

## Lo que no se perdona

### Enclaves libertarios e hibridez en el cine de ciencia ficción respecto de la literatura

Armando Capalbo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

#### Resumen

Con su impronta de lo desconocido en lo proyectual verosímil, siempre hubo elementos fantásticos en la literatura de ciencia ficción. Iconizando libertariamente el género literario, el cine concibió hasta con extremismo grotesco lo pesadillesco de la interacción entre lo humano y lo tecnológico, en una liberalidad que representó como conflicto desmesurado el caos de lo moderno tanto como el maniqueísmo del mal en la otredad extraterrestre o las soluciones reaccionarias ante lo desconocido que podía desgarrar la institucionalidad social. La monstruosidad atómica de Godzilla, la devastadora amenaza alienígena de *Día de la independencia*, el paroxismo cruento de *Robocop* o de *Juez Dredd*, se enlistan en un constructo brutal que desafía los “permisos” de hibridez del género respecto de su procedencia literaria y asocian lo creíble con lo fantástico para “acreditar” lo real. Hasta en su a veces torpe advertencia sobre la anomalía de lo tecnológico o lo científico y acerca de la peligrosidad de la relación inmadura entre el ansia individual y el avance tecnológico, recrudesció la perspectiva populista del miedo a los cambios derivados del decurso de una cultura poshumana. Mostrando el costado reversible de la democracia y la libertad desplazado hacia el futuro inmediato, la futurística fílmica a menudo desproveyó de cultualidad elevada a la distopía y la hizo rudimentaria, visualmente atroz, pero también, en su grosera escalada, contribuyó a liberar restricciones del género en la literatura, que se expandió al escéptico esteticismo del *cyberpunk* y a la “suciedad” negritud *poshuman*.

Por mucho que les pese a los puristas, casi desde un principio hubo fantástico en la ciencia ficción, una apropiación especial de lo fantástico, con su rareza, su extrañeza, su impronta de lo desconocido en lo verosímil, incluso en la proyección futura de lo creíble o plausible del presente. Al cine del mismo género, injustamente, no se le disculpa su desliz libertario a la hora de concebir el futuro, el caos de un universo donde lo tecnológico y lo humano se confunden e intercambian, donde la pesadilla es el mañana.

Después de su larga primera etapa inglesa, desde 1818, con *Frankenstein* de Mary Shelley, hasta H. G. Wells, el género traslada sus petates a Estados Unidos y se hace auténticamente popular, sobre todo con el establecimiento de la variante *space-opera*, la aventura del héroe ingenuo combatiendo contra el mal alienígena, un *cowboy* en el espacio. Con la era estadounidense de la ciencia ficción literaria en la segunda década del siglo XX, el género encontró el cauce adecuado para desposar lo científico con lo ficcional, ahora indisolublemente ligado a los cambios socioculturales que había provocado y estaba promoviendo el desarrollo tecnológico. De a poco, surge también una tibia finalidad pedagógica de aquella ciencia ficción ingenua por cuanto el lector lego podía incorporar, a través de la lectura de revistas muy baratas, conceptos científicos, nuevas teorías y algunos debates en relación con los progresos aplicados de su presente. Una objeción clásica de la novedad de esta etapa popular norteamericana radicó en que lo mismo podía decirse de varias novelas decimonónicas, por ejemplo, los melodramas futuristas o científicas del francés Jules Verne, en quien muchos vieron la anticipación de máquinas como el submarino, el cohete espacial y el helicóptero, textos en los que el costado científico era simplemente un dispositivo para proyectar una verosimilitud de lo, para entonces, imposible. De hecho, aún hoy,

el viaje en el tiempo, por ejemplo, es una operatoria discursiva que ni siquiera puede formularse coherentemente desde la especulación científica o paracientífica y a nadie se le ocurriría que los cuentos sobre desplazamientos transtemporales de Ray Bradbury, prócer del género, quedan fuera del registro genérico cienciaficcional.

