

Recordando el futuro. La construcción de imaginarios sobre el futuro en la ficción cinematográfica

Antonio Pantoja Chaves
Universidad de Extremadura
pan@unex.es

Resumen: *El cine es el gran constructor de imaginarios sobre el futuro. En el imaginario colectivo determinados films de ciencia ficción han pasado a consolidarse como partes activas de la memoria, su importancia reside en los valores culturales que portan y los discursos que son capaces de articular. La conformación del discurso del futuro se ha debatido entre una visión de la tecnología que se presentaba como sinónimo de progreso y de una modernidad robotizada; y una segunda visión que proyecta el futuro como un espacio adverso y escasamente prometedor, sometido al criterio de las inteligencias artificiales creadas.*

Palabras clave: *Narrativa audiovisual, historia, cine, utopía, distopía.*

Abstract: *Film is the great constructor of imaginary about the future. In the collective imagination of science fiction films selected have been consolidated as active parts of memory, his importance lies in the cultural values and discourses carry are able to articulate. The formation of the discourse of the future has been debated between a vision of technology that was presented as synonymous with progress and modernity robotic; and a second vision that projects the future as a promising area and sparsely adverse, subject to the discretion of artificial intelligences created.*

Keywords: *Audiovisual narrative, history, cinema, utopia, dystopia.*

1. La invención del futuro

El estudio de la historia presenta varias direcciones para abordar su conocimiento o tratar con las cuestiones relevantes de la sociedad en cada momento. Toda una serie de múltiples alternativas para recorrer por los diversos senderos que se bifurcan. De todos los posibles, el pasado es el camino que más indicaciones presenta para adentrarse y explorar todos sus detalles. Ese ha sido el objeto de la historia, y en no pocas ocasiones su sujeto, la plena identificación con el pasado como materia de estudio. Sin embargo, nuevas rutas se trazan para el conocimiento de la historia que nada tienen que ver con lo sucedido, sino con lo que va a suceder, indicios de lo que será la historia proyectando las expectativas del presente en el futuro.

Cuando se ha tratado con el pasado, las orientaciones que han tomado la mayoría de los historiadores han estado determinadas por la *tradicción*, la *identidad* o, el instrumento más reciente de todos ellos, la *memoria*. La historia las ha incorporado a su estudio para fundamentar esencialmente los hechos y restos de ese pasado. Sin embargo, han surgido determinados acontecimientos que han perdurado en el tiempo más como resultado de la invención colectiva que como constatación histórica de esos hechos, preservando un componente de inventiva que hemos dado comúnmente en aceptar. En ese sentido, la construcción del pasado desde tales presupuestos puede ser más interesante que el estudio concreto de los hechos que lo constituyen.

Desde ese nuevo tratar con el pasado, hace unas décadas, surgieron estudios revisionistas⁸² que pusieron en evidencia la importancia de acometer la comprensión de la historia, no como una sucesión de datos, acontecimientos y fechas de forma secuenciada, sino como la demostración palmaria de que es aún más necesario la interpretación de motivaciones profundas y sondear valores latentes de las sociedades a lo largo del tiempo (Riego, 2001: 11). Las percepciones que se derivan de tales estudios toman como referencia las producciones culturales, que en algunos casos han servido para estudiar la construcción de los imaginarios nacionales e identitarios, y su legitimación en el presente⁸³. La innovación de esta corriente historiográfica no reside tanto en sus resultados, tan sólo en la parte que alcanzan a cuestionar tales construcciones, sino más bien en el rescate y utilización de nuevas fuentes hasta la fecha poco tratadas, tales como la literatura, ensayos ideologizados o ciertas obras de la cultura popular, que no estaban destinadas a entrar en la historia academicista.

No obstante, el paso del tiempo ha provocado que esta alternativa se haya convertido en un convencionalismo más en el estudio del pasado. A pesar de ello, se ha mantenido de forma no menos relevante dentro de la corriente de los estudios culturales, de tal forma que aquella inicial apuesta historiográfica sobre las invenciones de la tradición ha quedado reconocida por las grandes líneas de investigación histórica. Pero además, esta tendencia a pesar de haber trazado esa nueva ruta por la que transitar por la historia, evidencia la paradoja de que no se tenga en cuenta un fenómeno paralelo que

⁸² En 1983, el historiador Eric Hobsbawm inició una fértil línea de análisis historiográfico al plantear la necesidad de estudiar los fenómenos de “invención de la tradición”, mediante las funciones de identidad política y cohesión social que se derivan de las prácticas en las que se utiliza el pasado para legitimar el presente.

