

La mirada del extrañamiento Ciencia ficción, cine y masas en el siglo XX

Juan Manuel Velis

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
juan.velis96@gmail.com

Fecha de recepción: 8 de julio de 2021

Fecha de publicación: 4 de agosto de 2022

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/XdEwRoYQXCg>

Resumen

La ciencia ficción como género cinematográfico se consolida a través de una serie de rasgos de estilo determinados que enaltecen sus horizontes empíricos, llevando al género y a su discurso a formar parte inexorable de los contextos sociales que supieron condicionar y dar forma a los procesos evolutivos del cine como manifestación artística. El siguiente ensayo procura desentrañar ciertos abordajes acerca del rol de las masas, la ciencia y la mirada hacia *el otro* en la ciencia ficción, aspectos nodales del género. Al mismo tiempo, busca enfatizar el arraigo de este tipo de relatos al fervor social y a las nuevas concepciones de realidad que hicieron fluctuar los paradigmas de la Modernidad de manera terminante hacia mediados del siglo XX. Para tal fin, el trabajo aborda un conjunto de casos paradigmáticos y célebres provenientes de diversos ámbitos: *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold, *La Jetée* de Chris Marker, *Invasión* de Hugo Santiago, entre otros títulos.

Palabras clave: ciencia ficción, masas, extrañamiento, ciencia, otredad

The estrangement gaze

Science fiction, cinema and masses in the 20th century

Abstract

Science fiction as a cinematographic genre is consolidated through a series of determined style features that enhance its empirical horizons, leading the genre and its discourse to become an inexorable part of the social contexts

that knew how to condition and shape the evolutionary processes of cinema as an artistic manifestation. The following essay attempts to unravel certain approaches about the role of the masses, science and the view towards *the other* in science fiction, nodal aspects of the genre. At the same time, it seeks to emphasize the attachment of this kind of stories to social fervor and the new conceptions of reality that made the paradigms of Modernity fluctuate in an ultimate way, around the middle of the 20th century. For this purpose, this work addresses a set of famous films from different territories: *The incredible shrinking man* (Jack Arnold), *La Jetée* (Chris Marker), *Invasión* (Hugo Santiago), etc.

Keywords: sci-fiction, masses, estrangement, science, otherness

Introducción

Hacia mediados de la década de 1950 la ciencia ficción se consolida como género y como uno de los principales *formatos* de producción cinematográfica. A su vez, se conforma como discurso indispensable para comprender los nuevos procesos de transformación y de evolución que atravesaba el lenguaje audiovisual por aquellos años, en medio de fervorosas agitaciones socio-culturales.

Por un lado, la ciencia ficción llega para establecer un control implícito hacia esos miedos que subyacían latentes en la sociedad, aseverando y reforzando el rol de la ciencia como medio de justificación lógico-racional frente a las más temibles y drásticas suposiciones que el contexto de posguerra sembraba en la población mundial. Sin embargo, por otro lado, ciertos realizadores buscaban introducir la reflexión existencialista e identitaria en el cine, o incluso poner de relieve tensiones y debates mucho más profundos en donde entrarían en juego interrogantes acerca de la concepción de la realidad y de las leyes universales del mundo. ¿Puede acaso la ciencia ficción, como concepción genérica, aportar nuevos datos acerca de cómo configuramos y asumimos roles en un marco contextual y sociocultural? Esta podría ser una pregunta retórica nodal de ciertos posicionamientos cuasi filosóficos trasvasados a la materia prima del cine, tiempo antes de las fábulas *cienciafccionales* del mismísimo Andréi Tarkovski.

Lo cierto es que, transportándonos a la actualidad, podemos retomar ciertos cuestionamientos que disparaban este tipo de relatos y replantearnos: ¿acaso el mundo que habitamos responde a la dimensión de lo *real* tal cual la percibimos y comprendemos, o se trata de una proyección virtual configurada a través de una serie de patrones, posiblemente también virtuales, que desconocemos por

completo? Y aquí se abre paso a una contradicción, que habilita nuevos rizomas y desprendimientos: ¿qué ocurre en los casos cinematográficos en donde los protagonistas no se dejan imponer ni persuadir por el camino de la explicación lógica y racional? ¿Qué sucede en aquel caso en donde las limitaciones y posibles adoctrinamientos morales fracasan? ¿Cómo influyó esto en la emancipación de las masas a través del arte?

¿Qué aspectos entran en juego en aquellas edificaciones audiovisuales en donde no se da lugar, desde el argumento y los rasgos formales, a una resolución desde el punto de vista científico, ni una coherencia en términos de narratividad clásica?

El presente ensayo, deliberadamente reflexivo, procurará abordar estos tópicos y vindicar un tipo de cine que, silenciosamente, reverbera en múltiples discusiones contemporáneas.

El rol de las masas

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura.
Y lograr la consecuente emancipación de las masas, a
través del rol del nuevo arte reproducible: por primera
vez en la historia universal, la reproductibilidad
técnica emancipa a la obra artística de su existencia
parasitaria en un ritual.
(Walter Benjamin)¹

“Los progresos técnicos han conducido a la vulgarización, las técnicas reproductivas (...) han posibilitado una multiplicación imprevisible del escrito y de la imagen” afirma Aldous Huxley, citado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*¹. La declaración furtiva del filósofo británico se enuncia a propósito de la masificación social desmedida en torno al campo de la estética y las disciplinas artísticas. Con la fuerte propagación de la prensa escrita hacia fines del siglo XIX, y la multiplicación de imágenes y nuevos formatos de reproducción visual durante la primera mitad del siglo XX –donde el cine se posiciona como principal protagonista–, el público común empieza a adquirir cada vez mayores posibilidades de acceso, consumo y producción de materiales artísticos. Esto es: junto al consumo, se potencia el nivel de creatividad de las

¹ Benjamin, “Obra arte reproductibilidad técnica”, 25.

grandes audiencias; por lo cual el arte, en tanto objeto, se masifica, y el público se abre paso hacia una etapa que podría sintetizarse bajo el dictamen social de una nueva tensión polar: instrumentalización y emancipación.