El territorio límbico entre lo fantástico y la ciencia ficción existió –y fue admitido sin ambages– incluso en la *Golden Age*. Desde 1940, la mítica revista *Astounding Science Fiction* (primero titulada *Astounding Stories*) se convirtió casi inmediatamente en un espacio literario cultural por su modo de plantear la ideología de la reciente ciencia ficción “intelectual” estadounidense, en la etapa hoy llamada por los historiadores *Golden Age*. El director de esa revista desde 1938, gurú del género durante más de treinta años, John Campbell, lentamente instaló concepciones antibélicas, antiatómicas y humanistas, de las que los cuentistas se hicieron cargo sin reparos. La ciencia bien entendida y tomada con seriedad empezaba a tener su lugar junto a la ciencia ficción: en ese mismo año de 1940, *Astounding* publicaba información sobre la precaria carrera espacial o los avances en el conocimiento del sistema solar. Autores como Theodore Sturgeon, Sprague de Camp, Lester del Rey, Robert Heinlein o Clifford Simak se sintieron atraídos por la defensa humanista que Campbell fijaba como destino de la ciencia ficción. Así inspirados, amalgamaban ciencia ficción y fantástico, se alejaban de la cuasi infantil *space-opera* para interesarse en el tema de la convivencia del género humano con otras formas extrañas de vida, que luego profundizarían Asimov y Bradbury. Campbell corregía trabajos, impartía directivas temáticas y estéticas, encauzaba temperamentos, obligaba a sus autores a leer a filósofos como Emerson o a escritores malditos como Kafka y Baudelaire. A su vez, identificados con el trabajo de Campbell, los autores repensaban la vieja temática utópica del mundo nuevo a partir de conceptos teóricos de Hobbes, de la utopía liberal de Locke o del sustrato utópico cristiano a través de los Evangelios Apócrifos y la Teología. Habían aparecido las novelas *Himno*, de Ayn Rand, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, *Walden 2*, de Burrous Skinner, *News for Nowhere*, de William Morris, *The Purple Cloud*, de Marian Shield, *The Iron Heel*, de Jack London y el texto teatral *R. U. R.*, de Karel Capek. También, el futurismo de viajes espaciales y creaciones tecnológicas comunicaba las pocas revistas de divulgación científica con *Astounding*, sin olvidar el tremendo impacto que produjo la novela de Gernsback, *Ralph 124c41+*.

Precisamente, el hecho de que la narrativa literaria haya permeabilizado un espectro amplísimo de la utilización de la nomenclatura y la proyectualidad de la ciencia permite, hoy más que nunca, ciertas disidencias sobre la restrictiva trayectoria clásica del concepto genérico de ciencia ficción cinematográfica. El cine debió soportar, por su aspiración de masividad, una serie de injusticias de las que la literatura se vio librada. Por su condición básica de simulacro de la imagen y el sonido, la textualidad cinematográfica sistematizó rápidamente una iconografía fantacientífica dependiente de un futurismo imaginístico sostenido por la visión concreta de la tecnología en estado proyectual: naves espaciales, androides, computadoras, robots y el infaltable plano que muestra el cosmos abierto en su multiplicidad de planetas y estrellas.

El prestigioso historiador de ciencia ficción fílmica Carlos Clarens señala que, pese a su vapuleada recepción, los seriales de la Universal Pictures que tenían como protagonista al aventurero espacial Flash Gordon fueron decisivos a la hora de adaptar una iconografía futurista extrapolada de la literatura a las necesidades “románticas” de la visualidad cinematográfica. *Flash Gordon* implicó una reexperiencia puramente fílmica de la ciencia ficción, más allá de su puerilidad argumental o de su precariedad de efectos especiales. Además de lo que señala Clarens, este serial también entroniza audiovisualmente la *space-opera*, nacida, como dijimos, en los cuentos ingenuos y que, mucho después, pasaría directamente a la televisión (con *Lost in Space* o *Star Trek*, por ejemplo, aunque de muy distinta manera). Si en la mismísima literatura, la ciencia ficción no ha sido nunca ni del todo la expresión fiel de la ciencia; si lo fantástico, solapado o no,