⁸³ Toda una serie de mecanismos discursivos instrumentales que se han utilizado para fortalecer identidades y que han servido, a su vez, para explicar colectivamente el paso de la comunidad tradicional a la sociedad moderna.

bien podía constituirse en el reverso de la moneda. Nos referimos a lo que se podría entender como la *invención del futuro*, como una nueva forma de tratar con el pasado, haciendo referencia a reflexiones generales sobre su significado, apostar por su valor metodológico y su posible trascendencia histórica. Supuestos sobre los que vamos a recorrer a lo largo de estas páginas y así rescatar para los estudios históricos dos viejos conceptos como son la utopía y las distopía⁸⁴.

2. El dogma del progreso en la narrativa tradicional

El ejercicio de ensoñación que ha supuesto imaginar cómo será el futuro ha sido una condición casi necesaria en todas las sociedades, tanto de forma individual como colectiva. Es una aptitud ya clásica que ha sido recogida por otras narrativas precedentes a las audiovisuales como son la literatura y los textos periodísticos. La creencia en el progreso ha sido una constante en la mayor parte de estas obras, todas recogidas en la tradición de la literatura utópica o filosófica, las cuales presentan el elemento común de anhelar un tiempo futuro que consiga resolver las precariedades y limitaciones que muestra el presente de la sociedad que lo conforma.



*Ilustración de Utopía. Primera edición.
1516.*

De esta forma se pueden entender el significado de obras como la eternamente citada de Tomas Moro, *Utopía*, publicada en 1516, de cuyo título toma nombre la corriente de textos que le sucedieron. Con ella, aunque habría que remontarse además al precedente establecido por Platón en su *República*, hacia el 830 A.C., se inicia la creencia de las posibilidades que ofrece el porvenir, relacionado con los ideales filosóficos y políticos redefinidos en una comunidad ficticia, la idealización del orden y en contraposición a los valores de la sociedad coetánea. De esta forma, casi sugerida, el progreso se engendra en un dogma colectivo de re-iniciar la historia⁸⁵ y de lanzar al horizonte unas expectativas de mejora, cuyo aliciente más irrenunciable sea que éstas sean siempre inalcanzables.

⁸⁴ La importancia de esta modalidad de estudios empieza a ser considerada en los actuales programas universitarios. Un ejemplo claro de esta preocupación es el curso dirigido por el profesor Antonio Rodríguez de las Heras *Diez utopías para el siglo XXI*, dentro de la programación del Aula de Educación Permanente de la Universidad Carlos III de Madrid.

⁸⁵ Tenga en cuenta el lector, a modo de justificación, que no entramos a valorar el significado de utopía en cada obra tratada en el texto, sólo nos limitamos a ejemplificar para argumentar la idea de progreso entendida en cada época.

Esta interpretación del progreso es retomado, y en algunos casos contrapuesto, por autores cuyas visiones y deseos se relataron antes de que se produjera la formación de la sociedad liberal e industrializada. Se trataría de un estadio de interpretación del progreso similar al de los siglos anteriores, versionado por autores tan dispares como pensadores clásicos, filósofos y moralistas de la sociedad tradicional. A pesar de ser una élite intelectualizada y minoritaria, sus aportaciones coinciden cronológicamente con el auge del pensamiento científico, y se sirven para mitigar la omnipresencia de las creencias religiosas y supersticiones populares más que para superar un presente coartado. En tales casos, podríamos señalar, que el progreso aparece aplazado, no por la falta de expectativas sino por la situación de rechazo que experimentan.

La modernización que trajo consigo la industrialización de las sociedades y de la transformación de mentalidades redefinieron la idea de progreso, aportándole unos atributos y una concepción más próxima a la actualidad que las clásicas versiones literarias. Un progreso tecnologizado fruto de la mecanización de los sectores económicos, contra el que los escritores criticaban desde su proximidad a las corrientes socialistas utópicas de la sociedad liberal. Así se suceden tales como Edward Bellamy, con su libro *Looking Backward*, de 1888, las múltiples novelas de H. G. Wells, como *La máquina del tiempo*, 1895, *Tales of space and time*, 1899, o *Things to come*, ya en pleno siglo XX, o las de Jack London, con *El talón de acero*, 1908, y Robert Hugh Benson, *El señor del mundo*, del mismo año.

