**40 AÑOS DE “FANTASMAS SEMIÓTICOS”.**

**SOBRE FUTUROS PERDIDOS Y FUTUROLOGÍAS PANDÉMICAS**

Alejandro Goldzycher

UBA / UNA

El lugar de William Gibson (1948) en el panteón de la ciencia ficción no admite duda. Con su estilo meticuloso y sus tramas intrincadas, con su proverbial combinación *high tech/low life*, con su refutación de la tecnolatría más ingenua, con su acuñación o popularización de neologismos como «matrix» o «ciberespacio», con su plasmación de un «futuro realista» anclada en una crítica de la cultura contemporánea (Gibson no teme hablar de “metáforas”), el autor de *Neuromancer* (1984) goza de la merecida reputación de haber creado un lenguaje, una estética y una mitología para la era digital. Es una anécdota famosa que el escritor nacido en Conway, Carolina del Sur, compuso aquella pionera novela en una máquina de escribir. Que esto fuera normal a principios de los ochenta resta ironía al dato. Más curioso resulta que el profeta de la cibercultura ni siquiera había tocado una computadora. Su (¿sobreactuada?) ignorancia en la materia es un componente importante de su mito autoral. Después de todo, aunque su Trilogía del Sprawl pretendiera tratar sobre computadoras, el foco según Gibson fue otro: dilucidar qué es lo que hacemos con las máquinas, qué es lo que estas hacen con nosotros, y cuán inconsciente este proceso ha sido, es y será.

En una vena similar lo planteó Bruce Sterling –ensayista, conferencista, escritor de ficción y amigo personal del autor– en su prólogo a *Mirrorshades* (1986), la mítica antología ciberpunk. La ciencia ficción como modalidad posible del análisis cultural. Allí, Sterling describe el ciberpunk como un producto típico de la década. Más precisamente, de la convergencia entre alta tecnología –cada vez más íntima y ubicua– y la contracultura de los ochenta. El autor no ahorra gestos de deferencia hacia los maestros de la Nueva Ola. Puede que su caracterización de la contracultura de los sesenta no sea muy elogiosa (“rural, romanticona, anticientífica y antitecnológica”). Pero el principal término de oposición es otro: la “desenfadada tecnofilia” de la era Gernsback. Hugo Gernsback, recordemos, fue una figura fundacional de la ciencia ficción. Su apellido quizás no resuene tanto entre el gran público como el de Verne o el de Wells. Pero su rol como editor, en particular, fue determinante en la constitución del campo. En 1926 lanzó *Amazing Stories*, la primera revista de ciencia ficción y un hito en la configuración y difusión de un perdurable imaginario de naves espaciales, robots, supercientíficos, alienígenas y *gadgets*. Y es contra este período –“cuando la ciencia estaba santificada y confinada en su torre de marfil” – que Sterling dirigió su invectiva.

En la iconografía de la era *pulp* cristaliza una «mitología del futuro»que, lejos de circunscribirse a la ciencia ficción, se expresó bajo diversas formas a través de un amplio espectro de la cultura de la primera mitad del siglo. Cuando el libro *The Streamlined Decade* (1975), de Donald J. Bush, llegó a manos de Gibson, este no dejó de advertir el parentesco entre el utopismo modernista y el imaginario de la ciencia ficción *pulp*. El volumen ofrecía un panorama ilustrado de los desarrollos del diseño industrial en los años treinta, cuando la estética «aerodinámica» de Raymond Loewy, Henry Dreyfuss, Walter Dorwin Teague y Norman Bel Geddes devino significante visual por excelencia de un presente en que el Futuro ya podía paladearse. La atracción *Futurama* en la Exposición Mundial de New York de 1939 prometió a sus visitantes la materialización inminente –veinte años, no más– de una utopía urbana de velocidad, economía, confort y seguridad. La conexión de esta utopía con un diseño funcionalista de superficies lisas, esquinas redondeadas y largas líneas horizontales era mucho más que decorativa. Las justificaciones técnicas y la inventiva visual se fundían en un mismo trasfondo mítico.