se inmiscuyó siempre en los entresijos del tema tecnológico, resulta impropio exigirle esta condición al cine. De hecho, ya en los '60, el escritor Robert Heinlein, disconforme con tanto prurito eminente, propuso desconsiderar el término ciencia ficción para suplantarlo por ficción especulativa, frase cuyo contenido relativiza decididamente –en un verdadero *knock out*– la función de la nomenclatura y de la fenomenología científicas dentro de la construcción del relato.

En la misma línea, podemos operativizar las elucubraciones de Darko Suvin, en su clásico tratado *Metamorfosis de la ciencia ficción*, tendientes a repensar la ciencia ficción desde una proyectualidad cognitiva que ubica a la ciencia solo como una opción posible de apoyatura imaginística. En todo caso, el puente entre la ciencia ficción literaria y su correlato fílmico podría radicar en un empirismo de la liberalidad que el cine ha manejado desde un principio y que la literatura ha ido incorporando en tanto sistema radicalmente polémico y sujeto a tensiones internas que lo enriquecen en una remodelización permanente. Así, la ciencia ficción fílmica presentaría una constante: plantear una y otra vez el caos de lo moderno a manera de conflicto interno de las tramas que se asientan en la perspectiva tecnológica. Pero también de las que elaboran una discutible romantización del futuro a partir de la incólume aventura reaccionaria, del combate maniqueo entre el bien y el mal o incluso de la contracara grotesca del miedo a lo desconocido.

En 1954, la empresa cinematográfica japonesa Toho estrenó, con la dirección de Inoshiro Honda (colaborador habitual de Akira Kurosawa), el primer filme de la saga de Gojira, conocido en Occidente como Godzilla. En los distintos países hispanohablantes hubo dos títulos para el mismo filme, luego de la distribución norteamericana: *Godzilla, rey de los monstruos* y *Godzilla, el Japón bajo el terror del monstruo*. Hollywood no solo distribuyó, también alteró el montaje: el corte estadounidense incluyó escenas dramáticas protagonizadas por Raymond Burr, actor de popularidad televisiva (*Ironsides*, *Perry Mason*). No obstante, las modificaciones no comportaron ninguna transformación del origen posbélico del pesadillesco monstruo: Gojira es el resultado de las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, y se convierte, con los años, en el monstruo oficial de la cultura popular japonesa, así como un icono de culto bizarro entre los cinéfilos adoradores de la *fantasy* B cinematográfica en Occidente. Genéricamente, la saga de *Godzilla* (24 filmes japoneses), se incluye en el Kaiju, cine de acción protagonizado por monstruos, que se relaciona mucho más con el “cine catástrofe” que con las vistas de horror o ciencia ficción occidentales.

El deslizamiento genérico implica la lectura condescendiente de Occidente, es decir, mientras que para un japonés Gojira representa un peligro sobrehumano (de orden colectivo) surgido del desastre atómico, una excrecencia brutal y tardía de la tragedia de la destrucción total, para el espectador occidental es un entretenimiento más de la *fantasy* clase B, subcategoría “bizarro”, y para los historiadores es ciencia ficción de baja estofa. Cada nuevo filme de la saga ficcionaliza el miedo atómico a través del accionar de un monstruo que no es sino la encarnación (o la bestialización) de los fantasmas culturales y sociales de los japoneses luego de su derrota en la Segunda Guerra Mundial y de las rígidas condiciones de rendición (y de desarrollo institucional, económico y geopolítico) impuestas por los aliados, pero los occidentales nos encariñamos con la índole del producto, disfrutamos de su factura rudimentaria y grotesca, nos reímos de sus argumentos esquemáticos y simplones. Gojira siempre fue un actor dentro de un traje de goma moldeada que aplasta maquetas de yeso que simulan (sin conseguirlo) ser edificios de Tokio. Pero su popularidad mundial se debe a la comercialización estadounidense del producto, a una intervención que es metafórica de la que ocurrió en el plano histórico entre Japón y Estados Unidos. Leer críticamente los filmes de Godzilla debería involucrar esta diferencia de perspectiva y de apreciación entre Oriente y Occidente y esta singular metáfora, a partir de claves históricas y estéticas que se entranan en el nivel de sentido de los textos cinematográficos de su saga.