La fotografía ya había anticipado esta ruptura hacia el orden de la serialidad y la reproductibilidad técnica, y el cine acaba por consolidarlo: a partir de esta masificación, nuevas operaciones y estrategias de instrumentalización fueron saliendo a la luz, como los modelos de propaganda y difusión política en el marco del fascismo y la sanguinaria Segunda Guerra. El poder discursivo del cine, sostiene Benjamin en tensión con propios colegas de la Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno, debiera significar la posibilidad vivificante de adoptar un nuevo medio expresivo como revolución popular. En otras palabras: el acceso de las masas al cine comienza a ser evidencia clara del concepto de potencialidad emancipatoria del arte reproducible, un suceso hasta entonces inédito.



Afiche de *La invasión de los ultracuerpos*, de Don Siegel (1956)

Este proceso de múltiples transformaciones y alteraciones recibirá, desde luego, críticas drásticas y cáusticas reacciones como la del propio Huxley, quien cuestiona esta nueva tendencia a la multiplicación de los talentos en el campo artístico.

Lo cierto es que los procesos de democratización del arte en virtud de los nuevos conglomerados masivos de producción fueron complejos y duraderos, y la ciencia ficción como género dentro del cine no escapa a este tipo de excitaciones y agitaciones artísticas. Benjamin, por su parte, enfatiza su postura atribuyéndole al rol del cine como arte reproductible una suerte de revisión epistemológica:

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, como un Chaplin. (...) La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas.²

Fernando Vizcarra, investigador y académico de la Universidad Autónoma de Baja California en México, publica en 2013 una serie de ensayos donde estudia al campo cinematográfico desde diferentes perspectivas analíticas. En principio, traza un recorrido histórico a través de las vanguardias artísticas de albores del siglo XX, para luego desarrollar con mayor precisión las distintas corrientes de estilo de la ciencia ficción en pos de su consolidación como un género influyente en la cultura de masas de los años 50. El autor no ignora los condicionamientos del pensamiento actual y contemporáneo para entablar su análisis, así como los cambios trascendentales que han tenido lugar en torno al objeto artístico durante los últimos tiempos. Esta referencia bibliográfica nos resulta útil para introducirnos en el campo de la ciencia ficción y su vínculo constitutivo con la sociedad.

A partir del auge masivo del género durante los 50, se inicia un proceso evolutivo que en cierta forma culmina, aunque no se estanca, con las nuevas variantes sub-genéricas que va a adquirir este campo en los años 80: el *cyberpunk* y una considerable cantidad de *remakes* renovadas y estilizadas de películas de los 50. No obstante, si hacemos hincapié en los cambios trascendentales que implicaba el vigoroso apogeo de la ciencia ficción a mediados de siglo, en cuanto impacto visual, estético e ideológico, debemos ratificar una realidad que ya fue acordada: esta serie de cambios significativos en el mundo del cine, desde una perspectiva temática y conceptual, iba en correspondencia con las transformaciones sociales mundiales. Podemos decir, una vez más, que estamos ante –por lo menos– dos posibles trayectos: mientras algunos films procuraban direccionar la atención del espectador hacia el impacto y la conmoción estético-visual y abstraerlo, en cierta medida, del catastrófico contexto que imperaba allí afuera, a través de

2 Ibid., p. 44.

estrategias dramáticas elaboradas y sostenidas por moralejas simples y reduccionistas regidas por una lógica racional y científicista –como en el caso de *La mosca* (The fly, 1958), de Kurt Neumann–, otros optaron por el camino de: reflejar las duras problemáticas existenciales que comenzaban a girar en torno al pensamiento popular y colectivo, y que hacían cuestionarse a la sociedad, terminantemente, acerca del supuesto progreso humanista –como en *El increíble hombre menguante* (The incredible shrinking man, 1957), de Jack Arnold–. Dos vías de *ideologización* del público de la época, que determinan una primera conclusión común: el desmoronamiento de las ideas progresistas, así como el derrumbe de las promesas de la utopía eterna de la Modernidad, era irrevocable. Retomando los planteamientos de Vizcarra a propósito del género, cabe destacar una clasificación que el autor propone, en función del vínculo enunciativo *film-espectador*. En primera instancia, Vizcarra recupera ciertas nociones expuestas por Manuel Martín Serrano en su teoría social de la comunicación³. El autor define un proceso de *mediación cognitiva*, comprendido en la afección y la impresión que genera la película en la concepción del mundo por parte del espectador, y en cómo afecta y cuánto modifica su mirada al respecto. Por otro lado, se nos presenta la *mediación estructural*, que engloba los modos de comunicación sociales comprendidos en el marco de una comunidad. Por ejemplo, aquí entraría en juego la concepción de género como discurso ritualizado en diversos campos de pertenencia, que en su modelo de enunciación se diferencia y distingue de otros discursos semejantes. La comunidad, en su conjunto, logra determinar cuáles son los tópicos o ejes temáticos más tratados en el ámbito genérico de la ciencia ficción y, por lo tanto, sabe qué esperar cuando se anuncia un estreno equiparable en la promoción de un film de esta índole. La autorregulación de un *horizonte de expectativas* posible⁴ y posteriormente comprobable, es lo que moviliza al espectador a asistir al cine a ver un film de ciencia ficción –o de cualquier género, según el caso–. Ahora bien, retomando la noción de *mediación estructural*, resulta imprescindible concebir dicho acontecimiento –el de asistir al cine a ver una película comprendida en determinada categoría– como un acto que, aunque inconscientemente, es posible gracias a los modelos de comunicación que se activan entre los espectadores, en un marco social interconectado y regulado mediante este juego de expectativa comunicacional. En otros términos, sería infructuoso para la ciencia ficción que la *mediación cognitiva* –a saber: el impacto político de su mensaje– fuera transmitido a un espectador que se comprende a sí mismo en su medida plenamente autónoma, privativa e individual. La ciencia ficción requiere de un juego de

3 Serrano, *La producción comunicación social*.

4 Steimberg, "Proposiciones sobre el género".

expectativas gestado en el seno de las interacciones e interrelaciones constantes entre los individuos, esto es: en la conglomeración de las masas –lo que Walter Benjamin proclama como esa potencialidad emancipatoria revolucionaria–.



