, ben pensat, ho convertiria quasi tot en ciència-ficció.

A casa nostra, a la Gran Enciclopèdia Catalana, Miquel Porter Moix, autor de l'entrada sobre ciència-ficció, la defineix com un "gènere literari basat en ingredients de caràcter extraordinari però racionalitzables per la imaginació, i centrat generalment en el desenvolupament de les possibilitats atribuïdes a la tècnica i a la ciència. Els seus límits es confonen amb els de la literatura

fantàstica i alguns dels seus productes poden arribar a ser inclosos en qualsevol dels dos apartats". Vindria a ser un bon resum del que hem anat dient fins ara.

Malgrat tot, continua valent la *boutade* atribuïda a Spinrad i, posteriorment, matisada per Peter Nicholls i John Clute, quan diuen que la "ciència-ficció és una etiqueta que s'aplica a una determinada categoria de publicacions i està subjecte als capricis d'editors i editorials". Recullen així els possibles canvis produïts en l'opinió dels editors en anar passant els anys.

En qualsevol cas, resulta convenient cloure aquest capítol recordant la dificultat de definir allò que té història i renunciar a trobar una definició completa i adient a totes les formes que ha pres, pren o prendrà la ciència-ficció. Tom Shippey va donar una explicació convincent d'aquest fet en dir que "la ciència-ficció és molt difícil de definir ja que és la 'literatura del canvi' i canvia mentre s'està tractant de definir-la". Aquesta sembla ser una gran veritat i la única conclusió possible és que, sigui quina sigui la definició del gènere que es vulgui fer servir, sempre hi haurà narracions que no s'hi ajustin, malgrat que els autors, editors i lectors les considerin incloses dins la ciència-ficció.

Un gènere escrit en anglès

Actualment, la ciència-ficció és, bàsicament, un

gènere anglosaxó que quasi sempre ha estat escrit en anglès. Nascuda al llarg del segle XIX a Europa amb els britànics Mary Shelley i Herbert G. Wells i el francès Jules Verne, durant el segle XX la ciència-ficció es configura com una forma literària essencialment nord-americana després de l'obra com a escriptors i, sobretot, com a editors del luxemburguès Hugo Gernsback (que viurà i treballarà a Estats Units) i del nord-americà John W. Campbell.

Els països europeus, amb l'excepció de Gran Bretanya i alguns casos individuals en altres llocs, no han generat, en la ciència-ficció, ni títols ni autors importants que hagin tingut ressò mundial i hagin estat traduïts de manera habitual a altres idiomes. En realitat, amb excepcions molt aïllades com la del polonès Stanislaw Lem o els russos Arcadi i Boris Strugatski, pràcticament cap dels autors no anglosaxons ha assolit el prestigi mundial de la majoria dels seus col·legues nord-americans i britànics.

Val a dir que a l'antiga Unió Soviètica, al marge d'una ciència-ficció per a adults (sovint amb segones intencions crítiques) hi va haver també cert interès per la ciència-ficció orientada als joves i més centrada en la ciència, entesa des d'una perspectiva quasi "formativa". La idea central semblava ser, tot i que avui ens pugui semblar ingènua, que si els joves llegien narracions i aventures protagonitzades per

científics i enginyers, això desencadenaria vocacions per estudiar ciència i enginyeria, fet que, a l'època de la guerra freda, semblava del tot imprescindible a la Unió Soviètica.

Més tard, sobretot amb la foguerada de la tendència *ciberpunk* dels anys vuitanta, Japó va començar a mostrar un gran interès en la ciència-ficció i val a dir que moltes de les millors realitzacions de l'*anime* (cinema d'animació) i del *manga* actual tracten temàtiques de ciència-ficció.

En un àmbit més local, la ciència-ficció a Espanya resulta encara prou marginal i, en l'àmbit més concret de Catalunya, sembla honest reconèixer que la "ciència-ficció catalana", si existeix, resulta ser molt més "catalana" que "ciència-ficció", tal vegada perquè, en la majoria dels casos, sembla centrada en una literatura per a adolescents a partir de l'èxit de *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Manuel de Pedrolo i, tal vegada també, perquè la majoria dels pocs autors no semblen pas estar al dia de les tendències generals de la ciència-ficció mundial.

La importància de la narració curta

La caracterització de la ciència-ficció com una literatura especulativa i basada en les idees ajuda a comprendre una de les particularitats essencials d'aquest gènere literari: la supervivència i la importància de la narració curta.

Moltes vegades, una idea especulativa brillant

admet la seva exposició en forma condensada en poques pàgines sense que calgui recórrer a l'extensió d'una novel·la completa. Per aquesta raó, la ciència-ficció ha demostrat una meravellosa vitalitat en les seves narracions curtes (*short stories*), i algunes d'aquestes són veritables mostres antològiques de les potencialitats del gènere. En particular, hi ha també les narracions supercurtes (*short short stories*) que exploten en la brevetat d'una o dues pàgines l'aspecte sorprenent d'una idea brillant, com ho va fer sovint Frederic Brown, veritable mestre de l'extensió supercurta.

Per aquesta raó, en la ciència-ficció continuen vigents actualment una sèrie de revistes especialitzades en les narracions breus o les novel·les curtes. En realitat aquest va ser, pràcticament, el suport més important del gènere a la primera meitat del segle XX. En arribar als anys cinquanta, sovint les millors narracions curtes publicades en revista es van unir per formar llibres fent servir un procediment de muntatge molt característic de la ciència-ficció que s'anomena *fix-up*.

El *fix-up* és el muntatge de diverses narracions curtes interrelacionades d'alguna manera per formar un únic llibre. Per aconseguir-ho, si cal, l'autor acompanya el material disponible d'algunes narracions complementàries escrites precisament amb aquesta finalitat. Per esmentar alguns casos

famosos de *fix-up* cal tenir en compte que ho són la famosa "sèrie" de la *Fundació* (1951) o el llibre *Jo, robot* (1950) d'Isaac Asimov i, també, *Duna* (1965) de Frank Herbert.

Més tard, després que el gènere de la ciència-ficció experimentés cert *boom* editorial amb noves publicacions en forma de llibre a partir dels anys cinquanta i seixanta, s'ha produït el fenomen invers. Sense abandonar la riquesa de la narració curta, a les darreres dècades han proliferat en la ciència-ficció les "sèries". Possiblement, la raó fonamental d'això és l'interès dels autors per explotar al màxim les possibilitats i potencialitats d'uns nous móns i universos que difícilment s'esgoten en l'extensió d'una única novel·la.

Tot i que també hi ha la voluntat, de vegades exagerada, d'aprofitar comercialment l'èxit d'una primera novel·la amb repetides continuacions, com succeeix en les cinc continuacions que volen aprofitar l'èxit de *Duna* (1965) de Frank Herbert (en aquest cas, a més, la sèrie ha estat continuada, després de la mort de l'autor, pel seu propi fill).

Fa ja un parell de dècades va aparèixer també la modalitat de l'"univers compartit", en què un autor crea un determinat món o univers on deixa que intervinguin alguns dels seus col·legues escriptors. Aquests hi col·laboren amb narracions curtes i novel·les breus que utilitzen tant l'ambient com els personatges de l'inventor de l'univers compartit que,

d'alguna manera, s'encarrega també de controlar la coherència del conjunt i el seu aspecte final.

No s'ha de confondre l'estructura de l'"univers compartit" amb una greu forma de corrupció d'aquesta idea que va néixer també als anys vuitanta i que demostra cert abús d'algun editor desaprensiu. Es tracta de les novel·les escrites per autors generalment desconeguts i novells que, d'acord amb un editor (i també com a fruit d'un encàrrec concret) ambienten les seves narracions en entorns d'obres d'autors famosos. Per exemple, cal no confondre l'obra sobre robots d'Asimov amb una sèrie de novel·les sobre una pretesa "ciutat de robots" (*Robot City*) inspirada molt lliurement en l'obra d'Asimov sobre robots.

Es tracta d'un invent de l'editorial Byron Press, en què Asimov no intervé per a res més que per cedir el nom i, així, incrementar les vendes d'unes novel·les en les quals, sovint, és difícil trobar el nom de l'autor veritable, sempre en lletra molt més petita que la de l'autor famós que n'assegura les vendes als lectors poc observadors. El fenomen s'ha repetit (sempre n'ha estat responsable la mateixa editorial) amb ambients creats per Arthur C. Clarke (*Venus Prime*), Philip J. Farmer o Roger Zelazny, per esmentar-ne tan sols els exemples més coneguts.

La qüestió del nom

Tot i que en aquest llibre es fa servir el

denominador de ciència-ficció, és prou evident que, en un gènere narratiu multiforme, complex i que ha anat canviant amb el temps, hi ha hagut també altres intents de denominació.

"Ciència-ficció" és un anglicisme que el costum ha imposat a casa nostra després de moltes dècades d'utilització mimètica de l'expressió original en anglès *science fiction*, tal i com s'ha fet també en molts altres idiomes com el francès (*science-fiction*), l'alemany (*science fiction*) o fins i tot el suec (*science fiction*).

Cal dir que, per exemple, la Gran Enciclopèdia Catalana fa servir ciència-ficció, que ha estat una denominació prou habitual en els anys cinquanta també en el seu equivalent castellà. Però el món editorial espanyol i els afeccionats al gènere fa anys que han abandonat el guió, almenys en castellà, tot i que en català s'acostuma a mantenir.

De fet, no és estrany que, amb certa periodicitat, alguns lletraferits (en general no pas precisament interessats en la ciència-ficció), preocupats més per la forma del llenguatge que no pas per la seva funció com a element de comunicació, es queixin de l'anglicisme "ciència-ficció" (o "*ciencia ficción*" en castellà) i descobreixin, per enèsima vegada, que caldria anomenar el gènere "ficció científica", que sembla més d'acord amb les regles gramaticals de la nostra llengua (o del castellà, pel qual s'acostuma a

proposar el canvi).

No és l'únic nom alternatiu proposat per a la ciència-ficció ja que la denominació habitual, fins i tot en anglès, no resulta completament satisfactòria. I segurament no ho pot ser per la pròpia variabilitat i multiplicitat del gènere. També en anglès hi ha hagut altres propostes que, finalment, no han pas desbancat l'habitual *science fiction*.

Per començar, cal esmentar la denominació *scientific romance* (romanços científics) que era com s'etiquetaven les obres de H.G. Wells, el precursor britànic de la ciència-ficció. També l'obra de Verne es va designar com a *anticipation scientifique* (anticipació científica), que afegeix un aspecte "predictiu" als continguts de les primeres narracions. Tot i mantenint el contacte amb la voluntat "científica" dels primers anys, avui *romance* ha quedat limitat a un contingut de novel·la sentimental i, igualment, *anticipation* no serveix per caracteritzar el vessant de la ciència-ficció que no especula immediatament sobre el futur del nostre present.

L'origen del nom ciència-ficció arrenca de l'editor Hugo Gernsback, el qual, en crear la primera revista especialitzada *Amazing Stories* l'any 1926, la presentava com dedicada a narracions de *scientifiction* (que possiblement es podria traduir per *científicció*, encara que mai s'hagi fet així).

És molt probable que el nom proposat per Gernsback fos una apòcope de *scientific-fiction* (el

"ficció científica" que demanen a casa nostra alguns puristes del llenguatge), lema que, en realitat, mai no s'ha fet servir en anglès. Molt aviat, el prou malsonant nom de *scientifiction* es va convertir en el *science fiction* actual, concretament el juny de 1929 en una altra revista editada per Gernsback: *Science Wonder Stories*.

Una altra denominació ha estat *scientific fantasy* (fantasia científica) també aplicada a Gran Bretanya en el seu dia a les novel·les de Verne. Actualment encara es fa servir a Gran Bretanya el nom de *science fantasy*, que avui correspon més exactament a un del subgèneres nascuts de la ciència-ficció.

Una bona idea

Una de les millors idees per canviar una denominació que tothom fa servir, però que no satisfà completament ningú, va ser el de *ficció especulativa*. Tot i mantenint les mateixes inicials en anglès (*SF* també per a *speculative fiction*), la nova denominació elimina el qualificatiu de ciència per parar més atenció al caire especulatiu d'aquesta literatura amb independència de l'origen més o menys científic de les idees que estimulen aquesta especulació.