Si fueron paradigmáticas estas visiones, mucho más lo fueron las aportadas por escritores críticos con los sistemas totalitarios de principios de siglo, no sólo porque supieron adaptar su narrativa a los tiempos modernos sino porque diseñaron el escenario futurible más influyente y reconocible en las sociedades actuales. Uno de los pioneros fue Yevgeni Zamiatin con su crítica a la dictadura bolchevique en su impresionante obra titulada *Nosotros*, en 1920, o el archiconocido George Orwell, con su inquietante *1984*, publicada en 1949. De sus páginas se desprende una idea de progreso que cambia la estructura de las utopías tradicionales, en las que la narración de la historia ya no se traslada a un espacio alejado e idílico transformado por la tecnología, sino en un mundo onírico en el que el autor incide más en un tiempo cercano en el que se suceden las mayores pesadillas y controlado por poderes omnipotentes donde todo está por suceder.

De todas formas, a pesar de sus variaciones, todo este agregado de obras formaría parte de un mismo continuum, que comenzaría con los autores clásicos y, por el momento, alcanzaría hasta las recientes aportaciones escritas en el siglo que acaba de terminar (Manuel, 1982: 44-45). Sin embargo, fuera de las referencias literarias, la idea de progreso se constituye en una apariencia concreta cuya morfología se identifica con un entorno industrializado en el que todas las interacciones de la humanidad con la naturaleza están mediadas por la mecanización de la tecnología. La máquina como novedad pero además como elemento perturbador del ecosistema natural, de tal forma que el futuro se hace casi visible en el presente por el componente de artificio que incorpora en las tareas más cotidianas. Su consiguiente traslación a la narrativa contemporánea produce el nacimiento del género de *ciencia ficción*, en el que se mezclan las ensoñaciones más mundanas mediante la experimentación científica y la fabricación de nuevos seres o monstruos humanizados, como relata Mary Selly en el

*Frankenstein o el Moderno Prometeo*⁸⁶, de 1818, junto a realidades que ponen a prueba los valores de las sociedades modernas, ya sea de modo metafórico, ya sea mediante acontecimientos inventados en una realidad que se desea explorar con la imaginación para golpear la conciencia de los lectores de la época (Scholes y Rabkin, 1982: 61). La aportación más reseñable es la que realiza Jules Verne que, aunque lejos de nuestro tiempo y de nuestros gustos, creía en el avance imparable del progreso científico en todas sus manifestaciones, situando a sus protagonistas en una exploración continua hacia centro de la Tierra, las profundidades de los mares o bien en la posibilidad de viajar a la Luna.

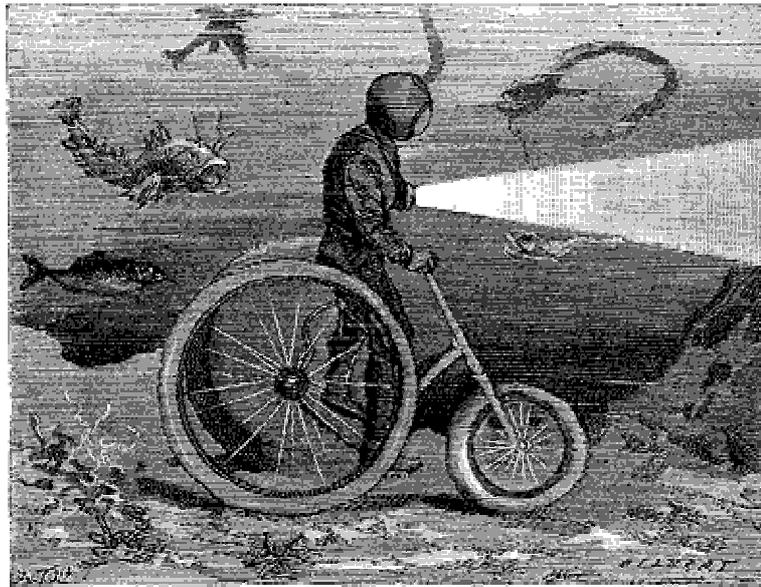


Ilustración de De Neuville para 20.000 leguas de viaje submarino. Edición de 1869.

