

PRESENTACIÓN

«La ciencia ficción representa y posibilita así un “método” estructuralmente único para aprehender el presente como historia, y esto con independencia del “pesimismo” o el “optimismo” del imaginario mundo futuro que constituye el pretexto para dicha desfamiliarización».

Fredric Jameson¹

En la vida cotidiana del siglo XXI se ha hecho manifiesta la sumisión de los usuarios con respecto de los dispositivos, cuya voraz obsolescencia cognitiva se sucede velozmente, obligando a adquirir nuevos productos tecnológicos. Un carácter *dromoscópico*, que diría el Paul Virilio de *La inercia polar* o *Negative Horizon*, que se expresa en la percepción mediatizada de la realidad física y la interposición creciente de interfaces que ficcionalizan la sociedad². En este sentido, una fracción considerable del cine de ciencia ficción (CF) que se ha producido desde los años 70 del siglo pasado se concibe no solamente —en tanto que metáfora— como espejo que devuelve el reflejo deformado en clave tecnológica de la sociedad contemporánea, sino también como telescopio con el que observar y calcular la trayectoria y el alcance de acontecimientos probables o posibles y su relación con la historia venidera.

En este sentido, el objetivo del presente monográfico, *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea*, ha sido una aproximación cultural al comportamiento del cine de CF de los últimos años, intentando ajustar el foco en determinados aspectos del mismo de una manera fragmentaria, dado que un afán totalizador habría excedido los límites impuestos para el volumen. Así, en el texto escrito por Rafael Jackson-Martín, «Futuro en pretérito. Apropiaciones visuales del pasado en la ciencia ficción distópica», se reflexiona sobre cómo la temática de las distopías está en parte marcada por los enclaves arquitectónicos y urbanos, y cómo se utiliza su asimilación icono-cinematográfica para recrear los hipotéticos espacios pensados para ser el pasado del futuro. Por su parte, Laura Pousa, en «El espejo televisivo de Claude. Estética, ciencia y ficción en *Black Mirror*», analiza los rasgos narrativos que definen esta serie televisiva y reflexiona sobre la singularidad —con respecto de otras producciones británicas— que ha propulsado su perspectiva cultural y su enfoque moralista en tanto que nuevo referente del audiovisual internacional en la era de la post-televisión. Jimena Escudero propone en su ensayo «“More human than human”: Instrumentalización y sublevación de los sujetos artificiales» el estudio del comportamiento social de las máquinas producidas por la técnica y sus relaciones en tanto que objetos con los sujetos humanos, sus creadores; estos personajes sintéticos, inherentes al género, se han revelado como un componente narrativo esencial en un sinnúmero de producciones cinematográficas. Alejandro González Garza y Diego Zavala Scherer, en «Mundos utópicos y distópicos: el progreso y la ciencia como síntomas modernos en el cine mexicano de ciencia ficción (2002-2012)», reflexionan sobre el género de CF en tanto que producto cultural

[1] Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (Madrid, Akal, 2009), p. 343.

[2] Robert Silverberg, «Reflections: The Science Fictionalization of Everything» (*Asimov's Science Fiction*, junio de 1998), pp. 6-9.

vinculado a la proposición de mundos posibles, futuros o paralelos dentro del devenir histórico mexicano. Finalmente, el ensayo de David Moriente, «En torno a la invención de la realidad en el cine contemporáneo de ciencia ficción», se sitúa en la premisa de la construcción de la vida cotidiana y la tendencia hacia el realismo en filmes de CF de las últimas tres décadas, los cuales han ido incorporando paulatinamente retóricas y estrategias visuales asimiladas de los denominados «cines de lo real».