Es tracta d'un intent de no restringir la ciència-ficció a l'especulació basada en les ciències "dures" i en la tecnologia que dominava el gènere abans dels anys seixanta. El canvi intenta fer la

denominació més adient a les noves formes de la ciència-ficció. La denominació, suggerida per Robert A. Heinlein, ha tingut uns grans defensors en Damon Knight i Harlan Ellison. Però avui dia és utilitzada preferentment per aquells escriptors i comentaristes que, amb cert rampell d'anticientifisme, tenen interès a remarcar que és la literatura i no pas la tecnociència i els seus efectes allò que més els interessa. Els detractors de la nova denominació diuen simplement que "ficció especulativa" anuncia un contingut massa general que, si bé es aplicable a la ciència-ficció d'avui, també es pot aplicar, per exemple, a la *Divina Comèdia* de Dante ja que, tota ficció és, en certa manera, una especulació.

Per cloure aquest apartat, cal parlar de la denominació més habitual del gènere en l'àmbit dels professionals dels mitjans audiovisuals (cinema i televisió generalment). Es tracta de *sci-fi*, una abreviació creada com un joc de paraules pel veterà aficionat nord-americà Forrest J. Ackerman. La idea va ser fer un paral·lelisme amb la pronúncia de "hi-fi" com abreviació de *high fidelity* i només ha tingut èxit entre aquells que utilitzen la ciència-ficció amb excessiu menyspreu pels seus continguts d'idees i posen tota l'atenció en els aspectes més superficials com podrien ser els efectes especials cinematogràfics.

El mateix Asimov, sempre tan ponderat i

equànime, després de recordar que "sci-fi" és un terme emprat per "la gent que no llegeix ciència-ficció", no pot deixar de dir: "Podem definir «sci-fi» com un material inútil que, de vegades, la gent ignorant confon amb la ciència-ficció". No calen comentaris.

Com a resum, cal dir que la denominació ciència-ficció, si bé problemàtica a casa nostra des del punt de vista gramatical, té la virtut de la seva utilització quotidiana des de fa ja molts anys pels aficionats, escriptors i editors del gènere. En el nostre àmbit cultural és coneguda des dels anys cinquanta a partir de l'aparició dels llibres publicats en castellà per l'editorial argentina Minotauro.

Precisament aquesta utilització continuada és la que ha fet que, amb el pas del temps, s'hagi anant tenyint de la realitat multiforme d'un gènere evolutiu i canviant. Per aquesta raó, *ciència-ficció* és el nom que més exactament denomina allò que la ciència-ficció ha estat i és avui i, per tant, aquesta és la denominació que aquí es farà servir.

El món del 'fandom'

La ciència-ficció ha generat un curiós grup d'aficionats (*fans*) que formen el *fandom* (*FAN kingDOM*: "reialme del fan"), molt actiu i important en el conjunt del gènere. A més de les revistes professionals, la ciència-ficció compta també amb les publicacions realitzades pels *fans* en pla amateur.

Reben el nom genèric de *fanzine* (*FAN magaZINE*). Tot i que aquestes denominacions es fan servir avui per a d'altres activitats, val a dir que, al marge de la ciència-ficció, pocs les feien servir, diguem, fa cinquanta o seixanta anys.

Una de les activitats més importants del fandom son les convencions (*cons*), en especial la *worldcon* o Convenció Mundial de la Ciència-ficció. En aquestes trobades, el contacte dels escriptors amb els seus lectors ha estat sempre fecund i molt important per al desenvolupament del gènere.

Cada any, s'atorga a la Worldcon el premi més famós de la ciència-ficció: el premi Hugo. El seu nom complet és Science Fiction Achievement Award, però tothom n'hi diu Hugo en homenatge a Hugo Gernsback, que va ser, a més, el convidat d'honor de la primera Worldcon que els va lliurar (any 1953). La decisió del premi es pren per votació popular de tots els membres de la convenció.

Un altre premi important en la ciència-ficció mundial és el premi Nebula. Aquest es determina cada any per votació entre tots els membres de la Science Fiction and Fantasy Writers of America (SFWA), associació formada sobretot pels escriptors i editors (no tan sols d'Estats Units: l'autor d'aquest llibre n'és membre) especialitzats en la ciència-ficció i la fantasia. El premi Nebula sovint té present també el contingut literari de les narracions i no tan sols el seu impacte popular, com acostuma a

destacar l'Hugo. La SFWA també atorga, alguns anys, el reconeixement de Gran Mestre Nebula a l'obra de tota una vida d'un autor.

A partir de 1970, està assolint molt de pes el premi Locus, atorgat en votació oberta pels lectors del fanzine *Locus* dedicat a la crítica i les notícies, un dels més influents en la ciència-ficció mundial. El premi Locus reflecteix l'opinió d'un col·lectiu molt qualificat en què hi ha escriptors, editors i també lectors.

Sovint hi ha una gran coincidència entre els tres principals premis de la ciència-ficció, almenys en la categoria de novel·la. És evident el prestigi i la influència del Nebula i el Locus sobre l'Hugo. Quan l'Hugo es vota (finals d'agost o setembre), ja es coneixen el Locus (sovint juliol o agost) i el Nebula (abril o maig). Els votants de l'Hugo sovint han tingut en compte els altres premis en fer les seves lectures i votacions.

Els premis del món

Hi ha molts altres premis de la ciència-ficció a tot el món. Diversos països tenen premis estructurats com els Hugo: el de la BSFA a Gran Bretanya, el Ditmar a Austràlia, l'Aurora a Canadà, l'Apollo i després de l'Imaginaire a França, el Seiun a Japó, l'Ignotus a Espanya, etc.

Hi ha premis universitaris com va ser el Jupiter (Universitat de Maine, entre 1973-1978) o els més

recents John W. Campbell Memorial i Theodore Sturgeon Memorial, atorgats tots dos a la Campbell Conference organitzada el mes de juliol de cada any per la Universitat de Kansas, sota la coordinació de James Gunn.

També té reconeixement mundial el Premi UPC (Universitat Politècnica de Catalunya). D'altres premis porten nom d'autors famosos: el britànic Arthur C. Clarke, el Philip K. Dick (un premi de segon ordre atorgat a novel·les publicades primer en edició de butxaca), el James Tiptree Jr, el Robert A. Heinlein, etc. I d'altres són atorgats per associacions sempre curioses: el Prometheus de la Societat Llibertària Futurista nord-americana, o el Lambda, d'una associació nord-americana, la Lambda Literary Foundation, interessada a promoure "literatura gay o lesbiana". I molts més.

Per disposar d'informació acurada i al dia sobre premis, caldrà fer servir Internet i entrar a la millor pàgina sobre premis de ciència-ficció, la que manté la revista-fanzine *Locus* (www.locusmag.com) en el seu *The LOCUS Index to Science Fiction Awards* (l'índex de Locus als premis de ciència-ficció): www.locusmag.com/SFAwards/index.html

Val a dir que, com era d'esperar, també s'hi esmenta el premi que atorga, cada any des de 1991, el Consell Social de la Universitat Politècnica de Catalunya. El Premi Internacional UPC de Ciència-ficció es convoca cada any per a novel·les

curtes de ciència-ficció (al voltant del centenar de pàgines) que poden estar escrites en català, castellà, anglès i francès. La participació, bastant més d'un centenar de novel·les cada any, és, en més d'una tercera part, realment internacional. Les millors novel·les de cada any es publiquen a Barcelona en un volum de la col·lecció NOVA d'Ediciones B.

També val a dir que, a Espanya, es realitzen convencions no sempre periòdiques des de 1969 (la primera va ser a Barcelona), tot i que, des de 1991, s'han pogut fer cada any les anomenades Hispacon gràcies als esforços del fandom que, des de 1990, es va dotar de la que avui s'anomena AEFCFT (Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror). S'atorguen els premis Ignotus en un format semblant als Hugo i la junta de l'AEFCFT pot atorgar (de vegades, no cada any) el premi Gabriel a la tasca de tota una vida, un reconeixement semblant al de Gran Mestre Nebula, però d'àmbit local. El nom Gabriel és el del robot protagonista de *Gabriel* (1963) del català Domingo Santos, la més famosa novel·la de la ciència-ficció espanyola.

A Catalunya, després de diversos esforços, ha quallat finalment la constitució de l'actual Societat Catalana de Ciència-ficció i Fantasia (SCCFF) i, a més, des de ja fa uns quants anys, l'Ajuntament de Mataró organitza un premi anual de narració curta en català que, en la seva denominació, fa un homenatge a Manuel de Pedrolo, l'autor de

Mecanoscrit del segon origen (1974), la novel·la més famosa de la ciència-ficció catalana.

ELS SUBGÈNERES

Dins de l'ample ventall de possibilitats que ofereix la literatura de ciència-ficció hi ha certes constants temàtiques i argumentals que configuren veritables subgèneres. A continuació es fa un breu repàs dels principals.

L'aventura espacial

L'any 1941, Wilson Tucker (aficionat i autor) va proposar per primera vegada la denominació *space opera* per identificar les narracions de ciència-ficció d'aventures que tenen com a escenari l'espai interestel·lar. El nom deriva, amb una clara intenció pejorativa, de les *soap opera*, que eren els serials radiofònics patrocinats sovint per marques de detergents. Així es volia destacar la ingenuïtat literària i el caràcter de clixé d'algunes narracions molt habituals en la ciència-ficció en els seus primers anys d'existència. En la pràctica, a Espanya s'ha fet servir sempre *space opera* en la seva grafia anglesa i no es fa servir la traducció literal "opera espacial".

Evidentment, la *space opera* té una correlació molt directa amb la tradicional novel·la d'aventures

de l'oest (*horse opera*) en què s'han substituït el cavall per la nau de l'espai, el revòlver per la pistola de raigs làser i les amplies planures de l'oest nord-americà per l'espai interestel·lar sense fi. Encara que la denominació *space opera* manté alguna de les característiques pejoratives que va tenir en els seus inicis, avui dia s'utilitza fins i tot amb cert grau de nostàlgia i serveix per identificar qualsevol narració d'aventures espacials, en particular aquelles en les quals l'acció té un paper preponderant i, fins i tot, definitiu.

Entre els autors clàssics destaca E. E. "Doc" Smith i la sèrie del Skylark iniciada a *The Skylark of Space* (1928) i continuada fins i tot en els anys seixanta. També cal recordar Edward Hamilton, John W. Campbell i Jack Williamson, autors famosos en els anys trenta i quaranta que, d'alguna manera, van establir l'abast i les característiques del subgènere. A partir dels anys quaranta, la ingenuïtat primitiva de la *space opera* incorpora una major qualitat en l'escriptura i les trames es fan més complexes, com succeeix en les aventures dels personatges d'A. E. van Vogt en la seva sèrie sobre *El mundo de los no-A* (iniciada l'any 1945). Posteriorment, la sofisticació arribarà amb novel·les com *Tropes de l'espai* (1959) de Robert A. Heinlein o la sèrie *Dorsai* (iniciada l'any 1959) de Gordon Dickson.

També, de manera semblant a com el cinema

ens mostra avui un "western crepuscular" del qual *Sin perdón* (1992) de Clint Eastwood podria ser un bon exemple, alguns autors de la ciència-ficció escriuen avui aventures de *space opera* amb un to quasi nostàlgic i posant l'èmfasi en els personatges i la seva psicologia i no pas en el vell heroisme forçat d'abans. Un dels millors exemples recents podria ser *El naufragio de 'El río de las estrellas'* (2003) de Michael Flynn.

Cal dir també que són les característiques pròpies de la *space opera* (aventures plenes d'acció en el marc d'un espai interestel·lar), el que l'ha fet molt adient per a versions cinematogràfiques de gran èxit com la sèrie de *La guerra de les galàxies* de George Lucas, iniciada el 1977. També pertanyen a la *space opera* les aventures de ciència-ficció portades al còmic i el cinema com *Buck Rogers* (1929) i *Flash Gordon* (1934).

Les obres de fantasia

Dins de l'àmbit més general de la literatura (allò que els estudiosos anomenen *mainstream*), la ciència-ficció és en realitat una part de la literatura fantàstica. Però en el si de la ciència-ficció com a tal ha anat assolint un pes important un tipus de narració en la qual dominen els aspectes simplement fantàstics en perjudici del racionalisme més característic del gènere. Quan, a la ciència-ficció, hi manca l'aspecte més voluntàriament científic o la

pretensió de justificar racionalment l'especulació que és en la base de l'univers particular descrit en una narració, es diu que es tracta d'una obra de "fantasia" per distingir-la de les pretensions "explicatives" i més racionals de la ciència-ficció.

A les obres de fantasia predomina sovint l'aspecte màgic i meravellós dels seus personatges i societats. Exemples paradigmàtics en són la famosa trilogia d'*El senyor dels anells* (1954-55) de J.R.R. Tolkien, la llarga sèrie de *Darkover* (iniciada l'any 1962) de Marion Zimmer Bradley, i la tetralogia de *Terramar* (1968-72) d'Ursula K. Le Guin, segurament els primers i molt influents exemples de fantasia de qualitat difosa principalment a través del cercles (editorials i aficionats) de la ciència-ficció.