La mosca, de Kurt Neumann (1958).

El rol de la ciencia

La ciencia ficción, como afirmamos en la introducción del presente ensayo, llega para ofrecer otro tipo de fundamentos y explicaciones lógicas a situaciones excepcionales que podemos percibir en films de la época. A través de esto, en constante interacción con el marco contextual, se despliegan las intenciones subterráneas e insidiosas de este preciado género tan ligado a lo social y a lo político: sus modos de operar como *guardián* ético e ideológico de la población.

Para profundizar en este aspecto, procuremos desarrollar un breve repaso historiográfico: la inserción consagrada del posicionamiento científico positivista ratificaba entonces la racionalización terminante de los procesos de extrañamiento o disrupción cultural en el ritmo cotidiano de la civilización. La teoría iluminista en su máxima expresión. No obstante, para lograr efectivizarse, dicha intromisión de las ciencias duras y su racionalismo técnico en el cine no debía producirse de modo forzado y obtuso: reclamaba la inclusión de un posible trasfondo, arraigado a una fuerte reflexión intrínseca que se fuera hilvanando intersticialmente dentro de la trama narrativa del film. Es decir: había que sugerir el datocientífico de manera oculta y solapada –casi críptica– para luego ser develado hacia el final,

en el momento de mayor tensión dramática –en el *clímax*, precisamente–, a modo de epifanía o de revelación crucial. De esta manera, el contenido científico y la argumentación positivista que el film se habría reservado para el desenlace de la trama no se desligaba de la reflexión crítica en un sentido poético, expresivo y, por consiguiente, artístico. Desde luego, no podríamos asegurar que esto funcionara en todos los casos de la misma manera.

Por lo tanto, podemos aseverar que la ciencia desembarca en el cine, bajo estos términos y con esta salvedad, para pulir ciertas ambigüedades, para allanar el terreno y alumbrar contradicciones, para liberar finalmente al espectador del *terror real*, una vez que ya no quedan límites desconocidos –ni expresiones– puestos en manifiesto. Ciertamente, podemos articular con estos aspectos atendiendo a ciertos análisis vinculados a los desplazamientos que sufrió el pensamiento teórico del Iluminismo y la Ilustración, hacia mediados del siglo XX:

Si el "programa" del iluminismo tenía por objetivo quitar el miedo a la naturaleza y liberarnos de la magia a través del conocimiento científico, esto no sólo no se realizó sino que, a la vez, se avaló un proceso por el cual se reducía la promesa científica a mera técnica. De esta manera, se le quitó a la ciencia su elemento reflexivo y crítico (...) cuando la ciencia deja de reflexionar sobre sí misma inicia un proceso por el cual tiende a imponer verdades en relación con una "naturaleza" a la que supuestamente habría que domesticar.⁵

Bien sabemos que el afán por esclarecer toda aproximación indicial de misterio o extrañamiento en la materia y la naturaleza –es decir: la dominación y posesión de la misma– circunscribe un comportamiento propio e histórico de la ciencia. La conclusión previsible pero urgente a seguir siendo problematizada es asumir en su nombre la liquidación de cualquier vestigio de magia y misticismo, así como la *esencia* misma del género de la ciencia ficción en el cine –si es que acaso aplica la noción de *esencia*, teniendo en cuenta la dimensión diacrónica y cambiante del cine como dispositivo–.

A continuación, atenderemos a algunos ejemplos puntuales. En principio, comprendemos que la ciencia ficción pone casi siempre en evidencia una mirada privativa y particular *hacia un otro*, para luego pasar a representar la mirada ajena y disímil de esa *otredad*: una visión distorsionada de nuestra realidad cotidiana que ofrece el extraño, el foráneo, el que proviene de otro planeta, de otro tiempo o de una dimensión desconocida –aunque este punto de vista *del otro* no se presente con tanta frecuencia como sí sucede con la mirada *hacia*–. En términos

5 Entel, Lenarduzzi, Gerzovich, *Escuela de Frankfurt*, 80.

ARTÍCULO

más antropológicos, podríamos hablar de un *no-nosotros*, de un *otro* que también se integra a la famosa otredad alegórica encarnada en la ideología comunista –si redireccionamos la mirada agudamente hacia Hollywood–. Se trata, por tanto, de un rasgo inmanente que se funde con el género y que reconocemos en ejemplos clásicos de los tiempos nodales, los 50: *La invasión de los ultracuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956), *El día que la Tierra se detuvo* (The Day the Earth Stood Still, Robert Wise, 1952), *Planeta prohibido* (Forbidden Planet, Fred Wilcox, 1956), entre otros títulos de no menor rango. La ciencia ficción retiene este tipo de recursos paradigmáticos en su propia concepción genérica: la tensión de explicitar una oposición de puntos de vista en la mirada *hacia* y *del otro*.



La invasión de los ultracuerpos, de Don Siegel (1956)

En el caso de *El increíble hombre menguante* (1957), film dirigido por Arnold y con guión de Richard Matheson, observamos que la película presenta desde el inicio un tono realista y directo, evidenciado a través de diálogos que refuerzan la función informativa y descriptiva acerca de la insólita enfermedad que padece el protagonista. La trama nos presenta la historia de Scott Carey, un hombre que sufre una extraordinaria deficiencia paranormal de decrecimiento físico, al ser alcanzado por una espesa neblina radiactiva. La mirada *hacia el otro*, el recurso que suele generar el extrañamiento en la ciencia ficción, se desarrolla con escasa precisión, para interiorizarnos de lleno en cómo empieza a modificarse crucialmente la concepción del mundo humano desde el punto de vista de Scott –la mirada *del otro*–, que a la vez representa la más pura personificación del sujeto burgués condenado de mediados

de siglo. Todo es tratado y visto de manera natural, como si los acontecimientos fueran poderosamente extraños pero posibles, enmarcado en una lógica racional y objetiva que busca obstinadamente encontrarle una justificación real a lo inexplicable. La trama expone, durante la primera mitad de película, un seguimiento de personaje casi documental, acompañado de un recorrido lineal que se estructura a través de una voz en off intermitente en clave seria y rigurosa, que subraya este punto de vista científicista. Lo que verdaderamente ocurre es que la película sienta sus bases y sus leyes, para luego prácticamente quebrantarlas. El film plantea el conflicto central desde este posicionamiento para introducir indirectamente todos esos *modos de ser* propios de las concepciones de las leyes del hombre moderno a las que hacemos referencia, que son contra las que Scott se terminará revelando al final. El planteamiento cabalmente positivista de la justificación lógica y científica se hace añicos en la mirada extrañada de Scott Carey.