La diversidad y proliferación de la práctica cinematográfica de la CF en años recientes ha redundado en una inabarcable complejidad de variaciones y combinatorias: así, la transformación de los filmes se ha manifestado en la evolución de temáticas tradicionales (viajes en el tiempo, exploración espacial, guerras interplanetarias, seres artificiales, vampiros modernos, epidemias de zombis e infectados, *space-operas*), la innovación de atmósferas y escenarios (*cyberpunk*, *steampunk*, *dieselpunk*, *technothriller*, *thriller* futurista, romance fantástico, *technoir*) o también apropiaciones intertextuales (adaptaciones de cómics, de videojuegos, *remakes*, *reboots*, *spin-offs*, *prequels*) y las consecuentes modificaciones de sus nexos con los medios y de estos últimos entre sí³. Es por este motivo, que para poder discutir la problemática del género, nos hemos posicionado con autores como Rick Altman⁴ y Andrew Tudor⁵ para conceptualizar el mismo no como una estructura invariable de elementos formales rígidos sino como disposición oscilatoria y móvil donde sus componentes se reposicionan diacrónica y diatópicamente; operaremos, por tanto, con el vocablo *género* para designar el concierto de distintos códigos de representación –tanto visual como narrativa– y el ejercicio colectivo que vincula al conjunto de los agentes –productores, medios y público– en una coexistencia de relativa estabilidad. En correspondencia con el asunto que nos ocupa, se definiría el género de CF como aquellas producciones audiovisuales cuyo discurso se escribe modulado por un pacto con la ciencia y/o la tecnología a través de préstamos y apropiaciones derivados del imaginario científico y sus prácticas⁶. Una negociación que se manifiesta no solo con la asistencia de la representación, descripción e interpretación de paradigmas científicos (o seudocientíficos) sino también a través de la construcción sintética de estereotipos o la proposición de problemas teóricos; dicho en otros términos, cuestiones iniciales que atraviesan el planteamiento del relato a modo de justificación se pueden plantear con la fórmula condicional «¿qué pasaría si...?».

En la configuración final –su aspecto o acabado– de las producciones contemporáneas, este pacto científico-tecnológico ha cobrado especial relevancia con la penetración de la imagen digital –*computer generated imagery* (CGI)⁷– en dos movimientos patentes. El primero, por la facilidad que tiene la síntesis infográfica de romper la barrera de la suspensión de la incredulidad del espectador con elementos adquiridos de la iconografía tecnofantástica, pues con la CGI se elimina la necesidad presencial de los objetos, resultando en la transparencia nítida del simulacro; en este sentido, a modo de ejemplo, se podría escribir una historia cultural de la imagen del firmamento sideral a través de los sucesivos efectos especiales y de los hallazgos astronómicos: de *Viaje a la luna*

[3] Léase Carlos A. Scolari, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* (Barcelona, Deusto, 2013). Aunque no es un texto dedicado exclusivamente a la problemática audiovisual del género de CF, Scolari utiliza como patrones de análisis títulos tales como *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1998) y *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), o series de televisión como *Fringe: Al límite* (*Fringe*, Bad Robot: 2008-2013), *The Walking Dead* (AMC: 2010-) o *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010).

[4] Rick Altman, «¿Qué se suele entender por género cinematográfico?» en *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000), pp. 33-53.

[5] Andrew Tudor, «Introduction» en *Theories of Film* (Londres, Secker & Warburg / BFI, 1974), pp. 7-25.

[6] Para este particular son fructíferas las lecturas del monográfico dedicado a las imágenes de la ciencia en el cine de ciencia ficción, coordinado por Alberto Elena para *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* (n.º 569, 1993); y también, Aylish Wood, *Technoscience in Contemporary American Film. Beyond Science Fiction* (Manchester, Manchester University Press, 2002).

[7] En relación con lo real, léase el capítulo de Mark J. P. Wolf, «Subjunctive Documentary: Computer Imaging and Simulation», en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Mineápolis, University of Minnesota Press, 1999), pp. 274-291.

(*Le voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902) a *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) no solamente se suceden variaciones formales sino también discursivas e ideológicas de las diferentes concepciones políticas en la evolución de la carrera espacial. El segundo, porque la simulación de dispositivos tecnológicos sofisticados beneficia la inserción de los mismos en la sociedad inaugurándose así regímenes escópicos⁸, un patrón de conducta que se evidencia en la retroalimentación de las apariencias y el funcionamiento real de los dispositivos de comunicación basados en la tecnología háptica de *glass appliance*, y su difusión popular en el diseño de tabletas y teléfonos móviles.