En un primer moment, aquest tipus de fantasia es reconeixia com una part de la ciència-ficció i, fins i tot, els principals premis literaris associats bàsicament a la ciència-ficció ho són en realitat per a les narracions de "ciència-ficció i fantasia". Però avui dia la gran profusió de nous títols de fantasia fa que hi hagi la creixent sensació que es tracta d'un gènere a part.

Malgrat tot, no cal oblidar que, molts editors sabedors que la fantasia resulta "més fàcil de llegir" que no pas la ciència-ficció (sempre més agosarada i especulativa), semblen promocionar el que anomenen "gènere fantàstic" que, d'alguna manera, almenys a casa nostra, inclou ciència-ficció i fantasia.

Però val a dir que, al mercat nord-americà, els editors tenen sempre, si més no des de fa un parell de dècades, la voluntat i la precaució de distingir el que és *science fiction* del que és *fantasy* i publiquen la fantasia en col·leccions especialitzades al marge de la ciència-ficció.

Les novel·les d'espasa i bruixeria

Un vessant de la fantasia, fins i tot anterior a l'obra de Tolkien i de Le Guin, és aquella de caire bel·licós i plena d'aventures violentes que té l'exemple principal en la sèrie sobre *Conan*, escrita entre 1933 i 1936 per Robert E. Howard.

Una primera denominació va ser la de *science fantasy*, ben aviat canviada per la d'*heroic fantasy* que, afortunadament, elimina tota referència a la ciència. També es fa servir l'expressió encunyada l'any 1960 per l'autor Fritz Leiber, que en deia novel·les de *sword and sorcery* (espasa i bruixeria).

En general, la "fantasia heroica" es caracteritza per certa brutalitat en l'ambició heroica dels protagonistes, que troben les seves aventures en móns que mostren estructures socials de tipus feudal amb molta similitud amb els móns antic i medieval de la nostra història. Molt sovint, els elements més definitoris són, efectivament, la utilització de les espases i el recurs a la bruixeria per resoldre les situacions conflictives.

Possiblement la fantasia heroica s'ha associat a

la ciència-ficció més per raons conjunturals que no pas per l'afinitat dels seus continguts. Les primeres revistes nord-americanes de ciència-ficció es publicaven en paper de recuperació o de polpa (*pulp*) d'escassa qualitat. I també en aquest tipus de revistes es publicaven en els anys vint les narracions de fantasia heroica, sovint en les mateixes col·leccions.

Hi ha poca diferència entre les narracions de "fantasia" i aquestes d'"espases i bruixeria" o "fantasia heroica". En realitat la distinció de noms ve a reflectir la més alta qualitat literària de la fantasia *tout court* i la inferior qualitat literària, en general, de la fantasia heroica, centrada sovint en clixés de tipus violent i agressiu.

En particular cal citar aquí el descarat sexisme i fins i tot les evidents tendències feixistes de sèries com la de *Gor* iniciada l'any 1966 per John Norman (en realitat pseudònim de John F. Lange Jr., escriptor nord-americà, doctor en filosofia i professor del Queens College, de la Universitat de Nova York). Aquesta tendència ha estat criticada i ridiculitzada brillantment en obres com *El sueño de hierro* (1972) de Norman Spinrad que la presenta com una violenta novel·la de fantasia heroica presumptament escrita per Adolf Hitler i titulada ni més ni menys que *The Lord of the Svastika* (El senyor de l'esvàstica).

En els darrers anys, el pas a escriptors

d'algunes lectures habituals de ciència-ficció i fantasia ha fet néixer també una curiosa mena de fantasia heroica protagonitzada per dones. En general, una més elevada atenció al desenvolupament psicològic i a la sensibilitat dels personatges centrals (quasi sempre femenins en aquest cas) atorga a aquestes narracions un interès molt superior al que és habitual en la fantasia heroica dels bàrbars com Conan.

La ciència-ficció 'hard'

Quan la ciència-ficció reprèn els temes més estrictament científics i tecnològics i fa referència directa al món de la ciència o a especulacions tecnològiques racionalment fonamentades, es diu que es tracta de ciència-ficció *hard* o "dura", encara que és habitual fer servir directament la denominació anglesa.

Generalment la física, la química, la biologia i, darrerament, la informàtica (amb les seves derivacions tecnològiques) són les ciències que hi ha en l'origen de la major part de l'especulació temàtica de la ciència-ficció *hard*.

Exemples típics de la ciència-ficció *hard* són, per exemple, les obres de Hal Clement, graduat a Harvard en astronomia, química i ciències de l'educació i professor de ciències en una escola de secundària a la vora de Boston, la Milton Academy. En certa manera aquest autor es va especialitzar fins

i tot en l'elaboració dels aspectes pràctics (rigorosament exactes) de nous planetes i les seves condicions de vida, i no només per a les seves pròpies obres, sinó també al servei de la versemblança científica dels planetes imaginats per altres autors.

No tots els autors fan servir els serveis de Clement. El britànic Bob Shaw a *Los astronautas harapientos* (1986) descriu dos planetes propers que comparteixen atmosfera, la qual cosa "permet" el viatge en globus de l'un a l'altre. El mateix autor s'adona de l'atreuiment de la hipòtesi i ho "arregla" fent que, en un moment de la primera part de la novel·la, un científic del planeta obtingui el valor de π que resulta valer exactament 3,15. Amb això l'autor intenta dir que es tracta d'un altre univers i que tots els altres absurds són possibles. No calen més comentaris.

Una obra molt característica de Hal Clement i de la ciència-ficció *hard* es *Misión de gravedad* (1953), sobre un planeta sotmès a un gradient de gravetat que va de 3 a 700 gravetats terrestres des de l'equador fins als pols. Més tard, Robert L. Forward, doctor en física per la Universitat de Maryland, va escriure a *Huevo del Dragón* (1980) sobre les condicions de vida en una estrella de neutrons on a més de la descomunal força de gravetat hi ha també la presència d'un fort camp electromagnètic.

Com succeeix en aquests exemples de Clement

o de Forward, en general és la física bàsica, la cosmologia, l'astronomia o la tecnologia astronàutica les que hi ha en l'origen de les especulacions més habituals en la ciència-ficció *hard*, en què destaquen també els britànics Arthur C. Clarke i Fred Hoyle juntament amb nord-americans com Larry Niven o John Varley.

Avui dia també acostumen a etiquetar-se com a ciència-ficció *hard* les obres d'autors amb una sòlida formació científica que reprenen les especulacions amb base racional i pretenen el retorn als interessos centrals de la ciència-ficció, als quals aporten un tractament literari força més madur i complet del que era habitual en els primers anys. Es tracta d'autors com Gregory Benford, David Brin, Vernor Vinge, Charles Sheffield, Michael Flynn i molts d'altres que, sovint, afegeixen l'afició literària a una carrera professional en el món de la ciència o la tècnica.

En els darrers anys s'han publicat també narracions que, per extensió, s'estan assimilant a la ciència-ficció *hard*. Es tracta de les novel·les (escrites sovint per científics) que, prescindint d'esquematismes fàcils, profunditzen en la vida dels científics i en la manera de fer ciència. En són exemples destacats *Cronopaisaje* (1980) o *Cosmo* (2002) de Gregory Benford, o *Twistor* (1989) de John Cramer, tots dos professors de física a la universitat, respectivament a Irvine (Califòrnia) i Washington.

Però cal recordar que molts dels *gadgets* i artefactes presumptament tecnològics que fa servir la ciència-ficció no tenen cap base científica i, fins i tot, poden estar en clara contradicció amb el que coneix la ciència dels nostres dies. Un exemple habitual és el truc de l'"hiperespai", un terme que sembla haver estat inventat per John W. Campbell Jr. a *The Mightiest Machine* publicada l'any 1934 a la revista *Astounding*. L'objectiu era poder disposar d'alguna forma de viatges a velocitats superiors a la de la llum. Com que aquesta possibilitat està prohibida per la relativitat einsteniana, es postula un nou tipus d'espai per justificar allò que és, simplement, una necessitat de l'argument.

Altres d'aquests *gadgets* fonamentals en la ciència-ficció són, per exemple, l'"ansible" per a la comunicació instantània a distància (ideat per Ursula K. le Guin i utilitzat per molts altres autors), el "cristall lent" de Bob Shaw, que recull imatges de temps passats, les "bombolles" de Vernor Vinge, camps de força impermeables que creen una estasi temporal en el seu interior i, fins i tot, la "psicohistòria" i els "robots positrònicsk" d'Isaac Asimov.

La ciència-ficció 'soft'

En contraposició a la ciència-ficció més clàssica amb orientació *hard*, centrada en la ciència i la tecnologia, durant els anys seixanta una sèrie

d'escriptors van intentar incorporar uns majors interès literari i atenció a les ciències socials com l'antropologia, la història, la sociologia i la psicologia a la ciència-ficció. Proposo anomenar-la ciència-ficció *soft* per poder contraposar-la directament a la ciència-ficció *hard* que, en certa manera, completa.

Podrien ser precursors d'aquesta tendència els escriptors nord-americans Frederik Pohl o Cyril M. Kornbluth en intentar crear una ciència-ficció "sociològica" a obres com *Mercaders de l'espai* (1953), que tracta dels efectes del capitalisme i, sobretot, de la publicitat. També destaquen editors com Horace Gold, que volia introduir noves temàtiques a la revista *Galaxy Science Fiction*.

En realitat, les innovacions aportades els anys seixanta per la *New Thing* (de la qual parlarem més endavant), sobretot les de caire literari, s'han incorporat ja al tronc general de la ciència-ficció: és fàcil descobrir en les narracions dels anys setanta i posteriors una major atenció als aspectes narratius tradicionals: trama, estructura, estil, caracterització psicològica dels personatges, etc.

Avui dia les especulacions de la ciència-ficció cobreixen no tan sols els aspectes més clarament tecnocientífics sinó també els humanístics.

La línia ciberpunk

A partir de l'èxit editorial de *Neuromantic* (1984)

de William Gibson, es parla del més recent moviment o subgènere dins de la ciència-ficció: la línia *cyberpunk* (ciberpunk), que els seus cultivadors preferien denominar *The Movement*. El nom de ciberpunk va ser inventat per editors nord-americans (es dubta si va ser Gardner Dozois o Ellen Datlow). Altres comentaristes i crítics com Norman Spinrad han suggerit el nom de "neuromàntics" derivat, evidentment de la primera novel·la emblemàtica del corrent.

Val a dir que l'any 1988, passats molts pocs anys de la seva aparició un xic explosiva, cap dels protagonistes principals d'aquest "moviment" (Bruce Sterling, John Shirley, Lewis Shiner i el mateix Gibson) se'n consideraven membres. I és cert que les darreres obres d'aquests autors presenten pocs elements comuns que permetin defensar l'existència d'una unitat.

En el model més habitual de la línia ciberpunk es mostra una societat deshumanitzada d'un futur proper (generalment a mitjans o finals del segle XXI), en la qual el predomini de la informàtica i la tecnologia cibernètica és aclaparador. Les narracions estan sovint impregnades d'una estètica *punk* i tenen unes trames més properes a la novel·la policíaca tipus *hard-boiled* (novel·les policíacques d'acció i sexe) que no pas a la ciència-ficció tradicional. Els protagonistes acostumen a ser personatges marginats dels baixos fons de les noves megapolis

del futur i, com a tret distintiu, disposen d'implantacions de connexions cerebrals que els permeten incorporar xips especialitzats i també connectar-se a xarxes d'ordinadors. Malauradament, la major part de la referència a la informàtica és quasi sempre pura faramalla de vocabulari ja que, prou sovint, els autors d'aquest corrent han reconegut la seva ignorància (i fins i tot desinterès) pel que fa a la tecnologia.

En qualsevol cas, les aportacions d'aquest corrent (i, tenint en compte els imitadors, potser fins i tot del subgènere en què sembla haver-se convertit) a la ciència-ficció que tracta temes informàtics és important. Tot i que més que una especulació racional sobre les possibilitats de la tecnologia informàtica ve a ser, com diu Steve Palmer, una visió mítica de l'ordinador: "El ciberpunk ha proporcionat un excel·lent exemple d'idolatria de la màquina, tipificada en aquest cas en l'ordinador".

Molt més seriós sembla el recent naixement del que alguns anomenen el "postciberpunk" a partir de l'obra d'alguns bons escriptors que, realment coneixedors de la tecnologia informàtica moderna i de les seves possibilitats, escriuen tenint-la brillantment en compte. Cal destacar el *Criptonomiçón* (1999) de Neal Stephenson o, també, les brillants especulacions de l'australià Greg Egan com, per exemple, *Ciudad Permutación* (1994).