En la segunda mitad del film, el protagonista se entrega –luego de batallar duramente– ante las consecuencias ineludibles de la naturaleza y su inherente carácter *entrópico*, habilitando la multiplicidad de posibilidades. ¿Para qué buscar una lógica racional y científicista ante aquello que la naturaleza, en su imperiosa y omnipotente sabiduría, considera posible, o incluso inevitable? Si la naturaleza así lo ha determinado, ¿para qué insistir en negar lo ineludible? ¿qué sentido subyace en confrontar lo insoslayable? Esto se plantea internamente el castigado Scott Carey. De este modo, decide cumplir su redención de hombre blanco: asumir la condena de ser víctima de su eterna masculinidad moderna. Detiene su obstrucción, suspendiendo su resistencia ante las leyes de la naturaleza y se resigna ante ella. Abandona las concepciones de su vida bajo los términos de las leyes humanas modernas que, en cierta medida, también lo han llevado paulatinamente al fracaso y a la devastación ética y moral. Podemos articular estas cavilaciones internas y condenatorias del ensimismado protagonista del film de Arnold con las concepciones psicosociológicas que elabora Sigmund Freud en su serie de ensayos *Tótem y Tabú* (1913). En estos escritos, el padre del psicoanálisis cataloga la evolución de las concepciones humanas del mundo en tres fases: la *fase animista*, la *religiosa* y, por último, la *científica*. Decía Freud al respecto:

En la fase animista se atribuye el hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a sus dioses, sin renunciar de todos modos seriamente a ella (...). En la concepción científica del mundo no existe ya lugar para la omnipotencia del hombre, el cual ha reconocido su pequeñez y se ha resignado a la muerte y sometido a todas las demás necesidades naturales.⁶

6 Freud, *Tótem y Tabú*, 117.

Esto se contradice duramente con los últimos lineamientos del Iluminismo, que imperaban por un orden de dominación y posesión de la naturaleza, a través del pensamiento positivista. Freud, en contraposición a estos planteos, afirmaba que era el hombre quien se rendía ante el mundo natural, asumiendo su empequeñecimiento moral y axiológico, a la vez orgánico, físico y explícito en el caso de *El increíble hombre menguante*. De esta manera, el protagonista de este film se vería atravesado cognoscitivamente por la concepción científica planteada desde la perspectiva *freudiana*, no sin antes provocarle este suceso más de un conflicto interno.



El increíble hombre menguante, de Jack Arnold (1957).

Breve mención al concepto de *virtualidad*

Por supuesto, no se pretende cuestionar la existencia de las estructuras, sino reconocer que éstas son más frágiles de lo pensado.

(Fernando Vizcarra)⁷

La ciencia ficción presenta numerosos desprendimientos, subgéneros y variables, en su amplio abanico de emplazamientos discursivos de entramado social.

⁷ Vizcarra, *La mirada cómplice*.

Hacia los años 80, en los tiempos consagratorios del género, se comienza a exponer cómo los mecanismos de poder y sus grandes esquemas y macroestructuras se convierten en un blanco fácil para los *hackers* y los *ciberterroristas*, quienes comienzan a cobrar mayor protagonismo en los nuevos relatos *cyberpunks*. A raíz de esto surgen, inexorablemente, nuevos interrogantes. Citaremos uno en particular, ofrecido por Vizcarra, que engloba una pregunta urgente de ser atendida inclusive en los tiempos que corren:



Afiche de *La mosca*, de Kurt Neumann (1958)

“¿Acaso las sociedades tradicionales no habían experimentado ya la virtualidad?”⁸ ¿Es la *virtualidad* un fenómeno completamente nuevo? Considerémoslo seriamente: en la anécdota del hombre de la Edad Media, que debía

8 Ibid., 52.

todo a la voluntad de Dios; en la propia monopolización del discurso divino; en la construcción latinoamericana de las *identidades nacionales*, enarboladas a raíz de relatos míticos y hazañas heroicas más improbables que verídicas, ¿no predomina acaso una concepción *virtual* de los valores y las creencias? ¿No hay acaso atisbos de *virtualidad* en todos y cada uno de estos recortes del pasado? De estos aspectos también se nutre, concienzudamente, la ciencia ficción.

Para finalizar este apartado, retomemos el interrogante: ¿por qué sucumbieron las ideas eternas del progreso iluminista centrado en el pensamiento positivista? ¿A qué se debió el agotamiento de las grandes utopías universales? La respuesta más certera que podemos acordar es que por fin se abrió paso a *lo real*, porque el plano de la realidad era ya inexcusable: totalitarismos surgidos en Europa dispuestos a arrasarse con todo el mundo y gran parte de la existencia humana. Cuando las ideas del Iluminismo dejaron de negar la cruenta realidad, las masas se alzaron conglomeradas y derrumbaron la connotación antropocéntrica del *individuo*, y se desplazaron hacia los medios de producción. En este aspecto se detiene precisamente Benjamin, con el pronunciamiento de su utopía emancipatoria revolucionaria, desde acepciones teóricas nucleadas en la Escuela de Frankfurt. El cine y la reproductibilidad técnica, ya señalamos previamente, se eleva como uno de los principales responsables. De esta forma, la propagación de la técnica es absorbida por la población mientras que, oportunamente, las nuevas formas de manifestación artística son explotadas por los regímenes dictatoriales. La propaganda nazi será el caso ejemplar de este tipo de accionares, circunscrito bajo el concepto de la *estetización de la política*, noción propuesta por el propio Benjamin, que alude al potencial alcance del goce estético y a la posibilidad de asistir a la *belleza de la guerra* reflejada en las nuevas técnicas de diseño y reproducción visual.