Los filmes del monstruo Godzilla son más que útiles a la hora de pensar la inestabilidad de las fronteras y la virtual hibridez entre el fantástico y la ciencia ficción. El fantástico de *Godzilla*, a

nuestro juicio, logra integrar el universo raro de la ciencia ficción llevando su temática al plano de los intereses morales y psicológicos, en una transferencia de indicios alegóricos, y permaneciendo fiel al tema del hombre ante la lucha metafísica con entidades que lo condicionan y trascienden. Por su parte, los distintos *fandoms* de las grandes ciudades occidentales contribuyeron al afianzamiento de un circuito amplio de lectura y de difusión de la ciencia ficción, a la vez que disfrutaron, sin mucho prejuicio, de fenómenos extraños como el Poltergeist o el avistamiento de ovnis. Aportaron, en definitiva y sin proponérselo, una saludable flexibilidad.

Si retomamos la idea de Stanislaw Lem por la cual la ciencia ficción es una rama hipotética de la literatura realista, podríamos reflexionar mejor acerca del cine como hibridador natural del género: además del caos de lo moderno futurizado, asimilado de forma progresista o reaccionaria, plausible o grotesca, iconiza un mundo sintético o “mundo cero” en el que lo diurno se confunde con lo onírico, con una acreditación “realista” de las situaciones que pretende ajustarse a una representatividad verosímil. Así, la anomalía de lo técnico o lo científico, junto con lo fantástico, son efectos de causas que están en el mundo real. No se trata de que lo fantástico y lo real sean intercambiables, sino de que son asociables; comparten una misma constitución ficcional, relacionando ficción y mundo desde la potencialidad humana y la razón. La imagen fílmica del cosmos sirvió para que la ciencia ficción presentase la fantasía expedicionaria, que es originaria de la literatura clásica pero también del desafío onírico del sujeto civilizado que supone la liberación de ataduras en un espacio más allá de las fronteras. También sirvió para conjugar modos de concebir la otredad y el otro, de aventurarse hacia la infinitud de lo vital, de extrapolar la especulación astronómica y de desmontar las incógnitas globales y las respuestas oficiales ante la permanente pregunta sobre la realidad de los mundos posibles. En el cine, los marcianos de Wells fueron derrotados y los de Bradbury ridiculizados, las computadoras se rebelaron, nuevos Golems sojuzgaron al hombre, los peores cataclismos cósmicos no fueron casuales sino causales, monstruos y ovnis dieron cuerpo y materia a lo atroz y a lo innombrable.

Aún vapuleada por su condición libérrima, la ciencia ficción fílmica ha exorcizado estéticamente transformaciones científicas y sociales, a través de una estrategia de simulacro, tanto mental como visual, para exteriorizar los miedos e inseguridades que estas suscitan. La galería de imágenes y temas de la ciencia ficción fílmica ha tenido, como ningún otro género, una gran capacidad de advertencia acerca de la peligrosidad de la relación inmadura entre el ansia humana y el avance tecnológico, aunque también recrudesció la perspectiva populista del miedo a los cambios derivados del decurso de una cultura poshumana. Una de las fantasías del imaginario colectivo que la ciencia ficción fílmica supo aprovechar fue y es la infiltración extraterrestre. Una larga serie de textos fílmicos y televisivos retoma esta subserie que podría tener su primer punto culminante en el programa de los ‘60, *Los invasores*, dramatización xenófoba convertida en *cult show*. Es el revés de la *space-opera*, en clave ideológica, o mucho más ideológica, como también lo fue la prestigiosa *Solaris*, pero en la vereda de enfrente. Incluso las peores paranoias audiovisuales de invasión y de infiltración, como *V, invasión extraterrestre*, *Día de la independencia*, *Expedientes X* o la última versión de *La guerra de los mundos*, han dinamizado el lugar simbólico del género en plena época de su prestigio ya académico, acercando la conspiración distópica al ambiguo horizonte de lo posible, jugando con el miedo torpe al desgarramiento social los que, a su vez, hilvanaron una visión reaccionaria del tema de la mutación, punto límite de la fantasía de la intersección entre lo biológico y lo tecnológico (*Robocop*, *Juez Dredd*).