El futur immediat

L'accelerat ritme de canvi de la tecnociència actual sembla impedir pensar en futurs massa llunyans i això ha fet prudents els escriptors de ciència-ficció. Parar-se a imaginar un futur d'aquí a tres-cents o quatre-cents anys resulta ara ja massa agosarat: és molt possible que el desenvolupament tecnocientífic ho assoleixi o pugui convertir-ho en ridícul molts anys abans, atesa l'elevada dinàmica de canvi i l'abundància actual de descobriments tecnocientífics.

Les noves especulacions de gran part de la ciència-ficció moderna s'acostumen a pensar en un futur molt més proper (*near future*), concebut quasi com el present en què, narrativament, domina la tècnica i el plantejament del *thriller* tecnològic basat, això sí, en les noves biotecnologies que semblen haver assolit recentment el predomini sobre les infotecnologies, tot i sense oblidar l'aparició de noves especulacions nanotecnològiques. Se'n modernitza el contingut tecnocientífic i s'apropen en el temps les conclusions i repercussions humanes i socials. Valgui com a exemple *La ràdio de Darwin* (1999) de Greg Bear i gran part de l'obra d'aquest autor.

La tecnociència ja ens ha convençut que el futur que ens espera serà diferent al present i al passat que hem viscut, de la mateixa manera com el nostre

present té prou elements que els nostres pares i avis no coneixien.

Per això, aquests *thrillers* del futur immediat, centrats en tecnologies actuals i sobre resultats que possiblement assolirem molt aviat, augmenten el paper de la ciència-ficció com a eina d'aprenentatge per viure en el futur, una narrativa capaç d'acostumar-nos a les noves possibilitats que el canvi tecnocientífic fa possible. Fenòmens com la clonació de l'ovella Dolly el febrer de 1997 o la victòria de *Deep Blue* sobre Kasparov el maig del mateix any ens van apropar a imaginaris que, fins llavors, eren tan sols especulacions de ciència-ficció.

L'EVOLUCIÓ HISTÒRICA

Encara que el nom de la ciència-ficció i les seves principals característiques neixen a finals dels anys vint del segle xx hi ha també una història prèvia de narracions que poden emmarcar-se dins de la temàtica de la ciència-ficció i que han estat reivindicades com a predecessors del gènere.

Els dubtosos antecedents

Amb gran exageració, alguns historiadors de la ciència-ficció n'han volgut trobar precedents en tota mena de narracions de tipus fantàstic de la història de la literatura. Així, hi ha qui es refereix, com Aldiss, a utopies com la *República* de Plató o a la paròdia de les falses narracions de viatges que fa Llucià de Samòsata a *Una història de veritat* apareguda l'any 175, com fa Lundwall.

Més sentit semblen tenir aquells intents de trobar orígens a la tendència moralitzant de certa ciència-ficció actual en els utopistes del renaixement com Tomas Moore i la seva *Utopia* (1516), que donarà nom a un tipus de narració també representada per *La ciutat del sol* (1602) de Tommaso Campanella o la *Nova Atlàntida* (1629) de Francis

Bacon. Aquesta línia temàtica es reprèn en els utopistes del segle XIX (Bellamy, Morris, Butler etc.) i, en sentit oposat, en les utopies negatives (distopies) que són la base de les obres de Zamiatin, Huxley i Orwell a la primera meitat del segle XX.

Un altre possible precedent són les novel·les de viatges, fins i tot a la Lluna, com el *Sommium* (1634) de Johannes Kepler o *The Man in the Moone* (1638) de Francis Godwin, que arriba a anticipar part de la teoria gravitacional newtoniana en postular que l'atracció de la Lluna és menor que la de la Terra. Altres referències a narracions sobre viatges fantàstics com els de Cyrano de Bergerac (1648-1662) a la Lluna i el Sol, els *Els viatges de Gulliver* (1726) de Johnathan Swift o el *Micromegas* (1752) de Voltaire tenen, a més d'un component fantàstic, una voluntat eminentment crítica i satírica (que també és present en la ciència-ficció moderna sobre la qual David Brin ha dit que es tracta d'una profecia que vol negar-se a si mateixa per prevenir certs futurs indesitjables).

Però a tots aquests exemples esmentats els manca el component d'especulació científica que caracteritza el naixement del gènere. Per retrobar aquest element cal esperar el segle XIX, quan la ciència i la tecnologia passen a convertir-se en elements essencials de la cultura. Només a partir d'aquest moment és possible l'especulació centrada en les possibilitats que ofereixen la ciència i la

tecnologia. És precisament en el segle XIX quan apareix *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, que es considera la primera novel·la de ciència-ficció, a partir de la proposta feta pel britànic Brian W. Aldiss, escriptor i historiador de la ciència-ficció.

Un pare precursor: Jules Verne

En certa manera, el fundador cronològic de la ciència-ficció és el francès Jules Verne (1828-1905) amb les seves novel·les d'*anticipation scientifique*, encara que serà el britànic H.G. Wells qui determinarà més clarament el futur del gènere gràcies a la major riquesa de temes tractats.

Tots dos, Verne i Wells, estaven impregnats del pensament científic de l'època. Eren novel·listes però també fins a cert punt profetes i van saber arribar a un difícil equilibri entre la il·lusió de la imaginació i la versemblança científica. Tots dos van escriure narracions de viatges "extraordinaris" amb els quals intentaven que els seus lectors es preguntessin sobre les aportacions i les futures conquestes de la ciència i la tecnologia. Possiblement la distinció més important és que les especulacions de Verne tenen un vessant científic i tecnològic, mentre que les més importants de Wells incorporen ja elements de les ciències socials i de la filosofia. Amb cert esquematisme, es podria parlar, ja des del començament, d'una separació entre dues modalitats de la ciència-ficció que es podrien dir

bard i *soft* fins i tot en les obres dels pares precursors del gènere.

Verne tenia interès a escriure el que ell anomenava la "novel·la de la ciència", en què la ciència fes el paper sempre creixent que ja era possible d'imaginar als anys seixanta del segle XIX. Va ser el seu editor, Jules Hetzel, qui va encunyar el nom de "viatges extraordinaris" per a les primeres novel·les de Verne que, segons s'indicava, tenien com a objectiu "resumir tots els coneixements geogràfics, geològics, físics i astronòmics elaborats per la ciència moderna i refer, de la manera que li és pròpia, la història de l'univers".

L'any 1863, apareixia el primer dels múltiples "viatges extraordinaris" de Verne (*Cinc setmanes en globus*), que iniciava una sèrie d'històries imaginàries però fundades en l'aplicació d'hipòtesis científiques de l'època. Altres són *Viatge al centre de la Terra* (1864) i *De la Terra a la Lluna* (1865), i serà també un element d'origen científic (el fus horari) el que hi ha en la base de la sorpresa final de la famosa *La volta al món en vuitanta dies* (1873).

En general, l'obra de Verne està presidida per l'aventura i també per especulacions científiques i tecnològiques com el submarí Nautilus de *Vint mil llegües de viatge submarí* (1870), la nau voladora Albatros a *Robur, el conqueridor* (1886) o la ciutat marítima del futur a *L'illa flotant* (1895); sense oblidar la intervenció del cometa que s'emporta una

part de la Terra a *Hector Servadac* (1874).

En l'obra de Verne és visible alhora una actitud ambivalent enfront de la ciència i la tecnologia i es parla de les meravelles que poden proporcionar però també dels perills que comporten. Encara que, a gran part de l'obra de Verne, domina, en general, la perspectiva optimista i plena de confiança en les possibilitats del progrés tal i com s'entenia a la segona meitat del segle XIX.

El fundador del gènere: Herbert G. Wells

El nou camí obert per Verne va ser explorat seriosament pel britànic Herbert G. Wells (1866-1946), que va tenir el privilegi de descobrir la major part de la temàtica de la moderna ciència-ficció. Una sèrie d'articles escrits l'any 1888 (*The Chronic Argonauts*) va ser la base de la qual va sortir *La màquina del temps* (1894), que justifica el viatge en el temps amb una hipòtesi extreta de les idees científiques: una quarta dimensió. Però, en aquest cas, la visió del futur de l'any 802701 (el temps dels Eloi i els Morlock) serveix a Wells per analitzar la situació social de la seva pròpia època i fer una intel·ligent especulació sobre l'evolució de les classes socials. A *L'illa del doctor Moreau* (1896) és la biologia i la manipulació sobre animals el centre d'una narració que desenvolupa idees ja plantejades en un assaig anterior (*The Limits of Plasticity*).

Moltes de les sorprenents idees de Wells es van

publicar en forma de narracions curtes, gairebé com un presagi de la importància de la narració curta en la ciència-ficció. Però Wells és conegut, sobretot, pels seus *scientific romances*, que enceten molts dels temes que la ciència-ficció desenvoluparà. A *La guerra del móns* (1898) afegeix un element característic: la descripció física dels extraterrestres que envaeixen la Terra. A *Els primers homes a la Lluna* (1901) tracta del viatge a la Lluna, però en lloc de la tècnica balística imaginada per Verne, Wells postula l'existència d'una substància, la "cavorita", amb un comportament antigravitatori.

A *Quan el dorment desperti* (1899 i, en versió revisada, l'any 1910) ja no cal cap màquina per fer el viatge al futur, al qual es pot arribar per efecte de la hibernació que permet al protagonista, Graham, conèixer una societat antiutòpica del nostre futur immediat. Es pot dir que, amb aquesta obra, Wells inicia un segon grup de novel·les en què s'abandona la visió fantàstica i un xic meravellada del futur per deixar lloc a una visió més pessimista dominada per la preocupació i el compromís social. Així ho demostren, per exemple, *L'aliment dels déus i com va arribar a la Terra* (1904), *En els dies del cometa* (1906) o *La guerra de l'aire* (1908).

En general, a partir de 1900, els esforços de Wells se centren a cercar la forma d'evitar el terrible futur que li semblava inevitable si els éssers humans no en "planificaven" un de millor. Inaugura així una

línia de crítica social que tan encertadament han continuat després autors com Kornbluth o Pohl.

Els utopistes

A finals del segle XIX, hi ha altres obres que, a més de les de Verne i Wells, són en certa manera precursors de part de la ciència-ficció moderna. Després d'*Erenhon* (1872) del britànic Samuel Butler, cal destacar l'obra del nord-americà Edward Bellamy (1850-1898), que va tenir gran influència amb *Looking Backward 2000-1887* (Mirant enrera: 2000-1887; 1888), en què presenta una visió utòpica i sorprenent d'un món en el qual les màquines han posat fi a tots els mals. També amb voluntat utòpica cal recordar *News from Nowhere* (Notícies d'enlloc, 1890) del britànic William Morris, una resposta marxista a l'obra de Bellamy.

Especial importància tindrà el nou subgrup temàtic de la "ucronia", que va arrencar amb l'obra d'un altre nord-americà, Mark Twain, que va fer servir una novel·la sobre el viatge en el temps, *Un ianqui de Connecticut a la cort del rei Artur* (1889) per, entre d'altres coses, anticipar la televisió amb el nom de "telectroscopi".

Les aventures d'Edgar Rice Burroughs

Alguns autors nord-americans, especialistes en novel·les d'aventures i amb molta menys inquietud social, van començar a utilitzar nous ambients per

desenvolupar les espectaculars aventures dels seus herois.

Edgar Rice Burroughs (1875-1950), l'autor de Tarzan, tal vegada convençut que ja eren prou escassos els paratges exòtics a la Terra, va portar el seu nou heroi, John Carter, a un Mart del tot inventat. L'any 1912, iniciava amb *Sota les llunes de Mart* una llarga sèrie d'aventures marcianes que serien seguides per noves sèries sempre en ambients prou exòtics i del tot inversemblants des del punt de vista científic: aventures al centre de la Terra a la sèrie de Pellucidar iniciada amb *En el centre de la Terra* (1914) i, més tard, les aventures de Carson Napier a Venus, que van començar amb *Pirates de Venus* (1934).

Tot i que l'obra de Burroughs té molt poc de ciència-ficció i molt de novel·la d'aventures en ambients exòtics, els estudiosos nord-americans l'han volgut considerar un precursor de la ciència-ficció tot i que, clarament, el gènere neix i es desenvolupa a Europa i amb una voluntat prou diferent. De tota manera, és en Burroughs en qui pensava Asimov en caracteritzar una primera època de la ciència-ficció centrada en l'aventura, a la qual seguirien nous períodes en què, per a Asimov, la ciència-ficció passa de centrar-se en l'aventura a interessar-se sobretot per la ciència i, en un tercer període, per la sociologia.