Por último, debemos atender a la conclusión más importante y significativa, una declaración que moviliza, aunque resista internamente asumida: “en su tentativa por deletrear el futuro, la ciencia ficción, en esencia, predica el presente”.⁹ Empecinada con los tiempos venideros, la ciencia ficción es lo más cercano que tenemos a los verdaderos pesares de la realidad actual, así como fue en los años 50. En el fondo, sabemos que el porvenir no es en realidad lo que seremos, sino lo que somos.

El rasgo estilístico del trauma: *La Jetée*, de Chris Marker

El mediometraje *La Jetée* (1962), escrito y dirigido por Chris Marker, resulta pertinente para introducirnos en el concepto del *trauma* en la ciencia ficción. Este

⁹ Ibid., 55.

film, enmarcado en la corriente estilística de la *rive gauche* francesa –de similitudes plásticas, ético-estéticas y expresivas con la *nouvelle vague*–, se nos presenta como un relato intimista, obstaculizado en su cercanía al espectador común por un rasgo específico que a la vez engloba su sentido total: es una película realizada casi íntegramente con estáticas imágenes fotográficas. La diégesis en la que nos sumerge el relato expone una ciudad de París ruïnosa y devastada, que funciona como marco de recorte para un contexto mundial: el mundo entero ha quedado acabado luego de una apocalíptica guerra nuclear. Hay sólo un reservado grupo de científicos, del bando vencedor de la gran guerra, que busca soluciones ante la urgencia de la extinción humana a causa de una peste radiactiva fatal. La única salida que se presenta como posible es viajar en el tiempo en busca de auxilio, pero el prisionero que es seleccionado para el primer testeo de esta alternativa se verá sumergido en un viaje mucho más intenso y profundo, que lo lleva a reconstruir los recuerdos de su propia memoria.

La película funciona, en este sentido, como una consistente alegoría –suficientemente explícita– a las guerras pasadas y sus trágicas consecuencias, tal como lo hicieron Alain Resnais y Marguerite Duras con *Hiroshima mon amour* (1959). *La Jetée* se atreve a plasmar una intrincada historia de amor en un marco contextual nada casual. Incluso el *significado referencial*¹⁰, la anécdota narrativa que trabajan ambos films, podría ser el mismo: *una historia de amor atravesada por los sucesos de la guerra, la memoria y el olvido*. Aquí subyace la concepción del *trauma* que anunciamos previamente: en la dimensión paradigmática del discurso de la película.

Entendemos al *paradigma* como el ente semiótico que entra en relación constante con la experiencia propia del contexto, del marco socio-histórico, y de las instancias lingüísticas y simbólicas que establecen ineludibles relaciones entre los *textos* –en este caso, el relato audiovisual en cuestión–. Bien sabemos que el valor del significado de los objetos culturales, y asimismo de las películas, consiste en presentar un mensaje codificado por el emisor –los guionistas y realizadores– y decodificado por el receptor –el espectador– en función de sus *aprioris* y conocimientos previos. De este proceso íntegro resulta un modelo enunciativo, situado en determinado contexto cultural. En este sentido, podemos concluir que es imposible omitir al contexto y sus relaciones simbólicas coyunturales como instancias otorgadoras de sentido de los objetos culturales que consumimos como espectadores. Este contexto puede estar atravesando una realidad cruenta y dolorosa, y constituir una idea de amenaza constante, explosiva y letal. El *trauma* reflota en la superficie, configurando los marcos

10 Bordwell, “Elaboración del significado cinematográfico”.

ARTÍCULO

contextuales y resignificando los objetos que nos rodean, movilizándolo a las industrias culturales. De esta manera, el *trauma*, en vínculo con el contexto desestabilizante que atraviesa la sociedad manteniendo en vilo al mundo entero, se vuelve actante y parte constitutiva de la película.

Susan Sontag, reconocida ensayista y novelista norteamericana, reconocía como rasgo de estilo propio del género de ciencia ficción a la connotación de este *trauma* al que hacemos referencia: “(...) existe un trauma masivo en lo tocante al uso de armas nucleares y la posibilidad de futuras guerras nucleares. La mayoría de las películas de ciencia ficción dan testimonio de este trauma y, en cierto sentido, intentan exorcizarlo”.¹¹ Un fascinante trauma existencial que vive en la mente del realizador y que es exorcizado en imágenes y sonidos. En la película de Marker, debido a la proximidad de la Segunda Guerra y el marco de la Guerra Fría, se vuelve evidente la idea de una amenaza latente a causa de una destrucción nuclear absoluta.



La jetée, de Chris Marker (1962).

Ahora bien, en el film de Marker se pueden advertir una serie de rupturas. La principal tiene que ver con el procedimiento de conjunción de la voz en *off* con las imágenes estáticas, y de cómo este tratamiento de congelamiento

¹¹ Sontag, “La imaginación del desastre”, 286.

fotográfico desemboca en un relato fílmico de ciencia ficción y no en una película de carácter observacional. Lo cierto es que el cineasta, en vez de seguir el riguroso camino de un género creciente y en pleno vigor en aquellos tiempos –la ciencia ficción y sus paradigmas de estilo en los años 50–, toma el sendero del lenguaje puramente formal para embarcarse en un halo de experimentación y exploración como libertad creativa. Así ve la luz este relato en formato de *fotonovela*, que de ninguna manera pierde su identidad cinematográfica ni de género. Sabemos –o bien, deberíamos ser conscientes– que el cine no nos expone una realidad inmediata, más allá de apuntalar o no a una forma de narrar realista que busca la verosimilitud en todos sus aspectos. *La Jetée*, y gran parte del cine de la *rive gauche* francesa, pone de relieve una idea de *verdad*, mas no de *verosimilitud*. Una verdad que no es unívoca, sino subjetiva y autoral, precipitada y derramada por la fuerza poética y simbólica de la imagen y el texto. La idealización misma de que existe otro mundo en nuestras mentes, que puede estar tan devastado y corroído como la amenaza externa del fin de los tiempos, solo puede ser configurada mediante el ensamblaje intertextual que Marker materializa en su obra. Esa es su idea de verdad, urgente y necesaria, pero no por ello menos poética y simbólica.