Todas estas recreaciones del progreso plantean un componente de imaginación mayor al obligar al lector a soñar con los escenarios, protagonistas y avances científicos que se suceden, aunque el planteamiento está bien resuelto por los convencionalismos que comporta la literatura. Pero una mayor atracción de estas historias la va a generar un nuevo modelo narrativo coincidente con el nacimiento y auge del cinematógrafo. Considerado como un fenómeno tecnológico de la época industrial desde la perspectiva que estamos analizando, el éxito del cine radica en que permite la visualización del progreso y convierte al género de la ciencia ficción en una realidad mucho más cercana.

El salto que se produce de la literatura al cine provoca una mayor difusión de las historias, cuya gran aportación es que introduce la crítica necesaria en toda utopía, pero presenta la distopía como elemento de narración y justificación de las obras. Las películas que plantean tales presupuestos ya no se recrean en la continuidad de las narraciones tradicionales sino que implementan un desarrollo divergente de la visión

⁸⁶ Considerado como el primer libro de ciencia ficción que se ha escrito y cuyo contenido literario constituye la metáfora de la nueva humanidad que está creando la revolución industrial decimonónica.

del progreso que se tiene hasta el momento. En otras palabras, tales representaciones ya no se limitan a proyectar futuros como críticas del presente con el supuesto de aspiración de mejora, sino que ya inciden en la propia crítica del progreso inminente.

El hecho de haber trazado un escaso, pero intenso, recorrido por las obras literarias ha sido con la intención de remarcar la fuerza, más aún si cabe, que denota la producción cinematográfica en su versión de construir el futuro. Aún así, la ausencia de todo precedente nos limitaría la percepción que se tiene de la evolución con respecto a la comprensión de la idea de progreso, así como en la justificación del objeto de estudio histórico que hemos iniciado sobre la invención de futuro.

3. El cine como constructor del futuro

Una de las características del cine en su práctica de convertir en imágenes la realidad que proyecta, es su capacidad de anticipación a los hechos que van a ocurrir. Esta definición vendría a constatar la visión positiva que el cine recrea ante los tiempos que están por venir. Pero además encierra la gran paradoja que al inventar los posibles futuros, una vez pasado un tiempo genera la cualidad de recordar ese futuro, tanto para constatar la veracidad de los augurios presentados como para medir el grado de progreso alcanzado por la humanidad tal como interpretaron sus autores. De esta forma, el cine es una imaginación del futuro que va a ser recordado constantemente, encerrando en una misma narración las diferentes concepciones temporales: futuro, presente y pasado. Una versión más de pasado-futuro que todavía no se ha cristalizado en el presente. En esa relación radica la fuerza del cine como constructor colectivo de los futuros imaginados.

En esa construcción que del porvenir hace el cine, ya sea de forma somera o radicalmente transformadora de la realidad en la forma en que se plantean tales imaginarios, la visión que articula tiene una relación más estrecha con el fenómeno de la distopía que con la idealización de un mundo utópico e irrealizable. Las narraciones fílmicas argumentan unos supuestos futuribles ante un tiempo y escenario adversos, escasamente prometedores a pesar de presentar ciertas ráfagas de optimismo en el progreso, que nos introduce en una nueva era marcada por la desconfianza en el futuro, y en la que se modifica la percepción del futuro porque siempre será peor y no como lo habían idealizado las nostálgicas utopías tradicionales.

La reflexión que hace el cine sobre el futuro en ciernes se fundamenta en la aspiración inicial por la cual no se puede concebir el futuro sin mostrar una disconformidad con el presente. Pero pocas son las películas que se inician con el deseo utópico por mejorar el presente, sino que, más bien, proyectan un futuro distópico en el que irremediamente fracasaron todos los intentos tangibles por materializar el mejor de los sueños humanos. La diferencia, sutil pero decisiva, reside en que mientras en la utopía el futuro está por llegar, en la distopía está por venir, hay que alcanzarlo, y como en el mejor de los argumentos cinematográficos, la distopía advierte, trata de esclarecer el error y, en definitiva, detiene el progreso utópico (Rodríguez de las Heras, 2011). De ahí que se establezca la distopía como un recurso cinematográfico en el género de ciencia ficción.