L'inventor, Hugo Gernsback

Nascut a Luxemburg, Hugo Gernsback (1884-1967) va emigrar a Estats Units l'any 1904 després d'haver estudiat al seu país i a Alemanya. Ha estat l'inventor del nom del gènere i també el primer a publicar una revista dedicada exclusivament a la ciència-ficció.

Interessat per l'electricitat i la ràdio, l'any 1908 va crear una primera revista tècnica dedicada als aficionats a una tecnologia llavors encara incipient: *Modern Electrics*, seguida d'altres molt aviat. El seu interès per les perspectives que ofería un futur presumptament meravellós dominat per la ciència i la tecnologia va fer que, en les seves revistes, hi inclogués narracions de tipus "prospectiu". Un precedent clar és la seva pròpia narració *Ralph 124C41+* (publicada per capítols a *Modern Electrics* l'any 1911) que és, bàsicament, un catàleg de la meravellosa tecnologia de la qual disposaria el futur segle XXVII.

L'abril de 1926 apareixia el primer exemplar d'*Amazing Stories*, una revista de 96 pàgines dedicada íntegrament al nou gènere de la *scientifiction*. Hi havia narracions de Wells i Verne, però també de nous autors com George Allan England, Garret P. Serviss i Murray Leinster. L'objectiu, clarament explicat, era publicar narracions que fossin entretingudes i divertides però que, alhora, resultessin instructives.

Amb el temps també es van publicar en la revista narracions de tipus fantàstic com les d'Abraham Merritt i H. P. Lovecraft.

Amb el pas del temps, Gernsback va publicar un munt de noves revistes dedicades també a la ciència-ficció. Les més conegudes són *Amazing Stories Annual* (un número l'any 1927), *Air Wonder Stories* (onze números entre juliol de 1929 i maig de 1930), *Science Wonder Stories* (dotze números entre juny de 1929 i maig de 1930), *Science Wonder Quarterly* (onze números entre l'estiu de 1930 i la tardor de 1933), *Scientific Detective Monthly* (deu números de gener a octubre de 1930) i moltes altres fins arribar a *Science Fiction Plus* (set números entre març i desembre de 1953). És fàcil de percebre la constant presència de la inspiració científica i tecnològica fins i tot en els títols de les revistes.

Gernsback és el primer personatge de la ciència-ficció que és més famós per la seva activitat com a editor que per la seva obra com a escriptor. Aquesta és una característica distintiva del gènere en què el paper d'editors com Gernsback, Campbell, Pohl, Del Rey i d'altres (Domingo Santos és el referent a Espanya) ha estat fonamental per configurar-ne les línies generals. Per això, tot i que els antecedents literaris del gènere estan en l'obra de Wells i Verne, Gernsback ha estat considerat per alguns el "pare de la ciència-ficció" perquè amb ell va néixer el gènere com una categoria distinta dins

de la narrativa.

L'època de les revistes 'pulp'

Amazing Stories i la resta de revistes de Gernsback van publicar les principals obres dels primers autors de mèrit de la ciència-ficció nord-americana com E. E. "Doc" Smith amb la sèrie de *space opera* iniciada a *The Skylark of Space* (1928), John W. Campbell Jr. amb *The Black Star Passes* (1930) o Edmond Hamilton amb *The Universe Wreckers* (1930).

També van sortir noves revistes per aprofitar el nou camp que semblava prometedor. Cal destacar *Astounding Stories of Super-Science* (des de gener de 1930), que va ser la primera entrada en el gènere de la cadena de William Clayton, especialitzada a publicar revistes de narracions d'aventures. Aquestes revistes s'imprimien en paper de recuperació o "de polpa" (*pulp*), i aquest terme ha servit per a denominació general d'aquest període de la ciència-ficció.

La portada del primer número d'*Astounding* és un exemple perfecte del tipus usual de BEM (*Bug Eyed Monster*, monstre amb ulls d'insecte), que era característic de l'època i de les revistes *pulp*. Il·lustrava la primera part de *The Beetle Horde* (L'horda d'escarabats) de Victor Rousseau amb una noia esporuguida en segon terme, fugint de la lluita de l'heroi contra un escarabat gegant.

Algunes de les revistes clàssiques han continuat publicant-se fins fa poc. *Amazing Stories* en va conservar molts anys el nom i *Astounding*, de gran importància per la tasca editorial de Campbell entre 1937 i 1971, va passar a dir-se *Analog Science Fiction / Science Fact* a partir de 1960 i encara es publica, ara sota la direcció de Stanley Schmidt.

Dos filòsofs de la fantasia: Lewis i Stapledon

Al marge de la ciència-ficció de les revistes *pulp*, la dècada dels trenta va veure també l'aparició de les obres més importants de dos autors britànics especialitzats en una espècie d'"anti-ciència-ficció" pel poc contingut científic de les seves narracions en què predomina sobretot la reflexió filosòfica.

Olaf Stapledon (1886-1950), professor de la universitat de Liverpool, era capaç d'una gran imaginació al servei de reflexions de caire generalment filosòfic. S'atribueix a Jorge Luis Borges l'expressió que "en un sol llibre de Stapledon hi ha idees per a cinquanta escriptors". En particular, a *Hacedor de estrellas* (*Star Maker*, 1934) Stapledon desenvolupa la història de l'univers des del principi a la fi, amb brillants especulacions sobre la creació. Descriu civilitzacions galàctiques i guerres interplanetàries per cloure el llibre amb una gegantina i majestuosa ment còsmica que inclou planetes i criatures vivents.

Altres obres són un estudi filosòfic del futur,

Last and First Men (1930), un estudi sobre la marginalitat dels superdotats a *Juan Raro* (*John Odd*, 1936) i la història d'un gos d'intel·ligència similar i, fins i tot, potser superior a la dels éssers humans a *Sirio* (1944). La seva obra ha estat font d'idees per a molts escriptors posteriors.

Més limitada és l'obra de Clive Staples Lewis (1898-1963), professor a Oxford (on va ser company de Tolkien) i a Cambridge. La seva obra més coneguda conté una evident apologia del cristianisme en la trilogia del *Planeta silenciós* (*Silent Planet*, 1938, 1945 i 1948) sobre el lingüista Dr. Ramson que s'ofereix com un nou Crist en redempció de la humanitat. L'obra abusa de raonaments il·lògics i de mitjans de transport increïbles que mostren la desconexió de Lewis amb la narració contemporània de la ciència-ficció nord-americana, sempre més preocupada per obtenir cert grau de versemblança. Més recent és la reedició de la sèrie sobre Nàrnia, fantasia per a infants recuperada ara per Hollywood.

La utopia pessimista a Europa

Malgrat haver estat bolxevic, Yevgeny Zamiatin (1884-1937) va tenir problemes per editar en la Rússia soviètica una novel·la que, escrita l'any 1920, va publicar-se l'any 1924 traduïda a l'anglès amb el títol *We* (Nosaltres). Fins a 1954 no va ser possible l'edició en rus realitzada també a Nova York. Es

tracta d'una sàtira antiutòpica sobre els perills d'un estat centralitzat que fa servir el racionalisme utilitarista del taylorisme. La novel·la descriu la lluita de la Revolució (la vida) contra l'Entropia (la mort).

Uns anys més tard, i també al marge de la nova ciència-ficció nord-americana, destaca *Un món feliç* (*A Brave New World*, 1932) del britànic Aldous Huxley (1894-1963). Aquí es tracta d'una Terra futura on hi ha un absolut control social mitjançant la manipulació genètica i l'ús de la bioquímica amb una droga d'ús generalitzat: el "soma". La novel·la, molt famosa, acompanya el seu pessimisme antiutòpic d'un elevat grau de sàtira com, per exemple, la deïficació de Henry Ford.

També George Orwell, pseudònim del britànic Eric Arthur Blair (1903-1950), va criticar el futur d'una societat ultracentralitzada i absolutament controlada a *1984*, després de satiritzar també el comunisme estalinista a *La granja dels animals* (*Animal Farm*, 1945). En el món totalitari de *1984* es reescriu la història per adaptar-la als interessos del poder i el Big Brother (gran germà) es present arreu mitjançant una espècie de televisió d'entrada-sortida que avui en diríem interactiva, potser un anunci del perill del control social emparat en la tecnologia.

Karel Capek i els seus robots

Especial interès té l'obra del txec Karel Capek

(1890-1938). L'any 1921 va fer conèixer la seva obra teatral R.U.R. (inicials de *Rossum's Universal Robots*), que introdueix el terme *robot* tant en la ciència-ficció com en la tecnologia. Es tracta d'una paraula txeca per designar qui fa "treballs forçats" i que Capek fa servir per identificar les còpies artificials dels éssers humans.

El traductor a l'anglès, Paul Selver, va renunciar a fer servir *worker* (els treballadors britànics tenien més drets reconeguts) i la paraula *robot* va entrar en el vocabulari mundial. Naixia així un dels elements bàsics de la ciència-ficció per preguntar-se sobre els límits i les conseqüències de la ciència, la tecnologia i el maquinisme.

L'època de l'editor Campbell

John W. Campbell (1910-1971) ha estat considerat per James Gunn com un dels escriptors més importants de la ciència-ficció dels anys trenta, però el seu destacat paper en la història de la ciència-ficció rau sobretot en la seva tasca com a editor. A partir de setembre de 1937 va començar a dirigir la revista *Astounding Stories*, que va rebatejar com *Astounding Science Fiction*.

La principal tasca de Campbell va ser aglutinar un conjunt de nous escriptors com Isaac Asimov, A. E. van Vogt, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon, Lester Del Rey i molts d'altres, a més de recuperar per a la ciència-ficció alguns dels més

valuosos escriptors de l'època *pulp* com E. E. "Doc" Smith, Jack Williamson, Murray Leinster i Clifford D. Simak. La majoria d'aquests autors coincideix a reconèixer la influència i la importància que els comentaris de Campbell van tenir en la seva obra. En particular, és coneguda la manera en què el mateix Isaac Asimov reconeix el paper de Campbell en la creació de les tres lleis de la robòtica.

El més important de la ciència-ficció que perseguia Campbell era l'invent científic, però també les seves conseqüències sobre l'ésser humà i la societat. En particular, els seus contactes amb Norbert Wiener quan era estudiant al MIT l'any 1929 van fer que també la cibernètica s'afegís als nous camps oberts a la ciència-ficció. També hi intervenien l'antropologia cultural, la psicologia social, l'educació, les comunicacions i tantes d'altres.

Una altra de les principals aportacions de Campbell va ser la de limitar l'element fantàstic i especulatiu del gènere a una sola idea en cada narració curta, la qual cosa, una vegada acceptada, feia de la resta una exposició que havia d'estar sòlidament basada en la lògica. Tot i això, la ciència-ficció es va fer més especulativa, més reflexiva i molt més eficaç sense perdre el "sentit de la meravella", que n'era el principal atractiu popular. Potser per aquesta raó el període que va de 1937 a 1950 ha estat batejat com l'edat d'or de la

ciència-ficció, encara que alguns autors com el mateix Isaac Asimov acostumen a etiquetar-la directament com l'època de Campbell.

Cap al 1950, Campbell va cometre el pitjor dels errors. Quan un escriptor de ciència-ficció de segona o tercera fila, L. Ron Hubbard, va publicar a *Astounding* històries i articles sobre la "dianètica" (una suposada psicoteràpia capaç d'alliberar la ment humana de tots els seus problemes), hi ha va haver moltes cartes de lectors interessats. Campbell va encoratjar Hubbard, el qual, després de publicar *The Modern Science of Mental Health* (1950), va veure clar que guanyaria molts més diners com a profeta i creador d'una nova religió, la *cienciologia* (considerada avui a molts països una secta perillosa), que no pas com a mediocre escriptor de ciència-ficció.

Anys més tard, Norman Spinrad, a la novel·la *El juego de la mente* (1980), parlava d'un escriptor de ciència-ficció que crea una nova religió, el "transformacionalisme", de molt èxit a Hollywood.

L'acceptació

A partir de 1950, es parla d'un nou període en la història de la ciència-ficció. Del reduït abast de les primeres revistes *pulp* s'havia passat a més d'un centenar de revistes que publicaven narracions de ciència-ficció o temes propers i ja es comptabilitzen, el 1950, fins a vint-i-cinc llibres amb l'etiqueta de ciència-ficció, la majoria fruit de *fix-up* de narracions

publicades prèviament en revista. Arrenca així un període de reconeixement popular i de proliferació de llibres que configura, entre els anys cinquanta i seixanta, l'anomenada "època clàssica".