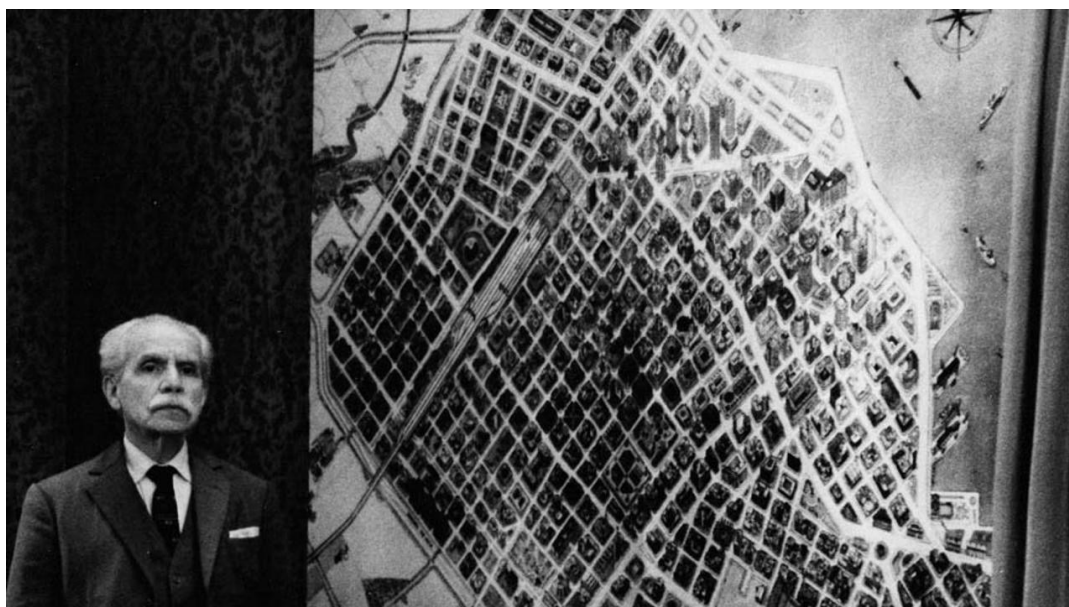
Podemos reiterar y reafirmar, por último, que se trata de un film que no se vale de los rasgos de estilo más canónicos de la ciencia ficción para evocar un *trauma* –aún siendo este un aspecto decisivamente consustancial de las películas consagratorias que encuadramos en el género–. Y pudiendo esta concepción *traumática*, desde luego, trasladarse a diversos campos de significación no exclusivamente cinematográficos, aunque con un fuerte acento y tradición en muchos films que, aunque fuera intersticialmente, hacen referencia a un contexto beligerante, amenazante y destructivo.

Un caso argentino: *Invasión* y la mirada hacia el otro

En 1969, Argentina, bajo el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía, estrenaba *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), una película que buscaba exponer *una verdad prohibida para menores de 18 años*, según rezaba la imagen promocional del film en los diarios y las revistas de la época. Lo cierto es que este caso paradigmático del cine nacional resulta significativo para preguntarnos por la concepción de la mirada *hacia* y *del otro* en la ciencia ficción.

¿Quién es el *otro* en este film, ideado y escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y configurado cinematográficamente por Hugo Santiago? ¿Cómo se identifica y se comprende la presencia de ese otro? En principio, podríamos afirmar que se traza una frontera ambigua, dominada por la contrariedad como sensación preeminente. En el cine, al fin y al cabo, todo depende del punto de

vista que predomine en la estructura global de la trama. Y esto se intensifica cuando todo el mundo narrativo se sitúa en una suerte de dimensión primeramente ajena y disímil, pero que se vuelve próxima y paralela, como es la ciudad de Aquilea (representación alegórica de Buenos Aires).



Invasión, de Hugo Santiago (1969).

Recordemos que la ciencia ficción suele poner en evidencia la presencia de una mirada privativa y particular hacia un otro, para luego representar la mirada ajena y distante de esa otredad: esa visión distorsionada de nuestra realidad naturalizada que ofrece el extraño. En este sentido, en *Invasión*, el juego simbólico es claro en cuanto a la identificación de la otredad como concepto del film –el *otro* como extraño, foráneo, disímil–, y los entrecruzamientos que se generan en el ámbito urbano como contexto espacio-temporal. Estamos ante un inevitable enfrentamiento armado entre dos bandos, que se preparan para el inminente ataque mimetizados entre la urbe y el tránsito cotidiano. Por un lado, tenemos a los invasores, dispuestos a sembrar una especie de nuevo régimen represivo, y por el otro, el selecto grupo defensor, comandado por el solitario y longevo estratega Don Porfirio (Juan Carlos Paz), y liderado por el viril Julián Herrera (Lautaro Murúa).

En un sentido global, podemos decir que el tono que predomina en *Invasión* se aproxima más al campo ético-estético de lo fantástico, porque carece de elementos sobrenaturales y de explicaciones científicas, pero trabaja los senderos del extrañamiento de lo común y de lo cotidiano. En ningún momento se

instalan certidumbres claras porque no llegamos a empatizar lo suficiente con esos personajes como para confiar en el hecho de que los invasores son precisamente eso: invasores, extraños; aunque los veamos perseguir y matar gente. Sin embargo, no podemos negar que se trata de ciencia ficción.