Esta enunciación genera a que nos encontremos con una nueva forma de narratividad fundamentada en los recursos audiovisuales esenciales (imagen, secuencia, música, etc...), ya que hasta ese momento nunca había sido posible mostrar el movimiento, a

pesar de que se habían hecho intentos mediante la alegoría y otras formas representacionales (Sobarzo, 2010: 4). El cine es la mejor expresión posible para copiar la vida, generar la ilusión del devenir en ella y hacerlo mientras el espectador asume activamente y emocionalmente la construcción de una realidad externa a él, que aparece fijada en un momento, en un espacio, en una forma de vida (Gubern, 2000: 52). Sin embargo, igualmente, el cine muestra a los seres humanos los límites que le puede traer el progreso, como los cambios reales en la comunicación, los viajes, la hiperconectividad, etcétera.

En esencia, el cine no hace otra cosa que trasladar a la pantalla el conflicto moderno (y posmoderno) que se produce entre la humanidad y la tecnología, la dicotomía antagonica entre el entorno natural y el artificial. El resultado en cada toma es resuelto por la preeminencia progresiva de la máquina sobre las capacidades humanas, preparándonos para lo terrible, lo inesperado, el futuro mismo, en una sociedad angustiada por lo que le resta vivir y sin más vínculos con el pasado que su débil memoria. De esta forma el cine presenta y resuelve el propio discurso de la ciencia ficción, por eso no es extraño que el cine sea el paradigma ejemplar de este cambio temporal, convirtiéndose en el artificio con el que interferir con el futuro. Vamos a tratar con él a través de tres momentos cinematográficos.

3.1. El futuro es la sociedad mecanizada

En los orígenes del cine de ciencia ficción se manifiesta un contagio evidente de las tradicionales narrativas literarias, tanto por su proximidad temporal y su sentido de referencia, como por la propia incorporación de elementos discursivos similares para introducir la propia historia filmica. De ahí que las primeras películas de género, a pesar de tratar directamente con la distopía, arranquen con elementos utópicos para presentar la sociedad idílica que posteriormente van a deconstruir. Esta contextualización explica la ausencia de grandes películas que versen sobre una sociedad tecnologizada, cuyo orden esté cronometrado por el pulsar de la máquina. La mayoría de ellas son adaptaciones cinematográficas de obras literarias y textos filosóficos que previamente han reflexionado sobre la transformación de las sociedades conocidas como tradicionales o pre-industrializadas. De tal forma que abundan títulos ya conocidos como *Things to come*, de William Cameron Menzies, en 1936, basada en la novela homónima de H. G. Wells, o algunos ya tardíos, como la primera adaptación de la novela orwelliana *1984*, de Michael Anderson, en 1956, *El señor de las moscas*, versionada por Peter Brook de la novela de William Golding, y la más reciente de todas las adaptaciones tratadas *Fahrenheit 451*, en 1966, dirigida por François Truffaut y tomada del libro de Ray Bradbury.

De ahí que para tratar esta primera característica del cine como constructor del futuro abordemos el clásico entre los clásicos *Metropolis*, de Fritz Lang, en 1927, como ejemplo de originalidad y, quizá, única película distópica de los inicios de la ciencia ficción cinematográfica. Una película que encierra un paradoja, por que de ella se ha dicho casi todo, pero de la que todavía queda, indudablemente, mucho por decir, sobre todo cuando la ponemos en relación con otras tantas películas de género que han imitado su mensaje y su estética filmica. *Metropolis*, es un retrato personal y futurista de la sociedad industrial de principios del siglo XX que se concibe como crítica directa,

pero metafórica a la vez, del capitalismo como sistema económico y entramado ideológico, por cuanto trata de definir el conjunto de mentalidades de los personajes que protagonizan la película.



Metropolis. Fritz Lang, 1927.