Todo un imaginario de ciencia ficción pareció próximo a concretarse: desde los diseños de Vincent Korda para la última fase de Everytown en el film *Things to Come* (1936), guionado por Wells, hasta los escenarios y artilugios de Flash Gordon y Buck Rogers, pasando por revistas como *Popular Mechanics*, *Wonder Stories* o *Amazing Stories* y las ilustraciones de Frank. R. Paul. Movido por el tema, Gibson intentó publicar una reseña. Rechazada su colaboración, la reescribió como un relato de ficción. Para ello incorporó fragmentos de «no ficción» procedente de *fanzines* y piezas de revistas amateur de ciencia ficción. Esta técnica de sampleado textualse convertiría, años más tarde, en principio constructivo de la gran novela que escribió con Sterling: *The Difference Engine* (1990), palimpsesto de literatura victoriana que encontró en el procesador de texto su motor estético. El producto finalmente vio la luz en el volumen 11 de la serie antológica *Universe*, editada por Terry Carr. Su título: “El continuo de Gernsback” (1981).

El cuento narra en primera persona las extrañas vivencias de un fotógrafo que acepta el encargo de ilustrar un volumen ficticio que hace las veces del de Bush: *La futurópolis aerodinámica: el mañana que nunca fue*. Rastreando los remanentes de la arquitectura futurista de los años treinta en el Oeste norteamericano, el personaje sufre visiones de un presente alternativo, que no es sino el espectacular Futuro que soñaron el utopismo modernista y la era *pulp* de la ciencia ficción. Según le explica un amigo periodista, especializado en fenómenos paranormales y teorías conspirativas, lo que ha visto (o *sintonizado*) son «fantasmas semióticos»: “trozos de imaginería cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia”. Las visiones de Scheerbart, Loos y Le Corbusier inspiraron a Walter Benjamin la idea (positiva) de una «arquitectura de la pobreza». Casi medio siglo después, Gibson dio con otra expresión para caracterizar los proyectos del estilo aerodinámico (del *streamline moderne* al *googie*) y la imaginación *pulp* (el llamado *Raygun Gothic*. «Una arquitectura de sueños frustrados».

El relato genético del cuento alienta su lectura como un ajuste de cuentas con el imaginario tecnólatra de la vieja *scientifiction*. Así lo ratifica Sterling en su prefacio a *Burning Chrome* (1986), la antología de ficción breve de Gibson. Allí, el autor texano entabla una polarización, todavía más marcada que en su prólogo a *Mirroshades*, entre la generación ciberpunk y el paradigma gersbackiano. Frente al arquetipo encarnado por Ralph 124C41+ (el “tecnócrata *light* […] que derrama las bendiciones de la superciencia sobre el populacho”), Gibson adoptó otro punto de partida: la cibernética, la biotecnología, la telaraña de comunicaciones, sumados a una técnica literaria avanzada. Con ello expresó una concepción distinta de la tecnología: ya no una fuente de pintorescos prodigios, sino un motor sociocultural omnipresente y visceral. La reedición simultánea de “El continuo de Gernsback” en ambas antologías, así como sus contenidos temáticos y programáticos, han propiciado su reconocimiento como lo que casi sin duda es: uno de los grandes manifiestos de la nueva ciencia ficción de los años ochenta.

Pero lejos de cerrarse en un gesto de ruptura, el relato en ningún momento disimula su fascinación con el «pasado» gernsbackiano. Ya el temprano escrutinio de Jameson advirtió la vena historicista que impregna buena parte del ciberpunk. Y es precisamente este uno de los rasgos que allanaron la concepción de esta última como fase «posmoderna» de la ciencia ficción e incluso como género posmoderno por excelencia. Después de todo, su desarrollo fue paralelo, y en varios casos convergente, al auge de la moda teórica «posmoderna» de la mano de autores como Charles Jencks, Jean-François Lyotard, Brian McHale, Andreas Huyssen, Linda Hutcheon o el propio Jameson (por nombrar alguno de los más conocidos). Una preocupación recurrente de estos abordajes fue la teorización, con valoraciones a veces muy diferentes, de un espacio y un horizonte de producción estética dominados por procedimientos de confiscación, cita, extracción, acumulación y repetición de materiales preexistentes.