Aunque no se va a examinar aquí la considerable bibliografía que disecciona la morfología del género, su relación con la narrativa de anticipación o las compilaciones monográficas que analizan pormenorizadamente títulos trascendentales de la filmografía, debemos recordar, al menos, las aportaciones más significativas. Si en los años 60, el artículo de Susan Sontag «The Imagination of Disaster» fue el referente obligado por su mirada culturalista al cine fantástico y de terror de los años 50, dos décadas después una proporción considerable de la literatura especializada en el cine contemporáneo absorberá las reflexiones de las autoras estadounidenses Vivian Sobchack y Annette Kuhn. La primera escribe en 1980 *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film 1950-1975*, que versa sobre los límites del género y sus valores iconológicos y escenográficos. Más tarde, en 1987, publicará una ampliación del libro —en realidad es un trabajo nuevo debido a las numerosas actualizaciones— titulada *Screening Space: The American Science Fiction Film* (Ungar Press) donde, además, añade el capítulo titulado «Postfuturism», sobre el fenómeno de reemergencia del género tras la influencia de los estrenos de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) y *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977)⁹; Sobchack pone sobre la mesa de discusión cuestiones ideológicas, políticas y culturales que se vinculan al, en aquel momento, *umbrella term* de la noción postmodernidad —que parecía poder explicar todo en términos de relativismo— y haciendo hincapié en el título que revolucionó en ese momento las expectativas críticas y espectatoriales, la libre adaptación de la novela escrita por Philip K. Dick en 1968, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do the Androids Dream of Electric Ships?*): *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Por su parte, Annette Kuhn edita en 1990 el volumen colectivo *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Verso), seguido en 1999 de *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema* (Verso). En ambos, Kuhn, siguiendo la estela de Vivian Sobchack, reúne a especialistas cuyas contribuciones se instalarán posteriormente dentro del arco teórico que implica desde los estudios culturales hasta los *film studies* y que, periódicamente, recurrirán al género de CF para sus investigaciones. Entre ellos, además de la propia Sobchack, destacan H. Bruce Franklin (*War Stars: The Superweapon and the American Imagination* [University of Massachusetts Press, 2008]), Barbara Creed (*Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in Cinema* [Melbourne Uni-

[8] Martin Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* (Nueva York, The New Press, 1988), pp. 3-23.

[9] Cf. Vivian Sobchack, «Preface to Enlarged Edition», en *Screening Space: The American Science Fiction Film* (Nueva York, Ungar Press, 1993), p. 7.

versity Press, 2009]), Scott Bukatman (*Blade Runner* [British Film Institute, 1997]), Jay P. Telotte (*Science Fiction Film* [Cambridge University Press, 2001]), Paul Virilio (*Cybermonde, la politique du pire* [Les Editions Textuel, 1996]), William Brooker (*The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic* [Wallflower, 2005]), Steve Neale (*Genre and Contemporary Hollywood* [British Film Institute, 2002]) o Barry Keith Grant (*Invasion of the Body Snatchers* [British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2010]).

Fuera del ámbito anglosajón cabe citar el libro de Éric Dufour, *Le cinéma de science-fiction*, donde se excava en las raíces del cine contemporáneo para componer una arqueología de su discurso mediante la definición de dos polos, uno histórico y otro filosófico, que en su confrontación, armonía o disonancia producen los diferentes modelos fílmicos de CF –científica, de guerra, de monstruos, de cine negro, de propaganda, *space opera*, apocalíptica, metafísica y cómica¹⁰– y que el autor sitúa en Estados Unidos en los años 50 y, posteriormente, en los años 60, donde ubica el origen de las mutaciones conceptuales y contaminaciones transnacionales en el género. Así, rediseña su mapa genético deslocalizando la influencia del cine de CF hollywoodiense y poniéndola en contacto con la convergencias del cine japonés y la temática del terror atómico; el cine británico y la fantasía política; el cine italiano coagulado en erotismo; finalmente, el cine francés y la CF de autor¹¹.