Tot i continuar dirigint *Astounding* fins a 1971, l'influent paper editorial de Campbell va finalitzar una mica sobtadament en aparèixer noves revistes com *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949), dirigida per Anthony Boucher, i *Galaxy Science Fiction* (1950), editada per Horace L. Gold. Totes dues mostrarien una major exigència en l'aspecte literari prescindint també del contingut de ciència-ficció *hard* si calia (com feia Boucher) i, en el cas de Gold, incloent la sàtira i la reflexió sociològica.

A *Galaxy* van destacar autors com Alfred Bester, Robert Sheckley, C.M. Kornbluth i Frederik Pohl. De mica en mica, el gènere va anar abandonant part de l'interès per les ciències físiconaturals i les seves tecnologies (física, astronomia, enginyeria) per incorporar altres aspectes del coneixement científic com la biologia, la sociologia o la psicologia.

Un tema típic d'aquest període és l'atenció als poders extrasensorials i paranormals anomenats PSI o ESP (de l'anglès *extra sensorial powers*) i l'interès per la telepatia i les mutacions que podien produir-la. Títols característics d'aquestes preocupacions són *El hombre demolido* (1952) d'Alfred Bester, sobre un assassinat comès en un món de telèpates, *Más que*

humano (1953), de Theodore Sturgeon, sobre una nova espècie d'éssers humans "gestaltians", o *Mutante* (1953) de Henry Kuttner, sobre la nova espècie dels "calbs" mutants telèpates que han de reemplaçar l'*homo sapiens*.

També hi ha novetats curioses com la introducció de temes sexuals en la ciència-ficció, que havia estat exageradament puritana fins que Philip J. Farmer va publicar *Los amantes* (1953) o la crítica al món de la publicitat i a l'*american way of life* de *Mercaders de l'espai* (1953) de Pohl i Kornbluth.

També destaquen altres autors com Roger Zelazny i la seva tendència a la recreació de temes mitològics en clau de ciència-ficció, Frank Herbert i el seu famós *Duna* (1965) i també Philip K. Dick i *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, 1962) amb una ucronia sobre una Amèrica del Nord dominada pels alemanys i els japonesos guanyadors de la Segona Guerra Mundial.

La rebel·lió

Els problemes financers que van tenir moltes revistes de ciència-ficció nord-americanes durant els anys seixanta van fer que només continuessin *Amazing*, *Analog* (nou nom d'*Astounding* des de 1960), *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, *Galaxy* i *If*, que havia estat creada l'any 1952 i, des de 1959, pertanyia a la mateixa editorial que publicava *Galaxy*, totes dues revistes dirigides per Frederik

Pohl.

Malgrat el predomini dels llibres, una revista seria el centre de la major revolució de la ciència-ficció en tota la seva història. Es tracta de la revista britànica *New Worlds*, dirigida des de 1964 per Michael Moorcock. *New Worlds* es va convertir en el centre de la *New Thing* (o, també, *New Wave* en clara referència a la *nouvelle vague* del cinema francès), que va revolucionar el gènere en demanar un major grau de cura i d'experimentalisme literari i una major atenció als elements centrals de la narrativa en un intent de fugir de l'esquematisme tan habitual en les narracions de la ciència-ficció clàssica.

El nou moviment incorporava un esperit més pessimista en la seva visió del futur. També tenia un dels elements centrals en l'èmfasi que s'atorgava a l'espai interior de la ment i la psicologia dels personatges, en clara contraposició a la utilització de l'espai exterior interestel·lar de la ciència-ficció clàssica.

Els aficionats es van dividir en partidaris i detractors de la *New Thing*. Entre els seus propagandistes a Estats Units destaquen Judith Merrill i Harlan Ellison (autor d'una recopilació molt influent: *Visiones peligrosas*, de 1967). També van trobar el seu lloc en les pàgines de *New Worlds* els nord-americans Norman Spinrad, Samuel R. Delany o Thomas M. Dish juntament amb els britànics J.G. Ballard, Michael Moorcock i d'altres.

Com la majoria de les "revolucions", la New Thing va ser excessiva, però el balanç final va aportar una evident millora de la qualitat literària de la ciència-ficció. L'empenta del moviment va acabar amb el darrer número de *New Worlds* (el 200, editat l'abril de 1970) quan no va ser distribuït per una de les més gran cadenes de distribució britàniques (W.H. Smith Ltd.) que l'acusava de llenguatge groller i fins i tot obscè.

La maduresa dels anys setanta

Quan es va superar l'excés d'experimentalisme de la New Thing, el nou interès per l'aspecte literari, que en va ser l'aportació fonamental, es va afegir a l'experiència de la ciència-ficció clàssica i, amb els anys, ha acabat configurant un gènere adult i de qualitat. La nova imatge de la ciència-ficció ha merescut fins i tot l'atenció de la universitat (existeix, per exemple, la SFRA, *Science Fiction Research Association*, formada per professors universitaris) i també l'aparició d'una respectable quantitat d'estudis erudits sobre la ciència-ficció.

Tot això ha estat possible per efecte de la millora en la qualitat literària (estil, trama, profunditat psicològica dels personatges), que caracteritza les principals obres de la ciència-ficció a partir dels anys setanta i vuitanta. En aquest període, alguns dels principals autors de la ciència-ficció comencen a ser reconeguts també en el camp de la

literatura general (*mainstream*) al marge del món molt més reduït de la ciència-ficció.

Fins i tot autors clarament considerats especialistes de la ciència-ficció més *hard* acaben incorporant aquest nou interès estilístic i aquesta nova maduresa de la ciència-ficció. Un cas concret seria el de Gregory Benford (catedràtic de física d'altres energies a la Universitat de Califòrnia a Irvine), autor, a més d'obres *hard*, d'altres com per exemple *Contra el infinit* (1983), que ha estat comparada estilísticament i temàticament (sempre salvant les distàncies) amb *The Bear* (L'ós) de William Faulkner.

Un dels elements destacats d'aquests darrers anys ha estat l'aparició de moltes autores que ja no han hagut d'amagar la seva condició femenina darrere un pseudònim masculí (com va fer, per exemple, Andre Norton). A més d'Ursula K. Le Guin amb obres fonamentals com *La mà esquerra de la foscor* (1969), *Los desposeídos* (1974) o *El nombre del mundo es bosque* (1976) entre d'altres, cal tenir en compte la narrativa de Vonda McIntyre, Joanna Russ, Anne McCaffrey, Kate Wilhelm, C. J. Cherryh, Octavia Butler, Sheri S. Tepper, Connie Willis, Nancy Kress, Lois McMaster Bujold, Elizabeth Moon i altres.

Una altra mostra de maduresa es veu en el canvi que els anys setanta van aportar a l'obra d'autors com Robert Silverberg o John Brunner, fins llavors

prolífics autors de *space opera*, que, en les seves noves obres dels anys setanta, recullen les inquietuds despertades per la New Thing. També retornen vells veterans que havien estat molts anys sense escriure com Frederik Pohl amb *Homo Plus* (1976) i la seva sèrie sobre els Heeche iniciada amb *Pórtico* (1977). O el retorn també d'Isaac Asimov amb *Fins i tot els déus* (1972) i Arthur C. Clarke amb *Cita con Rama* (1974) o *Las fuentes del paraíso* (1977).

I així mateix cal comptar, en els anys setanta, amb nous autors d'interès que saben donar també a la seva obra uns sòlids continguts de base científica i d'enginyeria, com fan Larry Niven a *Mundo anillo* (1970) o John Varley a *Titan* (1979).

La solidesa definitiva

Pel que fa als temes, la dècada dels vuitanta va veure la segregació del nou gènere de la fantasia, que es va començar a publicar ja en col·leccions separades. La maduresa del gènere es manifesta ja amb una nova ciència-ficció molt seriosa que recull temes clàssics de la ciència-ficció de base científica i tecnològica, però tractats ara amb major solidesa literària. Destaca en aquest aspecte l'obra d'autors de sòlida formació científica com Gregory Benford, autor de *Cronopaisaje* (1980) i d'una brillant sèrie (anomenada després el *Centre Galàctic*), sobre un enfrontament a la galàxia entre les intel·ligències d'origen orgànic i les d'origen artificial, que s'iniciava

amb *En el océano de la noche* (1977).

Juntament amb Benford, destaca també la solidesa científica de la formació i els temes de David Brin, Vernor Vinge, Charles Sheffield i d'altres que publicaran més tard com Robert J. Sawyer, Michael Flynn, Ken MacLeod, Alastair Reynolds, Robert Charles Wilson i un llarg etcètera.

També els anys vuitanta i noranta van veure com autors clàssics reprenien velles obres, com va fer Arthur C. Clarke (sovint ajudat per Gentry Lee o Gregory Benford) i, sobretot, el mateix Isaac Asimov, que va continuar les seves famoses sèries de la Fundació i de les "novel·les de robots" amb voluntat d'unificar-les en una de sola. Més tard, uns anys després de la mort d'Asimov, Gregory Benford, Greg Bear i David Brin, per encàrrec dels hereus literaris de l'autor, van continuar amb la *Segona trilogia de la Fundació* (1997, 1998 i 1999) i van introduir noves idees a la sèrie; com també ho va fer, sense el mateix suport "oficial", Donald Kingsbury a *Crisis psicohistórica* (2001) en què, amb èxit, posa en dubte alguns dels pressupòsits bàsics de la idea asimoviana de la psicohistòria.

També apareixen nous autors de gran qualitat com Kim Stanley Robinson i la seva trilogia sobre Mart iniciada amb *Marte rojo* (1993), David Brin i la sèrie de "l'elevació dels deixebles" iniciada amb *Marea estelar* (1983) i Orson Scott Card amb la sèrie

que iniciava la popular *El juego de Ender* (1985).

Esment especial mereix l'avui imprescindible Dan Simmons amb la reconstrucció en clau de ciència-ficció primer dels *Contes de Canterbury* en la sèrie que s'iniciava amb *Hyperion* (1990) i, més tard, la reconsideració de la *Iliada* d'Homer a la nova sèrie formada per *Ilíon* (2003) i *Olympo* (2005).

La maduresa es veu també en l'obra, clàssica en els temes però moderna en el tractament i la construcció, del canadenc Robert J. Sawyer, de qui cal esmentar, per exemple, la trilogia del *Paral·latge Neanderthal* iniciada amb *Homínidos* (2002); o en les excepcionals obres de Neal Stephenson, des de *La era del diamante* (1995) al *Ciclo Barroco* (2003, 2004 i 2004), passant per l'imprescindible *Criptonomiçón* (1999).

La ciència-ficció, al menys l'escrita, sembla haver arribat amb tota seguretat a la seva plena maduresa.

LA CIÈNCIA-FICCIÓ ALS MITJANS AUDIOVISUALS

La ciència-ficció sorgeix en el món de la literatura, però la seva temàtica s'ha incorporat també a d'altres mitjans. Entre les diverses modalitats narratives (i no narratives) que han fet servir la múltiple temàtica de la ciència-ficció trobem el teatre, el cinema, la televisió, la ràdio, les historietes dibuixades ("tebeos" o còmics) i, fins i tot, la poesia. Val a dir que també es troben temàtiques de ciència-ficció en els nous jocs de simulació estratègica o en els de "representació de papers" (*role-playing*), ja siguin de tauler o en ordinador.

En el cas dels mitjans audiovisuals, es pot dir que les seves característiques intrínseques han fet que, en la majoria dels casos, dominés de manera tal vegada excessiva l'atenció a la imatge i l'estètica, fins i tot amb el handicap del paper possiblement exagerat que s'atribueix als trucs i efectes especials. Sovint això s'ha fet abandonant la riquesa d'idees que ve a ser la característica fonamental del gènere en el seu vessant literari. Un possible resum seria dir

que en la ciència-ficció dels mitjans audiovisuals acostuma a dominar el sentit de la meravella sobre el de l'especulació intel·ligent.

Però sí que val a dir que, tot i la baixa qualitat mitjana des dels punts de vista especulatius ja establerts a la bona literatura de ciència-ficció, els mitjans audiovisuals han aconseguit apropar la temàtica de la ciència-ficció al gran públic i augmentar-ne el nombre d'aficionats i lectors. La seva espectacularitat i les característiques omnipresents del mercat cinematogràfic i televisiu ho permeten. De fet, és imprescindible reconèixer que molta més gent coneix *La guerra de la galàxies* (1977) de George Lucas o *Star Trek* (1966) de Gene Roddenderry que no pas la també clàssica *Fundació* (1951) d'Isaac Asimov.