Enumerados por Douglas Crimp en un ensayo fundacional, estos rasgos han llegado a componer una caracterización típica del arte posmoderno, contradiciendo el ideal de progreso introyectado por el metarrelato ortodoxo de la tradición moderna. La devaluación de lo nuevo y las proclamas de agotamiento cultural remiten a lo que, desde una perspectiva más general, se ha dado en llamar «la lenta cancelación del futuro». Es la crisis, a partir de los años setenta y ochenta, de la temporalización mitológica que diera forma a las expectativas culturales de la modernidad. “El continuo de Gernsback” supo sintonizar este ecosistema cultural. El texto mismo cobró forma como pastiche, procedimiento posmoderno por antonomasia. Con la erosión de aquella temporalización mitológica se instaló una discronía: la que entrañan la museización del Futuro –a cuya lógica el ciberpunk no tardó en someterse– y su espectral asedio (o *haunting*, como lo quiere una moda teórica) del presente. El relato de Gibson certificó la transfiguración del sueño gernsbackiano en ruina, kitsch y retromanía. Recientemente, las utopías de los años treinta se han vuelto materia prima del *dieselpunk* y del *decopunk*, dos de las tantas «estéticas» retrofuturistas que han cobrado forma desde mediados de los 2000. Y el propio ciberpunk, de hecho, se ha convertido en una de ellas.

En su prólogo a *Mirrorshades*, Sterling atribuyó a la nueva ciencia ficción el poder de imaginar un futuro creíble y realista. La osificación del ciberpunk en un repertorio de clichés no se hizo esperar. En 1992, con su novela *Snow Crash*, Neal Stephenson le dedicó un risueño epitafio. A esa altura, el ciberpunk se parecía mucho más a sí mismo que a cualquier futuro verosímil. En 1993, la revista *Wired* proclamó la muerte del ciberpunk. Seis años antes del estreno de *Matrix*, el anuncio tal vez fue solo *un poco* apresurado. La museización de la trilogía de las Wachowski es un hecho consumado. El promocionado estreno de una cuarta parte –en sintonía con la plaga de *remakes*, *reboots*, precuelas, secuelas, *spin-offs* y entrecuelas en que se hunde el cine de masas– parece dar la razón a los profetas posmodernos de la nostalgia y el agotamiento. Lo cierto es que el ciberpunk ha encontrado una extensa sobrevida en una retromanía que sus propios exponentes contribuyeron a configurar y diagnosticar. *Blade Runner* imaginó un 2019 que entonces podía creerse posible. No hizo falta llegar a ese año para que la secuela de Denis Villeneuve quedara sujeta a una continuidad histórica que, demasiado evidentemente, ya no era la nuestra. Un tuit de Gibson en referencia al tráiler del reciente videojuego *Cyberpunk 2077* habla por sí solo: “Un *GTA* disfrazado de un retrofuturo ochentoso genérico”. Que es, exactamente lo que buscaron sus desarrolladores.

Pero así como su arqueología de futuros-pasados prefigura su *exploitation* retrofuturista, el hecho de que la acción de “El continuo de Gernsback” no transcurre en el futuro ni en el pasado, sino *en su propio presente*, anticipa la deriva de la producción gibsoniana desde los abismos del Sprawl –según los imaginó en plenos años ochenta– a sus novelas de la década del 2000. El esfuerzo de la Trilogía Bigend por sintetizar el Presente como configuración epocal expresó una convicción: el Futuro ya había llegado. La «disonancia cognitiva» que, según la archicitada definición de Darko Suvin, caracterizaría la ciencia ficción como género se había vuelto cotidiana sin perder su potencial. O eso creyó Gibson a comienzos del milenio, en una paradójica reedición del *sense of wonder* gernsbackiano. En este contexto, el aparato de la ciencia ficción se había vuelto más apto para desentrañar el mundo contemporáneo que un realismo (¿y un modernismo?) reificado y agotado. La realidad, admitió Gibson más tarde, resultó mucho más banal. Utopía y distopía se reconocían ya no (o no solo) como matrices opuestas de futuros temidos o deseados –o temidos *y* deseados, a fuerza de estetización y acostumbramiento mediáticos– sino como variantes de una imaginación «encantada» del futuro ante un Presente concebido como futuro no-realizado (duelo por los futuros perdidos) o, peor, como futuro realizado (muerte de la catexis futurista).