En el desarrollo de su trama se van sucediendo diferentes ritmos que van desde la presentación utópica de la megalópolis como muestra del progreso que vendrá, hasta la concreción de los males propios de la distopía al presentar un futuro en el que las máquinas dominarán de alguna manera a la humanidad. En el equilibrio tensionado que establece entre el avance de la tecnología, por un lado, y el sometimiento de los seres humanos, por el otro, esta obra no llega a hacernos vislumbrar los males reales de la sociedad de principios de siglo. La crítica que describe nos hace pensar que el ritmo de crecimiento y presencia del mundo tecnológico deparará más daños que ventajas para el conjunto de la sociedad. Pero de alguna manera transmite un mensaje de esperanza en el progreso que vendrá, ya que su ataque lo dirige hacia control que ejerce el ser humano, y que de seguir así acentuará todavía más las diferencias sociales y la discriminación clasista. De esta forma, *Metropolis* nos demuestra que todavía no quiere desprenderse de la visión utópica tradicional⁸⁷, aquella que vaticina que algún día, en el futuro, el progreso acabará con los males que ha provocado inicialmente: el sometimiento de los seres humanos a la máquina.

Esta razón explica por qué traslada esta ciudad idealizada al año 2026, con la intención de extrapolar las cuestiones tratadas a un futuro lejano y un espacio extraño y por lo tanto diferente del conocido. De esta forma proyecta una utopía en el planteamiento distópico que representa la sociedad dualista que se ha conformado en su presente. Lang, y su guionista Thea Von Harbou, no creen en el progreso creado en

⁸⁷ No es casualidad que Lang incida constantemente en este mensaje: “*Entre el cerebro y la mano ha de mediar el corazón*”, ya que para que la unión de razón y fuerza funcione, es necesario que los sentimientos intervengan, según su planteamiento.

su presente, por lo que estiman plantear soluciones para escaparse de la sociedad capitalista que les depara el futuro. Esta defensa la representa el joven e idealista Freder Fredersen, hijo del Amo de la propia metrópolis, quien descubre la miseria que late en el submundo y, junto a María, su amada, perteneciente a la clase humilde, se rebeló contra el sistema desde dentro del propio sistema... la revolución que está por hacer.

3.2. El futuro es la humanización de la máquina

Evidentemente muchos son los hitos que marcan la producción de cine de ciencia ficción a lo largo de su propia historia, pero atendiendo a nuestra categorización, nunca antes se había producido un fenómeno tan evidente en la construcción del futuro como el mostrado en la película *Blade Runner*, basada muy libremente en el libro de Philip K. Dick. Como resultado del perfeccionamiento tecnológico que aconteció en el siglo XX, las visiones del progreso que el cine aporta, muestran rasgos evidentes de ese desarrollo hasta el punto de plantear ambientes y personajes que sorprenden, una vez más, al situarlos en la escena del futuro.



Blade Runner. Ridley Scott, 1982.

En la dialéctica que protagonizan la humanidad con su propia evolución tecnológica, se llega a un punto en el que la máquina alcanza cualidades equiparables a las de los seres vivos. No sólo que el robot o cyborg se asemeje físicamente, o sea idéntico en muchas de sus funciones básicas, sino que éste llegue, incluso, a experimentar sentimientos y tener recuerdos, como principios inherentes a la capacidad humana. De ahí la caracterización del *Replicante*, copia de la naturaleza realizada a imagen y semejanza, que aunque en esencia genera un conflicto que parte por la vida, finalmente termina en el reconocimiento mutuo. Una vez más se retoma la figura del creador de vida inteligente para ser puesta en práctica y hacerla comprensible en la caracterización que se hace de la máquina en la película, pero esta vez con grandes diferencias. En el pasado, la humanidad había venido fabricando a lo largo del tiempo distintas alteridades, personificadas en dioses, muertos o seres fantásticos de diferentes formas. De entre todas ellas, lo reseñable es que la máquina como

conformación de esa alteridad sólo aparece en la modernidad, y aunque en la antigüedad existieron ingenios autómatas, éstos no llegaron a identificarse con el resto de humanos en su vida cotidiana (Sobarzo, 2010: 11). En esta versión distópica de Ridley Scott, la alteridad del protagonista humano, trastoca los límites de una sociedad en la que la diferenciación entre los humanos y las replicas construidas por ellos, se ha disuelto.