El cinema és espectacle

No cal confondre el cinema de ciència-ficció amb el vessant literari del gènere. En el cinema de ciència-ficció es fan servir altres convencions narratives, es limita en gran mesura l'àmbit temàtic, es dóna prioritat tal vegada excessiva als elements fantàstics i irracionals i, en general, s'exigeix menys de la intel·ligència de l'audiència. Però el cinema resulta molt més espectacular i, tenint en compte les campanyes de promoció de les productores cinematogràfiques (ben ajudades, és cert, per la premsa i fins i tot pels editors dels telenotícies que

quasi mai no han parlat d'un "llibre" de ciència-ficció, però sí que parlen de pel·lícules), arriba a un públic molt més nombrós.

Tan sols amb comptades excepcions el cinema de ciència-ficció ha arribat a nivells de sofisticació i reflexió semblants als de la literatura, i només a partir de la famosa *2001: una odissea de l'espai* (1968), de Stanley Kubrick, es va fer evident el grau d'elaboració que pot arribar a assolir, fins i tot en el cinema, la temàtica de la ciència-ficció. Més tard, el gran èxit de públic de *La guerra de les galàxies* (1977), de George Lucas, va fer arribar la riquesa d'aventures i l'exotisme de la clàssica *space opera* a un nou públic (tot i que l'ignorant "inventor" de la versió local del títol va convertir en "galàxies" el que eren simplement "estels", i amb això va dilatar més aviat de manera exagerada l'àmbit geogràfic de l'aventura).

Els temes més utilitzats en el cinema de ciència-ficció acostumen a ser els de les antiutopies (identificades també amb el neologisme "distopia"), que tracta de móns i societats futures clarament indesitjables; el del viatge espacial en la seva versió més aventurera (*space opera*) incloent-hi la invasió per extraterrestres o l'enfrontament bèl·lic amb aquests; i el dels perills del maquinisme o l'amenaça d'un gran desastre. Quasi sempre el tractament acaba portant a pel·lícules que semblen tenir com a objectiu primordial espantar l'audiència, cosa que,

realment, té molt poc a veure amb la ciència-ficció.

D'entre les moltes pel·lícules possibles cal destacar, en uns primers anys, *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, un exemple clàssic d'una distopia antimquinisme que, malgrat tot, va tenir pocs imitadors en aquells anys. Convé recordar que Lang, a *Una dona a la Lluna* (1929), va ser qui, per afegir dramatisme a l'escena, va inventar el compte enrere en el llançament de coets, un sistema que després s'ha convertit en realitat.

En els primers anys, el cinema va utilitzar a bastament el vessant del desastre o els temes de terror com va passar en la transposició cinematogràfica del *Frankenstein* de Mary Shelley amb una primera versió que data de 1910, tot i que la més coneguda és la realitzada per James Whale el 1931, sempre en clau de terror. De fet, tan sols amb la versió de Kenneth Branagh, feta el 1994, es recuperava la idea de la ciència com una aventura prometeica, que va ser la intenció de la novel·lista.

De tota manera, amb la versió cinematogràfica de *Frankenstein* en clau de terror, s'iniciava la tradició del cinema de monstres, com *King Kong* (1933), que aniria a desembocar en les múltiples pel·lícules japoneses al voltant de personatges com *Godzilla*, rei dels monstres (1954, i en nova versió nord-americana de 1998) i altres animals més o menys antediluvians com els que també sortien en la primera versió cinematogràfica d'*El món perdut*

(1925) d'Arthur Conan Doyle.

La *space opera* també va estar-hi representada, ja des dels primers anys, amb les versions cinematogràfiques i televisives de grans herois del còmic de ciència-ficció com *Buck Rogers* (1939 i 1979), *Flash Gordon* (1936 i 1981) o *Superman* (1948 i següents). En els darrers anys ja no es tracta tan sols de la clàssica *space opera* sinó de la majoria dels còmics famosos que han anat passant al cinema: *Batman* (1989 i següents), *Spiderman* (2002 i següents), *X-men* (2003 i següents) o *Els quatre fantàstics* (2004) entre molts altres.

El terror i la guerra freda

Després d'un parèntesi als anys quaranta per efecte de la Segona Guerra Mundial, el cinema dels anys cinquanta va explotar al màxim l'aspecte terrorífic de la ciència-ficció que tant convenia als interessos de la guerra freda. També hi va haver una reacció en certa manera anticientífica com a resposta a la por generada per la bomba atòmica, que venia a ser l'emblema dels molts perills de la ciència. Va ser el començament del que s'anomena la "sèrie B", en què caldria, malgrat tot, destacar obres com *L'experiment del Dr. Quatermass* (1955), *La invasió dels lladres de cossos* (1956) o *La mosca* (1958).

També cal destacar en els anys cinquanta l'aparició de versions cinematogràfiques de novel·les d'autors clàssics, en particular H. G. Wells i Jules

Verne. En són un bon exemple *La guerra dels móns* (1953) i *Viatge al centre de la Terra* (1959) entre moltes altres.

Però, sense cap dubte, el que resulta més destacat dels anys cinquanta van ser pel·lícules com *Ultimatum a la Terra* (*The Day the Earth Stood Still*, literalment "el dia que la Terra es va parar", 1951) i *Planeta prohibit* (1956) que, potser per primera vegada després de *Metròpolis* de Lang, feien arribar al gran públic del cinema la idea que la ciència-ficció a més de temes de terror i aventures de l'espai podia ser una temàtica adient per estimular la reflexió en una audiència intel·ligent.

Als anys seixanta, és Europa la que inicia la producció d'una sèrie de pel·lícules prou diferents a partir de l'experiment de Jean-Luc Godard a *Lemmy contra Alphaville* (1965), a qui seguirà François Truffaut en portar al cinema la novel·la de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1966). Sense oblidar l'eclosió d'un altra mena de continguts, heretats també del còmic, amb Roger Vadim i la seva *Barbarella* (1967).

La veritable revolució cultural

Però la veritable "revolució cultural" arribaria de la mà d'un nord-americà, Stanley Kubrick, que, amb *2001: una odissea de l'espai* (1968), basada en un conte curt d'Arthur C. Clarke (*La sentinella*), va provocar un veritable renaixement de la ciència-ficció al

cinema. La sorpresa dels crítics de cinema (acostumats al nivell de la "sèrie B" dels anys cinquanta), que no acabaven d'entendre el final obert del film però en constataren la cura en la producció i l'evident prestigi de Kubrick al món del cinema, van convertir la pel·lícula en un fenomen de crítica i públic. Amb tota lògica, Hollywood va voler explotar el nou filó que semblava obrir-se tot i que pel·lícules com *L'amenaça d'Andròmeda* (1971) de Robert Wise, a partir d'un best-seller de Michael Crichton, no va obtenir l'èxit econòmic per al qual estava dissenyada.

Més endavant, serà altra vegada l'aspecte aventurer tan característic de la *space opera* el que va ser definitiu en el gran èxit de *La guerra de les galàxies* (1977) de George Lucas, possiblement concebuda llavors, malgrat el que n'hagi dit l'autor, com una pel·lícula única que, gràcies a l'èxit de recaptació, es va convertir primer en trilogia i, més tard, en una sèrie de sis pel·lícules.

També, com a resultat de l'èxit assolit per Kubrick, el cinema va començar a fer versions d'algunes bones novel·les de la ciència-ficció del segle XX, sovint amb un títol canviat i, massa vegades, sense respectar la riquesa d'idees de l'original. Així va passar amb *The Omega Man* (1971) o *Charly* (1968) basades, respectivament, en les magistrals novel·les *Soy leyenda* (1954), de Richard Matheson, i *Flores para Algernon* (1959), de Daniel

Keyes.

Un altre cas de pel·lícula emblemàtica, produïda fins i tot abans del gran èxit de Kubrick, va ser *El planeta dels simis* (1968) de Franklin J. Shaffner, basada en la novel·la del francès Pierre Boulle. Aquest és un dels pocs casos en què els guionistes cinematogràfics (Rod Sterling i Michael Wilson) han estat capaços d'afegir una imatge inoblidable i summament didàctica que no estava pas a l'original escrit: la de la derruïda estàtua de la llibertat del final de la pel·lícula, que no apareix pas a la novel·la original.

Podríem fer servir aquest exemple per donar una mostra de la trista idea que els productors de Hollywood d'avui tenen de la ciència-ficció al cinema. La nova versió de la novel·la de Boulle, dirigida per Tim Burton l'any 2001, recull el criteri majoritari dels grans estudis de Hollywood que semblen dedicats a fabricar cinema a l'altura intel·lectual del que ells creuen que podria ser un adolescent nord-americà d'avui, un nivell que no semblen considerar pas elevat.

En una entrevista de promoció de la nova versió d'*El planeta dels simis*, el productor David Zanuck explicava clarament com, en la seva opinió, el públic actual de cinema "no està interessat pel nivell filosòfic (*sic*) de la primera versió". Amb aquesta mena d'idees resulta fàcil entendre per què Hollywood prefereix avui el cinema de ciència-ficció

basat en els efectes especials i abandona la reflexió i l'especulació tan pròpia d'una narrativa d'idees com és la ciència-ficció.

Amb l'èxit popular de la ciència-ficció a partir del final dels setanta, diverses novel·les clàssiques de ciència-ficció van passar al cinema. *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, iniciava una sèrie de pel·lícules sobre narracions de Philip K. Dick, tot i que, de fet, traïa la narració original (sembla que Ridley Scott mai no va voler llegir la novel·la original de Dick i tampoc no la coneixia el segon dels guionistes). Després, han estat altres obres clàssiques de Heinlein com *Alguien maneja los hilos* (*The Puppet Masters*, 1994), de Stuart Orm, a *Tropes de l'espai* (1997), de Paul Verhoeven, sobre obres clàssiques de Heinlein.

També Isaac Asimov ha "sofert" versions cinematogràfiques d'alguna de les seves narracions més emblemàtiques, des de l'edulcorada *L'home bicentenari* (1999), de Chris Columbus, a *Jo, robot* (2004), d'Alex Troyas, el qual, malgrat perpetrar una greu manipulació de la idea asimoviana dels robots, havia creat poc abans una excepcional pel·lícula de ciència-ficció com va ser *Dark City* (1998), de la qual era autor del guió. Serveixin aquest exemples com a mostra de com resulta de difícil passar bé al cinema una bona novel·la de ciència-ficció, com també va passar amb *Duna* (1984), de David Lynch.

Després d'algunes obres interessants als anys

setanta, com *Zardoz* (1974), *Rollerball* (1975), *Alien* (1979 i següents) i les estranyes però brillants pel·lícules de Robert Altman com *Volar és per als ocells* (*Brewster McCLOUD*, 1970) o *Quintet* (1979), els anys vuitanta van començar a mostrar de manera decidida el poder i l'espectacularitat de Hollywood amb grans superproduccions que aviat es van convertir en sèries de gran èxit econòmic. Exemples ho són *Terminator* (1984, 1991 i 2003), *Regreso al futuro* (1985, 1989 i 1990), *Parc juràsic* (1993, 1997 i 2001) o *Matrix* (1999, 2003 i 2003) i un llarg etcètera. Una curiosa excepció a aquest destí quasi inevitable de ser convertida en sèrie ho és la popular i sentimental *E.T. l'extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg.

Tot i que els crítics cinematogràfics semblen prou enfadats amb Terry Gilliam, component en el seu dia de Monty Python, cal recordar que Gilliam ha filmat pel·lícules imprescindibles com *Els herois del temps* (*Time Bandits*, 1981), *Brazil* (1985) o *12 monos* (1995), aquesta darrera com a reelaboració d'una pel·lícula de culte del cinema francès: *La Jetée* (1962), de Chris Marker, que durava tan sols 28 minuts.

Així com a la literatura la major part de la ciència-ficció que es publica arreu procedeix d'Estats Units, el cinema de ciència-ficció europeu quasi sempre ha tingut greus dificultats per abordar els costos de les grans superproduccions amb molts i cars efectes especials que Hollywood ha convertit

en "imatge de marca" per a la ciència-ficció cinematogràfica. Tot i que convé destacar algunes produccions de qualitat a partir de novel·les clàssiques com *1984*, de Michael Radford, o la coproducció *El poder d'un déu* (1990), de Peter Fleischmann, amb guió del director i del francès Claude Carrière basada en la gran novel·la *Qué difícil es ser dios* (1964), d'Arcadi i Boris Strugatski. De la novel·la *Pícnic a la vora del camí* (1972) d'aquests autors rusos, Andrei Tarkovsky en va treure una pel·lícula "diferent" a *Stalker* (1979), i això després d'haver fet amb *Solaris* (1972) la versió cinematogràfica de la gran novel·la homònima del polonès Stanislaw Lem. Més endavant, el cinema europeu ha hagut de recórrer a la coproducció amb Estats Units per aconseguir obres com *El quinto elemento* (1997), del francès Luc Besson.