A cuatro décadas del fundacional relato de Gibson, el estallido global de la pandemia de COVID-19 nos hace reconsiderar su diagnóstico. La irrupción de esta catástrofe aguzó violentamente nuestra conciencia de la tecnología que nos rodea, de sus posibilidades y de nuestra dependencia de ella. La efervescencia futurológica desbordó el nicho de la ciencia ficción para colonizar la opinión pública. Y ante el impacto de un *shock* cultural que parece cumplir (¿pero hasta cuándo?) las expectativas del *extrañamiento* suviniano, cunde la impresión de que ahora somos nosotros quienes vivimos un presente alternativo respecto de un futuro próximo –hoy dramáticamente *pasado*– que habíamos aprendido a naturalizar. Gibson ha dicho que los libros que mayor placer le dan son aquellos en que se siente zambullirse en un escenario desconcertante, cuyo conocimiento lleva tiempo y esfuerzo. Su propia literatura persigue este efecto mediante el recurso de la exposición indirecta *[incluing]*: el lector accede al mundo ficcional gradual y dificultosamente, a fuerza de datos dispersos e inferencias. La primera frase de su novela *The Peripheral* (“*No creían que el hermano de Flynne tuviese TEPT, sino que a veces recibía impulsos de los hápticos”*) nos ofrece un ejemplo extremo.

En hiperbólica analogía, la pandemia nos arrojó a un mundo desconocido. Lo familiar se volvió extraño; las posibilidades de lo real parecieron ampliarse. ¿Cuántos de nosotros habíamos oído hablar de Wuhan cuando de pronto irrumpieron, en nuestro panorama de lo real, los rascacielos de una milenaria metrópolis de 11 millones de habitantes? La evidencia de una realidad *demasiado* parecida a la ficción catalizó nuestros mecanismos de autoficcionalización. Jameson ha definido la *historicidad* como la percepción del presente como historia. Tomar distancia del aquí y ahora para reificarlo como un «presente» datable y nombrable: *los cuarenta, los sesenta*. Pero especialmente al proyectarse sobre el pasado, el gesto reificador revela en sí su aparente contrario: un deshistorizante fetichismo de época. En su novela *Time Out of Joint* (1959), Philip Dick combinó críticamente ambas dimensiones. Objetivó su propio presente –reimaginado como una suerte de parque temático– para identificar los elementos estereotípicos que definirían los *cincuenta* en retrospectiva. A Hollis Henry, una de las heroínas de Gibson, siempre le extrañaba ver configurado como «época» un tiempo que ella había vivido. ¿Y qué decir de *nuestro* presente?

Hay quienes dicen que, al término de la pandemia, sobrevendrán nuevos «locos años 20». A lo arquetípico del par tensión/distensión se suma la siempre sugestiva coincidencia numérica. Desde que el tiempo cultural se parcela en décadas, desde el 2000 tenemos la experiencia de ver reiniciarse el ciclo. La situación actual es doblemente particular: sobre el futuro inmediato se cierne el fantasma de la que, casi con seguridad, es la más antigua de las décadas que todavía hoy nos resultan profundamente distintivas. Los «locos» *veinte*, como los «aerodinámicos» *treinta*, produjeron con toda conciencia el estilo con que los identificamos. “[L]os diseñadores norteamericanos más famosos habían sido reclutados en las filas de los escenógrafos de Broadway” –comenta el narrador de “El continuo de Gernsback”–. Todo era un escenario teatral, una serie de exquisitos decorados para jugar a vivir en el futuro”. En comparación, estos *nuevos años veinte* parecen menos susceptibles de aprehenderse metonímicamente a base de estilemas visuales «epocales». Así ha venido ocurriendo desde el cambio de milenio. Sin embargo, el esfuerzo por sintetizar algo así como la «identidad» de este Presente es más que claro en ciertas recientes producciones audiovisuales, uno de sus medios de autorrepresentación por excelencia. Y no es casual que, al repasar los ejemplos (*Black Mirror*, *Mr Robot*, *Years and Years*), veamos confirmado el rol de la ciencia ficción como una matriz de percepción particularmente iluminadora del mundo que nos rodea.