Para cierto cine de ciencia ficción, en el cosmos puede contarse una historia de espada y brujería, mientras que en otro los viajes intergalácticos anticipan nuevos ámbitos de vida, modos de civilización y apropiaciones de la incógnita del tiempo, más allá de la teoría de la relatividad de Einstein. Tanto como la literaria pero a su modo, la ciencia ficción fílmica vio el futuro con horror, no solo basándose en las formas más extremas de un mundo gobernado por la técnica

sino también acreditando una futurología antihumanística en la cual la democracia muestra su costado reversible. Ha iconizado el temor de la represión del individuo, del cercenamiento de la libertad, de la exteriorización de la agresividad, de la contravaloración de las relaciones mercantiles, de la expansión de la colectividad despersonalizada y del triunfo general de los instintos asesinos, pero siempre desplazándolo hacia el futuro.

Más allá de la fe ausente, del escepticismo posmoderno o del acratismo cyberpunk, hasta la peor ralea del cine de ciencia ficción, hasta el hampa del género, que mencioné en este trabajo, desde luego, deliberadamente, logró vislumbrar zonas limítrofes de combinatoria y de ficcionalidad, experimentando modos de pertenencia, directos o tangenciales, a la ciencia ficción. En literatura, la proyectualidad científica dio lugar a un extenso imaginario fantástico en el que la utilización de tópicos e íconos de la ciencia ficción, tanto culta como popular, se incorporan a una narrativa singular que concentró variados intereses críticos de la realidad como temática. Con su libertad imperdonable, con su grandeza y su bajeza, con su populismo grotesco y su esteticismo audiovisual, el cine exacerbó la fantasía y lo fantástico que siempre intervino en la narrativa literaria del género para así potenciar una saludable hibridez que ensanchó su verosímil para hacer confluír lo posible con lo imposible, lo humano con lo poshumano.

## Bibliografía

- Crispin Miller, M. 1990. *Seeing Through Movies*. New York, Pantheon Books.
- Harrison, H. y Aldiss. B. 1975. *Science Fiction Horizons*. New York, Pantheon Books.
- Herbrüggen, H. 1969. *Utopie and Anti-Utopie*. Londres, Bochum.
- Menville, D. 1985. *Future Visions: The New Golden Age of the Science Fiction Film*. Hollywood, Newcastle Publishing Company.
- Rovin, J. A. 1975. *Pictorial History of Science Fiction Films*. New Jersey, Citadel Press.
- Von Gunden, K. 1982. *Twenty All-Time Great Science Fiction Films*. Nueva York, Arlington House.

**CV**

ARMANDO CAPALBO ES LICENCIADO EN LETRAS Y EN ARTES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA). EN LA MISMA FACULTAD, ES JTP DE LAS ASIGNATURAS LITERATURA NORTEAMERICANA Y LITERATURA DE LAS ARTES COMBINADAS II Y PROFESOR ADJUNTO A CARGO DE LA ASIGNATURA LITERATURA DE LAS ARTES COMBINADAS II DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA (UBA). ES SECRETARIO DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS AMERICANOS Y CRÍTICO LITERARIO DEL SUPLEMENTO *ADN* DEL MATUTINO *LA NACIÓN* DE BUENOS AIRES.