La aportación que hace la película radica en que la visión del futuro cambia por completo, abordando la aspiración secular de convertir a la máquina en un ser viviente y en la recreación de un mundo donde ya la tecnología no es ajena a los humanos, sino parte y complemento en sus acciones cotidianas. Tan decisiva es esta característica en la narración que el escenario futurista que se vislumbra —como la ciudad, la sociedad mecanizada o la vida tecnologizada— queda en un segundo plano. La conclusión que ofrece es que ya no hay que insistir en que la utopía no existe, ahora la distopía es real y funciona, como un entorno adverso y perverso. No obstante, la película aborda gran parte de los problemas contemporáneos: la polución industrial, el cambio climático, el crecimiento demográfico, el dilema planteado por la inteligencia artificial, la inmigración asiática masiva o las modas y tendencias postmodernas, tomadas de los comics de Moebius y tan impresionantemente logradas.

El ambiente por el que se desenvuelven los personajes realza la situación marginal de los mismos, producto no solamente de un sistema político, sino también del sistema urbano, social e intelectual (Velásquez, 2009: 145). La extraordinaria mezcla que consigue Scott entre ciencia ficción y cine negro, convierte a esta película en una referencia para nuevas obras que surgen posteriormente, tales como *Strange Days*, de Kathryn Bigelow, en 1995, *Ghost in the Shell*, de Mamoru Oshii, del mismo año que la anterior, *Gattaca*, de Andrew Niccol, en 1997, o las más recientes como *Minority Report*, de Stephen Spielberg, en 2002, *Code 46*, de Michael Winterbottom, en 2003 o *The island*, de Michael Bay, en 2005.

Un aspecto más a destacar de esta distopía es que la máquina se revela contra la humanidad para escapar de su condición de esclavitud, relacionada no con la necesidad de liberarse de los trabajos para los que fue concebida, sino por el deseo de ser más humana. Los replicantes desean vida, pues sus programas los hacen limitados a una cierta cantidad de tiempo, demostrando una excesiva obsesión por escapar de la muerte tecnológica. En este caso, a las máquinas se les aplica una constante vital de la humanidad: la conquista del tiempo para alcanzar la inmortalidad. En este sentido, la construcción del futuro se hace más compleja al comprobar como a partir de la distopía humana se desarrolla la utopía de la máquina, en un proceso de aspiración por encontrar un mundo mejor, como le había ocurrido a la humanidad antes de que llegara el progreso tecnologizado.

3.3. El futuro es la máquina

Existen narraciones clásicas en las que la utopía tiene lugar en el momento en que se cuenta, pero alejada en el espacio: en una isla, en una ciudad misteriosa y remota. Mundos perdidos en la lejanía, de los que tan sólo un navegante o un viajero, da noticia a los contemporáneos. Pero hay también unas utopías calificadas como oníricas, mediante las cuales el autor se libera del compromiso del espacio y el tiempo

al sumergirnos en un mundo que parece un sueño, una pesadilla. En tales casos, el presente queda suspendido, y no nos ofrece referencia temporal alguna, aunque se vive la experiencia con la intensidad que da la inmersión de un sueño. Un ejemplo excelente de las utopías/distopías oníricas es *The Matrix*. Para crear este ambiente inmersivo y confuso del sueño, los anacronismos en los lugares, los objetos, la estética o las acciones son muy eficaces. Los mismo que lo son la desmesura y los contrastes de los entornos, dentro y fuera de los edificios, por las cuales se desvanece la lógica de la vigilia (Rodríguez de las Heras, 2011) y ante la posibilidad de que todo puede suceder.



The Matrix. Andy y Lana Wachowski, 2001.

Lo que sucede es que en la dialéctica mantenida entre la pervivencia de la humanidad y la evolución del entorno artificial, en cuyo centro está la máquina, el futuro al que nos traslada esta distopía es caótico. Un reducto de lo que en su día fue la vida en la Tierra con todo su esplendor conocido, ahora controlado y dominado por diversas tecnologías pseudo-conscientes de que en la destrucción está la razón de ser de su existencia. Es el momento en el que la tecnología se ha radicalizado hasta unos extremos que engendra un simulación virtual que ha engullido a la propia existencia humana, creando la falsa apariencia del mejor de los mundos posibles gracias a esa tecnología (Žižek, 2005: 42), cuando en realidad estamos asistiendo al final del propio mundo. En las entrañas de la matriz se esconde la mayor perversión que la humanidad nunca ha llegado a soñar, la máquina se sustenta de la energía de los seres vivos.