En su clásico estudio *The Sense of an Ending* (1967), Frank Kermode llamó *saecula* a esas divisiones cronológicas fundamentalmente arbitrarias sobre las que descargamos ansiedades y esperanzas; que nos ayudan a encontrar comienzos y finales; que manifiestan nuestra necesidad de patrones, de regularidades que nos permitan creer en la inteligibilidad de la historia y –al mismo tiempo– en la singularidad relativa de la propia época. La pandemia de COVID-19 produjo o catalizó un clima cultural donde ese «sentido de época» parece haber quedado (perversamente) satisfecho. *¿Qué película estamos viviendo?*, se preguntó Žižek, una de las estrellas intelectuales de la coyuntura. Podríamos responder que *varias*, dependiendo del estímulo que active la referencia. Las comparaciones con *Contagion*, de Soderbergh, fueron solo el comienzo. Pronto, o a la vez, sobrevinieron referencias más interesantes. Fotos de vegetación asomando entre las grietas del asfalto, animales invadiendo espacios urbanos… No importa que muchos reportes fuesen exagerados, o que se tratara de situaciones a menudo perfectamente normales. A la sombra del COVID, el mundo pareció transfigurarse en una película o videojuego de zombies. Las escenas de gente acopiando papel higiénico o abasteciendo su arsenal parecían salidas de películas apocalípticas o sagas como *The Purge*. Proliferaron informes televisivos, videos virales y teorías conspirativas codificados por la matriz genérica del *technothriller*, a menudo con ribetes explícitamente distópicos: tramas de intriga y espionaje internacional, rumores de chips inyectables, pasaportes sanitarios, devenires totalitarios, un oscuro sistema de control disfrazado de tecnología de telefonía móvil. ¿Y qué decir de los encantos de la «*cosy catastrophe*», encerrados en nuestros hogares, atiborrándonos de Netflix mientras el mundo se derrumbaba alrededor? El asesinato de Soleimani no desató la Tercera Guerra Mundial; el Estado Islámico se encuentra virtualmente derrotado; no se probó que la explosión en Beirut fuera un atentado. Finalmente, la pandemia logró ponerse a la altura del *saeculum*. Los montajes de materiales televisivos emulando los de *Years and Years* –música de Murray Gold incluida– eran solo cuestión de tiempo, tal como alguna vez lo fueron los sensacionalistas montajes de *TN Internacional* con música de John Williams o los del 11 de septiembre acompañados por un épico arreglo del tema de *Requiem for a Dream*.

Como ha advertido un ensayista español, la irrupción de los «fantasmas semióticos» en el cuento de Gibson hace sistema con un tema recurrente en *Mirrorshades*: el uso y la gestión de los psicotrópicos. Del mismo campo semántico proviene la famosa definición del ciberespacio en *Neuromante*: “Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores”. El primer editor de “El continuo de Gernsback” adscribió el relato a una «larga» tradición de las historias alternativas. Su lectura peca de simplista. Como los piensa Gibson, los «fantasmas semióticos» no son una mera ventana hacia una realidad alternativa. En ellos aflora una dimensión inconsciente de *nuestra propia* realidad. Su alucinatoria objetivación a la vez encubre –por falso contraste– y revela –en boca de quien sabe interpretarlos– el hecho de que su materia es, en verdad, la misma que conforma el ecosistema cultural que nos envuelve como una segunda naturaleza. Y el antídoto que se propone para “exorcizarlos” es del mismo orden: televisión basura, películas malas, prensa amarillista.

Lo real mismo se plantea así, en su conjunto, como una gran «alucinación consensual», y la mediasfera como una gran usina de «realidad». En las líneas finales de “El continuo de Gernsback”, el protagonista se siente ya camino a su curación, alejándose por la calle con un “pequeño fajo de catástrofes condensadas”. Hoy son las matrices genéricas de la ficción postapocalíptica, la distopía totalitaria, el *tecnothriller* paranoico, el (post-)cyberpunk, lo que el ensueño mediático sobreimprime conscientemente al mundo. Sus fantasmas, entre otros, conjuran las filtraciones de “realidad” que amenazan el goce estético de un supuesto *kairós* milenarista (fantasía compensatoria, tal vez, del mañana que nunca fue) en el marco de lo que podría no ser más que otra instancia de ese *Jackpot* cuya hipótesis explora Gibson en sus novelas más recientes: un apocalipsis de larga duración y frustrantemente ajeno a toda espectacularidad.

**Bibliografía**

Bush, Donald J. (1975) *The Streamlined Decade*. New York: George Brazillier.

Crimp, D. (1980) “On the Museum’s Ruins”. En: Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983, 43–56.

Fernández Porta, Eloy (2010) “El fantasma futurista en la máquina ciberpunk”. En: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama, pp. 161-194.

Fisher, Mark (2014) *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books.

Gibson, William (1984) *Neuromancer*. New York: Ace Books.

-------------------- (1986) *Burning Chrome*. New York: Ace Books.

Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

--------------------- (2005) *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres–New York: Verso.

Kermode, F. (1967) *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York–Oxford: Oxford University Press, 2000.

Sterling, Bruce (ed.) (1986) *Mirrorshades*. New York: Ace Books.