Per acabar, no cal oblidar el tractament d'alguns dels temes més típics de la ciència-ficció en l'*anime* japonès, del qual obres com *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo, i *Ghost in the Shell (Kôkaku Kidôtai)*, 1995 i 2004), de Mamoru Oshii, són alguns dels molts exemples que es podrien esmentar.

La televisió té poques idees

De manera general, el tractament de la ciència-ficció a la televisió acostuma a tenir els mateixos defectes i virtuts ja esmentats en parlar del cinema. Es dona prioritat a l'espectacularitat per

sobre de la riquesa d'idees.

La primera sèrie de televisió amb temàtica de *space opera* i orientada al jovent va ser la del *Captain Video* iniciada a Amèrica del Nord el 1949. Més orientada a un públic adult semblava *Out of this world* (*Fora d'aquest món*, 1952), que barrejava la ciència-ficció amb la divulgació científica.

De caire fantàstic i amb alguns retalls de ciència-ficció va ser la famosa sèrie nord-americana *La dimensió desconeguda* (*The Twilight Zone*, literalment "la zona crepuscular"), iniciada el 1959 per la cadena CBS amb guions de Rod Sterling (creador de la sèrie), Richard Matheson, Charles Beaumont i altres escriptors ja coneguts al món de la ciència-ficció. Va seguir fins a l'any 1964 i destaca per fixar-se en l'especulació i la sorpresa final de cada episodi deixant de banda l'aventura bèl·lica habitual fins llavors a la televisió de ciència-ficció.

També, a partir de 1961, la BBC va obtenir la col·laboració d'un prestigiós científic, Fred Hoyle, com a coguionista de la versió televisiva de la seva novel·la *A for Andromeda*, seguida l'any següent per *The Andromeda Breakthrough* (1962). No s'han de confondre aquestes sèries clàssiques britàniques amb la moderna i molt més espectacular *Andromeda* (2000 i següents) que Robert Hewitt Wolfe ha creat a partir d'unes "notes" proporcionades per la vídua de Gene Roddenderry, el creador de *Star Trek*.

Una sèrie de gran èxit i difusió va ser la també

britànica *Dr. Who* (Doctor Qui), iniciada l'any 1963 i que va durar molts anys en antena. El protagonista, de vegades identificat com un "senyor del temps", viatja pel temps i l'espai amb la seva màquina que sembla una cabina telefònica. També a Gran Bretanya va destacar *Thunderbirds* (1965-66), feta amb titelles.

L'èxit de 'Star trek'

Altres sèries nord-americanes destacades dels anys seixanta van ser la primera edició d'*Altres límits* (*The Outer Limits*, 1963-66), que a Espanya es va anomenar *Rumbo a lo desconocido*, o la sèrie *Perduts a l'espai* (1965-68), més endavant convertida en pel·lícula. Sense oblidar *Els invasors* (1967-68) o *Terra de gegants* (1968-70). Però totes aquestes poden semblar fins i tot anecdòtiques davant l'èxit i la continuïtat sense precedents ni comparacions de *Star Trek*.

La sèrie nord-americana *Star Trek* (Viatge estel·lar) ha arribat a crear un fandom específic, el dels *trekkers* amb les seves ST Conventions (Convencions Star Trek) que, sobretot els anys setanta, van arribar a interessar una audiència superior a la que era habitual a les convencions mundials de la ciència-ficció (Worldcon). La sèrie va ser creada l'any 1966 per Gene Roddenberry per a la cadena NBC i va poder gaudir en alguns casos de guionistes que eren ja famosos escriptors a la

ciència-ficció nord-americana: Richard Matheson, Theodore Sturgeon, Harlan Ellison, Norman Spinrad i altres. L'esquema general dels episodis segueix els esquemes de la *space opera* i enfronta la tripulació de la nau d'exploració *Enterprise* amb una munió de monstres i civilitzacions extraterrestres sovint dotades de poders paranormals. Personatges principals de la primera sèrie (coneguda avui com "la clàssica") van ser el capità Kirk, l'extraterrestre Spock (que, suposadament, no té emocions i es guia sempre per la lògica), el metge "Bones" i fins i tot la nau mateixa.

L'èxit de la sèrie va ser tal que, fins i tot acabada, es va continuar com a dibuixos animats i, el més important, a més de les ST Conventions, van publicar moltes novel·les fins i tot autors famosos de la ciència-ficció escrita: Joe Haldeman, Vonda McIntyre, James Blish (dotze llibres entre 1976 i 1975 i la "novel·lització" dels guions de la sèrie), Alan Dean Foster (nou llibres entre 1974 i 1977), etc. Al final, les aventures del capità Kirk i de la nau *Enterprise* van ser portades al cinema a partir de 1979.

Amb els anys, la productora Paramount va convertir el projecte Star Trek en una mena de franquícia per a novel·listes i, a partir de 1987, va fer noves aportacions televisives. Amb una durada d'unes set temporades de terme mitjà, les aventures de l'"univers Star Trek" han cristal·litzat en diverses

sèries com *Star Trek: The Next Generation*, *Star Trek: Deep Space Nine*, *Voyager* i *Star Trek: Enterprise*. Sense cap mena de dubte, es tracta de la sèrie de televisió de més influència i importància en la història del gènere.

Després de l'èxit cinematogràfic de *La guerra de les galàxies*, a la televisió es va fer *Galáctica, estrella de combate* (1978), impulsada per Glen A. Larson, que va ser un fracàs en la primera edició. En un intent de fer rendible el llarg episodi pilot es va estrenar als cinemes una versió abreviada que no va fer pas ombra a *Star Wars*. Després d'un breu intent de "ressuscitar" la sèrie l'any 1980, sembla que, recentment, Ronald D. Moore ha arribat a convertir-la amb *Galactica* (2003) en una sèrie d'èxit.

Més recent encara va ser la sèrie britànica *Nan Roig* (*Red Dwarf*, 1988), que va durar quasi deu anys de la mà de Doug Naylor i Rob Grant, autors també de diverses novel·les sobre la sèrie, sempre irònica i intel·ligent. Una veritable "sèrie de culte" molt interessant i recomanable.

En els darrers anys, han proliferat les sèries de televisió amb temàtica de ciència-ficció i és impossible ressenyar-les totes, encara que no s'ha d'oblidar *Babylon 5* (1993-1998), un brillant projecte de Michael Straczynski dissenyat per durar cinc anys i que mantenia, alhora, trames individuals a cada capítol i un disseny únic per a la trama conjunta de

les cinc temporades.

Altres sèries destacades i que s'han pogut veure a Catalunya són l'australiana *Farscape* (1999-2003) i les canadenques *Stargate SG-1* (1997-2005), que continua a *Stargate Atlantis* (2004-), les darreres nascudes de l'èxit de la pel·lícula *Stargate* (1994) de Roland Emmerich. Tant de *Babylon 5* com de *Stargate SG-1* s'han publicat diverses novel·les, generalment com a franquícia per explorar un filó pràcticament segur.

A Espanya, als anys seixanta, Narciso Ibáñez Serrador va dirigir la sèrie *Historias para no dormir*, orientada més aviat al terror, en què va incloure adaptacions de contes de ciència-ficció de coneguts autors nord-americans tot i que es presentaven sempre com originals de Luis Peñafiel, un pseudònim del director. Ibáñez va obtenir un premi internacional amb *El asfalto* (1966), realitzada a partir d'un conte curt de l'escriptor madrileny Carlos Buiza.

A Catalunya, TV3 va produir, l'any 1985, una versió televisiva del gran èxit de vendes de Miquel de Pedrolo, el *Mecanoscrit del segon origen* (1974).

El teatre pot especular

El teatre no permet la riquesa d'efectes especials del cinema i de la televisió i tot i que pot transmetre amb més facilitat el vessant especulatiu del gènere, resulta menys espectacular. Malauradament hi ha

poques obres de teatre amb temàtica de ciència-ficció. Després de *R.U.R.* (1921), de Karel Capek, ja esmentat, cal parlar de *Happy Birthday Wanda June* (Bon aniversari, Wanda June, 1973) de Kurt Vonnegut Jr. i de les dramatitzacions d'alguns contes de Ray Bradbury, en particular, *The Day it Rained Forever* (El dia que va ploure per sempre, 1966) i *The Pedestrian* (El peató, 1966).

Des d'un punt de vista local, caldria esmentar l'obra *Sodomáquina*, de Carlo Frabetti, estrenada mundialment en castellà a la primera convenció o trobada de la ciència-ficció espanyola, la Hispacon-69, a Barcelona.

La ràdio: 'La guerra dels móns'

Tant a Gran Bretanya com a Estats Units hi ha constància de diverses transmissions radiofòniques basades en obres d'autors coneguts com Arthur C. Clarke, Herbert G. Wells, Isaac Asimov o Ray Bradbury.

La més important va ser l'adaptació radiofònica de *La guerra dels móns*, de H. G. Wells, realitzada l'any 1938 per Orson Welles amb el Mercury Theater of the Air per a la cadena CBS. Es va emetre precisament el 30 d'octubre, la nit de Halloween. Amb l'ajuda del guionista i escriptor Howard Koch, Welles presentava la història com un noticiari de fets reals que s'intercalava en una emissió radiofònica normal amb música. Tal presentació va

desencadenar el pànic de molts oïdors, que van creure de veritat que la Terra era envaïda per marcians.

A Espanya, la cadena SER va emetre, entre 1953 i 1958, l'adaptació francament molt lliure que va fer Enrique Jarnés Bergua (Jarner) de la sèrie britànica *Dan Dare, pilot del futur*. La versió espanyola va ser la popular i avui clàssica *Diego Valor* i, a partir de 1954, es publicaven també els còmics corresponents.

ALGUNS TÍTOLS RECOMANATS

Al llarg del llibre s'han anat esmentant alguns dels títols més coneguts i famosos de la ciència-ficció mundial. Aquí es vol oferir una tria de títols especialment recomanats per conèixer la ciència-ficció escrita i algunes de les seves múltiples possibilitats com a gènere narratiu.

En qualsevol selecció intervé sempre la subjectivitat de qui la prepara i, per tant, triar una selecció de títols resulta sempre força difícil. Ho és encara més si es vol equilibrar històricament la selecció perquè, com s'ha dit, la ciència-ficció canvia amb els anys. Per això, es proposa aquí una tria de tres llibres per dècada, almenys des de 1950, en què van començar a aparèixer llibres sota l'etiqueta "ciència-ficció".

Inevitablement, no hi ha pas tots els que són, però en canvi sí que es pot dir que ho són tots els que hi ha. Tal vegada manquen autors bàsics com Heinlein, Dick o Gibson i, sobretot, bastants de les excel·lents escriptores dels recents anys, però calia fer una tria i ja es ben sabut que mai plou a gust de tothom.

Cal fer un advertiment general: molts d'aquests

llibres són l'inici d'una sèrie (de fet, això passa amb 11 del 18 títols esmentats).

Una darrera observació: com s'ha fet a tot el llibre, els títols han estat esmentats en català quan em consta que hi ha traducció a la nostra llengua. Si no em consta, he fet servir el títol de la traducció al castellà possiblement la que el lector té més a l'abast. L'any indicat és el de la seva aparició en l'edició original en forma de llibre.

Anys cinquanta

1951 – **Fundació**, Isaac Asimov

1952 – **El hombre demolido**, Alfred Bester

1953 – **La fi de la infantesa**, Arthur C. Clarke

Anys seixanta

1960 – **Cántico por Leibowitz**, Walter M. Miller Jr.

1965 – **Duna**, Frank Herbert

1969 – **La mà esquerra de la foscor**, Ursula K. Le Guin

Anys setanta

1972 – **Fins i tot els déus**, Isaac Asimov

1975 – **La guerra interminable**, Joe Haldeman

1977 – **Pórtico**, Frederik Pohl

Anys vuitanta

1980 – **Cronopaisaje**, Gregory Benford

1983 – **Marea estelar**, David Brin

1985 – **El juego de Ender**, Orson Scott Card

Anys noranta

1990 – **Hyperion**, Dan Simmons

1992 – **El libro del día del Juicio Final**,
Connie Willis

1993 – **Marte Rojo**, Kim Stanley Robinson

Segle XXI

1999 – **Criptonomicón**, Neal Stephenson

2002 – **Homínidos**, Robert J. Sawyer

2003 – **Ilión**, Dan Simmons

Bibliografia