“¿Cuántas cosas estos ojos en su camino habrán visto?”¹² se pregunta Silva, una de las primeras víctimas fatales del equipo defensor, en una suerte de toma de consciencia hacia aquellas posibles verdades que sus propios ojos, presos de su mirada enceguecida, le han ocultado en más de una ocasión. Lo que nos lleva a pensar en cuántas cosas dejamos pasar inadvertidamente en nuestra cotidianidad, cuántas identidades y subjetividades ignoramos por completo en nuestro devenir, con cuántas vidas nos cruzamos día a día. “La gente no se da cuenta, y los que se dan cuenta tienen miedo como yo”¹³, afirma más tarde Herrera cuando finalmente es capturado por sus adversarios, revelando esa verdad incómoda de estar siendo observados y controlados de modo permanente. Siguiendo esta lectura, podemos remitir a los célebres estudios de Michel Foucault y a los replanteamientos de Gilles Deleuze, en relación a la transición de la *sociedad disciplinaria* a la *sociedad de control*¹⁴ y los múltiples procesos de transformación en torno a un nuevo orden social que se consolida con el tiempo. El poder, en los nuevos tiempos posmodernos, ya no se ejerce de manera unidireccional, directa y explícita; sino de un modo fluctuante e indeterminado. Se trata de una nueva corporeización del poder, regida por nuevos procesos tecnológicos que tienden a enumerar y catalogar a la población precisamente como individuos, como cifras numéricas. La censura se presenta de manera implícita, el control se vuelve masivo y controlado por un entramado de zonas de poder productivas, ya no represivas y prohibitivas (la fórmula del *no debes*); a estos nuevos tipos de entrecruzamientos Foucault los denomina como las *mallas de poder*¹⁵. El control como adoctrinamiento se distancia, y se introduce en el marco social de modo indirecto. Están ahí entre nosotros/as, pero los ignoramos porque nuestra mirada es ciega e impotente.

En *Invasión* se dejan entrever ciertos atisbos de esto, precisamente por el contexto histórico en el que estrena, en principio a nivel nacional: durante el tramo final del gobierno de Onganía, que abre paso a un período de fluctuaciones políticas que desembocan en el catastrófico Proceso de reorganización nacional. Es decir que la obra funciona como una anticipación a esas renovadas formas de manifestación de poder y dominación que se empiezan a propagar de manera

12 Muchnik, *Invasión*, min 59.

13 Ibid., min 62.

14 Deleuze, “Posdata sociedades de control”.

15 Foucault, “Las mallas del poder”.

estratégica y sistemática, bajo la estructura de autoritarismos dictatoriales aliados con sectores civiles, productivos y eclesiásticos de la población. De nuevo: están ahí entre nosotros/as. Por esto mismo es que se vuelve necesario ese final abierto, acaso esperanzador, con el que cierra la obra de Hugo Santiago: existe la resistencia, la sublevación organizada ante el predominio invasor. Las reminiscencias al contexto socio-político de la región, más allá de las declaraciones al respecto de los realizadores de la cinta, se vuelven insoslayables.

Don Porfirio es el jefe, el superior, el hombre casi anciano que está al mando de toda la operación y se encarga de dar las órdenes pertinentes al resto del equipo, aquel selecto grupo de defensores de Aquilea. Junto a su fiel y observador compañero, el azabache minino Don Wenceslao, Don Porfirio se mantiene reflexivo y táctico en su hogar, en su enigmático despacho, tomando mate y cavilando estrategias; y no nos cuesta demasiado dilucidar que no está tramando una única operación, ni está al mando de un solo grupo armado. Hay algo en su gestualidad, en la solemnidad de su parsimonia, en su semblante recio y excesivamente calmo que nos hace suponer que, desde un principio, hay un Plan B en su cabeza. O algún secreto crucial. No obstante, sabemos muy bien que estamos ante un personaje conflictuado y contrariado, y esas fluctuaciones internas se alcanzan a percibir: por ejemplo, en la escena en la que escribe en puño y letra esa inminente declaración, casi derrotista, y luego la destruye frustradamente, entre planos fragmentados y vertiginosos.

Pero retomemos una vez más la presencia siempre alerta y clandestina de Don Wenceslao, su noble mascota, en quien Hugo Santiago hace énfasis con su cámara en prácticamente todas las escenas en las que participa Don Porfirio; precisamente para reflejar en él cierto desequilibrio constante del personaje, que lo excede y que se instaura en el resto de la estructura dramática del film. Podríamos aseverar, si insistimos en la figura del gato, que este silencioso personaje está presente para subrayar esa latente sensación de otredad que prepondera en el relato de Borges y Bioy Casares, que gobierna en ese universo narrativo. La presencia constante de Don Wenceslao también nos insta a considerar la posibilidad de Don Porfirio como un *otro*, como un potencial invasor camuflado; además de funcionar como un rasgo de caracterización de personaje, que refuerza el carácter solitario de este hombre aparentemente simple, amable, pero frío y calculador. De cualquier manera, no podemos negar un cruce de tensiones a través del juego de miradas que entabla esta peculiar dupla de personajes en más de una escena. Tal vez el acento en las miradas furtivas de Don Wenceslao esté para personificar la mirada del *otro* que Don Porfirio no ha podido advertir de manera directa en esta ocasión, debido a su vejez, encerrado en la supuesta seguridad de su casa, en su resguardo eterno. Quizás su propio gato represente a ese *otro*, al invasor, a la invasión aún implícita que llega y azota, aunque estemos refugiados en nuestras casas;

a la misma presencia sibilina que nos genera esa peculiar percepción de desdoblamiento, haciéndonos sentir permanentemente observados. En una película que juega constantemente con este tipo de lecturas, de misterios sugeridos, de oposiciones y enfrentamientos, bien podríamos considerar la presencia de una tensión de mirada *hacia y del otro* (concebida en la dualidad que impera en el film: invasor/invadido) trasladada a las figuras de Don Porfirio y su gato.

Finalmente, ninguno de los dos bandos resulta ser muy distinto en cuanto al control moral y sus vicisitudes, a excepción de los atuendos oscuros en el caso de los defensores y las gabardinas claras en los invasores. Podemos advertir en estos personajes un profundo proceso de deshumanización que se va tornando explícito a medida que van siendo asesinados. En *Invasión* se siembran miedos latentes y amenazas que aguardan escondidas, se origina un universo que aparenta ser así desde siempre, instaurado y normalizado como la mayoría de los paradigmas que dictaminan los modelos de funcionamiento de la sociedad. La resistencia del final prepara su rebelión ante esas estructuras preexistentes. En este sentido, tal vez ese grupo defensor no sea más que una pantalla de las verdaderas fuerzas de defensa de Aquilea.