La presentación de esa *nueva realidad* obedece a cánones ya sugeridos en las utopías del siglo XX. Aparece la figura del *Mediador*, en la película conocido como Morfeo (dios de los sueños en la mitología griega), pero no ya para presentarle en medio de una ensoñación o vigilia las maravillas que el progreso puede aportar a la sociedad en el futuro, sino para constatar que el futuro ya no existe y que al menos tienen que luchar (vieja aspiración) por mantener el presente (nueva misión). La utopía ha muerto, por fin ha llegado el momento ansiado de conocer el final del trayecto, aunque

éste sea el más desesperanzador. Asimismo, nos permite asistir al encuentro con el creador, el personaje del *Arquitecto*, figura retórica en todas las utopías en las que siempre aparecía sin identidad o no se aseguraba su existencia real. Se completa así la fábula del mago de Oz, que ya no es terrenal sino que es parte del sistema creado. Y por último, el componente mesiánico que intenta resolver los males creados por la máquina, personificado en Neo (lo nuevo), aquel que es capaz de ver que nuestra realidad cotidiana no es real, sino un universo virtual codificado y en el que todos ponen algo más que su fe, reconociéndole como el *Elegido*.

Esta especial construcción del futuro nos evidencia el final del progreso, en el que los humanos adquieren una apariencia primitiva acompañada de una aptitud tribal, como exponente de retroceso, en el que se anuncia la desertización del medio ambiente, y en el que los habitantes son recluidos en los bajos fondos de la Tierra, modelo ya tratado en las anteriores distopías filmicas. *Matrix* se revela como una referencia cinematográfica⁸⁸, vilipendiada por tantos o convertida en nuevo credo por muchos, porque ya no incide en la visualización del futuro, sino que ese futuro puede estar sucediendo ahora mismo, en el presente.

4. Conclusión

La inventiva es la fuente de toda narración, aceptada comúnmente por el componente de ficción que integra. La identificación es tan estrecha que no se concibe esta opción para el relato de la realidad, sin reparar en el aliciente que supondría para las narraciones históricas que trabajan con el pasado. Entre otras consideraciones, esta opción es relegada por que la inventiva produce innovación y ésta sólo alcanza sus resultados en el futuro, además de la crítica directa que se lanza contra esta línea por la supuesta carencia metodológica que ofrece. Sin embargo, el tratamiento de nuevas fuentes que proyecten futuros ficcionados, como la literatura y ensayos filosóficos, o el cine y la producción audiovisual, están alterando nuestra relación con el conocimiento del pasado y el recuerdo del futuro, que deberíamos empezar a atender, sobre todo en un momento en el que la historia ya no sólo es pasado, sino que está en el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUBERN, Román (2000): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.

MANUEL, Frank (1982): *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid, Espasa-Calpe.

RIEGO, Bernardo (2001): “La invención del futuro en sus orígenes contemporáneos”, en CHAVES, Julián (coord.): *Humanismo y nuevas tecnologías en la sociedad de la información*. Cáceres, UNEx.

⁸⁸ La exclusividad argumentativa de esta cara del futuro no sólo la proyecta la película de los hermanos Wachowski, la relación se múltiplica en títulos como *Artificial Intelligence: AI*, de Steven Spielberg, 2001, *I, Robot*, de Alex Proyas, 2004, o *Children of Men*, de Alfonso Cuarón, en 2006.

RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (2011): “Diez utopías para el siglo XXI”, en publicación digital del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en Internet (20.01.2012): <http://web.me.com/rodriguezdelasheras/utopiaso/otras.html>.

SCHOLLES, Robert – RABKIN, Eric (1982): *La Ciencia Ficción*. Madrid, Taurus.

SOBARZO, Mario (2010): “9 postales desde la ciencia ficción”, en *La Fuga. Dossier de Ciencia Ficción. Imaginación y Distopías*. Disponible en Internet (20.01.2012): <http://www.lafuga.cl/9-postales-desde-el-cine-de-ciencia-ficcion/403>.

VELÁSQUEZ SERNA, L. J. (2009): “Distopías: pesadilla política desde el cine. ¿Fantasía hiperbólica o profecía?”, en *Estudios de Derecho*, Vol. LXVI, nº 147, 2009, pp. 139-149.

ZIZEK, Slavoj (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid, Akal.