De cualquier manera, el resultado está a la vista: siempre hay un invasor, así como siempre hay un invadido; siempre habrá un *otro* que los recursos del cine –y del género en sí mismo– se encargarán de extrañar y evidenciar de diversas maneras.

Consideraciones finales

¿Qué podemos inferir de todo esto? Que más allá de la irrupción del posicionamiento científico en el cine, cubriendo los sentidos de la ciencia ficción con una capa de control ético implícito, existieron personajes como Scott Carey que no se dejaron convencer por las verdades instaladas, y por la comodidad de las estructuras sociales y los sistemas. También, que somos seres ambiguos y contradictorios, que somos *otro* dentro de nosotros mismos, posicionados en un determinado lugar. Y, al mismo tiempo, comprendemos que nuestro carácter *virtual*, rasgo inherente a la ciencia ficción, también nos define: ¿o acaso somos más reales que los miembros de los pueblos originarios, previo a la conformación de los estados-nación y a la construcción de las identidades nacionales? O será que la ciencia ficción nos exhibe el reflejo distorsionado del desequilibrio paranormal que nos define y caracteriza, la imagen reveladora que nos hace falta para desnaturalizarnos y *extrañarnos* a nosotros mismos.

¿Dónde encontramos el plano de *lo real*, si acaso las leyes del progreso moderno ya se han desmoronado, si atravesamos los tiempos de la *pos-posmodernidad*? ¿Qué representa, acaso, el plano de *lo no virtual*, si hace ya tiempo que

no podemos abandonarnos a confiar ciegamente en nuestros propios dogmas cognitivos, o en nuestro falso dilema de esencialismo humanista? ¿Deberíamos afirmar que la ciencia ficción como género y como estilo, así como el cine en cuanto soporte mediatizado, seguirán sembrando incertezas e interrogantes, o acaso optarán por el camino del entretenimiento espectacularizante, masivo y ocioso –que supo reinar, también, en los 50–?

Aún en tiempos de bits, barreras digitales y fluido virtual, siguen reflatando, entretanto, los ejes conceptuales de la ciencia ficción: la virtualidad de los individuos, el extrañamiento en la *mirada hacia el otro*, el aspecto resiliente –el *trauma*– de las guerras, y los paradigmas modernos. Basta con recordar que en Latinoamérica los vestigios de las guerras arrasaron con lo más cercano que hubo a una consolidación nativa de identidad nacional, y que desde entonces vivimos en una virtualidad constante que busca redefinirnos, habiendo atravesado períodos político-sociales bañados en sangre y sucumbidos ante dictaduras cívico-eclesiástico-militares. Podemos afirmar que la virtualidad, como concepto, nos atraviesa actualmente de manera individual y autónoma. Porque representamos cifras numéricas, ya no grandes masas listas y preparadas para ser arrasadas por un enemigo tácito y espectral que acecha entre las sombras, que ya se volvió explícito en su debido momento y que fue vencido, para retornar a su escondite y sembrar una nueva amenaza constante.

Mientras tanto, persisten los interrogantes: ¿acaso la ciencia ficción sigue funcionando como una fábula moral? ¿podríamos afirmar que sus películas siguen estableciendo una suerte de parábola epocal? ¿Quién es, hoy en día, el *invasor*? ¿Quién ocupa en estos tiempos el lugar del *invadido*? ¿De qué lado estamos? Lo verdaderamente aterrador es tener que admitir que ya no depende de cada uno de nosotros. Lo imperiosamente significativo es no perder de vista la reflexión, ni la capacidad de desenterrar estos enigmas ocultos que nos siguen absorbiendo a través del tiempo.

Bibliografía

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

Bordwell, David. “La elaboración del significado cinematográfico”, en *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1989.

Cortázar, Julio. “El sentimiento de lo fantástico”. Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 1982. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el->

sentimiento-de-lo-fantastico/

Deleuze, Gilles. "Posdata sobre las sociedades de control". Ferrer, Christian (Comp.) *El lenguaje literario*, Tº 2, Montevideo: Ed. Nordan, 1991.

Entel, Alicia, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Foucault, Michel. "Las mallas del poder". En *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

Freud, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen VIII - Tótem y tabú, y otras obras*. Traducción por Luis López-Ballesteros y De Torres. Ciudad de México: Editorial Iztaccihuatl S.A. de C.V, 1913-1914.

Huxley, Aldous. *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*. París: Plon, 1935.

Serrano, Manuel Martín. *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Sontag, Susan. "La imaginación del desastre", en *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Steimberg, Oscar. "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1993.

Vizcarra, Fernando. *La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*, México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2013. Disponible en: https://www.academia.edu/32402697/F_Vizcarra_La_mirada_c%C3%B3mplice_Conaculta_2013..pdf

Filmografía

Blaustein, J. *El día que la Tierra se detuvo (The Day the Earth Stood Still)*, dirigida por Robert Wise. Estados Unidos: 20th Century Studios, 1952.

Daumann, A. *La terminal (La Jetée)*, dirigida por Chris Marker. Francia: 1962.

Daumann, A. *Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais. Francia, Japón: 1959.

Muchnik, H. S. *Invasión*, dirigida por Hugo Santiago Muchnik. Argentina: 1969.

Nayfack, N. *Planeta prohibido (Forbidden Planet)*, dirigida por Fred Wilcox. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

Neumann, K. *La mosca (The fly)*, dirigida por Kurt Neumann. Estados Unidos: 20th Century Studios, 1958.

Wanger, W. *La invasión de los ultracuerpos (Invasion of the Body Snatchers)*, dirigida por Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1956.

Zugsmith, A. *El increíble hombre menguante (The incredible shrinking man)*, dirigida por Jack Arnold [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, 1957.