Si bien es cierta la vital importancia para la historia del cine de CF de los títulos *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) y *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), se debe situar el umbral emergente en el tratamiento contemporáneo del género, por parte de los estudiosos, en la repercusión de dos películas de Ridley Scott: *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1977) y *Blade Runner*¹² en tanto que artificios posmodernos densamente significativos¹³; esos «objetos autónomos de análisis», como los denominó Annette Kuhn¹⁴, sirvieron de estímulo para problematizar cuestiones de índole discursiva e imbricada en modelos teóricos de construcción de identidades y representación visual. Puestos en comparación con los cánones clásicos del género, las discontinuidades que presentaban estos dos filmes y la coherencia de su universo ficcional –por ejemplo, las políticas económicas y los modelos industriales de un hipotético capitalismo, digamos, «post-transnacional» e «interplanetario»–, favorecieron la migración intelectual hacia regiones textuales que permitían la extrapolación y análisis de marcos sociológicos, contextos (post)coloniales y estrategias geopolíticas. El film de Scott sirvió como legitimación de trabajos como el de David Lyon, quien justifica la existencia de su estudio sobre la postmodernidad a partir de la estandarización de los replicantes en *Postmodernity* (University of Minnesota Press, 1999); también, por ejemplo, la edición de Constance Penley, *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction* (University of Minnesota Press, 1991) o Adilifu Nama, en *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film* (University of Texas Press, 2008) trabajan en direcciones teóricas arriba citadas. Igualmente, sin duda, la representación de la mujer en el personaje de Ellen Ripley (Sigourney Weaver) en *Alien* abre la puerta al heroísmo de

[10] Cf. Éric Dufour, cap. 2, «Les années cinquante et la naissance du film de S-F», en *Le cinéma de science-fiction* (Grenoble, Armand Colin, 2011), pp. 43-87.

[11] Cf. Éric Dufour, cap. 3, «Le développement du genre S-F dans les années soixante: de l'histoire à la philosophie», en *Le cinéma de science-fiction*, pp. 103-122.

[12] Sobre el rodaje del film, véase Paul M. Sammon, *Future Noir: The Making of Blade Runner* (Nueva York, Harper Collins, 1996) (trad. esp.: *Futuro en negro. Cómo se hizo Blade Runner* [Madrid, Alberto Santos, 2005]); una revisión reciente es la de Will Brooker (ed.), *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic* (Nueva York, Wallflower Press Book, 2005).

[13] Cf. Susan Doll y Greg Faller, «Blade Runner and Genre: Film Noir and Science Fiction» (*Literature/Film Quarterly*, vol. 14, n.º 2, abril de 1986), pp. 89-99. Cf. Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema* (Londres, Verso, 1999), p. 2.

[14] Cf. Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema* (Londres, Verso, 1999), p. 2.

acción en los roles femeninos –como el de Sarah Connor (Linda Hamilton) en la saga *Terminator* y otras posteriores– y, sobre todo, en la concepción del significado de la identidad desde perspectivas feministas, postfeministas y posthumanistas; en ese sentido, es paradigmático el estudio de Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (Routledge, 1991)¹⁵.

Para acabar, somos conscientes de que, para haber completado la mirada sobre la ciencia ficción contemporánea que ofrecemos, habría sido necesario un recorrido geográfico más extenso. Pero atender a las adaptaciones y modificaciones del cine de CF en países como Japón o Corea, por ejemplo, habría sobrepasado con creces el espacio del que disponemos. Esperamos hacerlo en próximas ocasiones.

No queremos terminar esta presentación sin recordar al profesor Alberto Elena. No nos parece casual que un monográfico como este acabe albergado en las páginas de *Secuencias*. Gracias a la actitud abierta y renovadora de investigadores como él, el campo de los estudios fílmicos en España ha ido ampliando sus márgenes en conexión con el panorama internacional, hasta incorporar intereses como el que nos trae aquí. Vaya nuestro más sincero reconocimiento a su persona.

David Moriente

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, RICK, «¿Qué se suele entender por género cinematográfico?», en *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000), pp. 33-53.
- ASHRAF RAJA, Masood, ELLIS, Jason W. y NANDI, Swaralipi (eds.), *The Postnational Fantasy. Essays on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction* (Jefferson, Carolina del Norte, McFarland, 2011).
- BLOMKAMP, Neil y KAHU, Wanuri, «Notes from the Sun: Representations of Africa in Science Fiction». Disponible en: <<http://www.arnolfini.org.uk/whatson/exhibitions/details/1300>> (27/06/12).
- BROOKER, Will (ed.), *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic* (Nueva York, Wallflower Press Book, 2005).
- BUKATMAN, Scott, *Blade Runner* (Londres, British Film Institute, 1997).
- CREED, Barbara, *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in Cinema* (Melbourne, Melbourne University Press, 2009).
- DOLL, Susan y FALLER, Greg, «Blade Runner and Genre: Film Noir and Science Fiction» (*Literature/Film Quarterly*, vol. 14, n.º 2, abril de 1986), pp. 89-99.
- DUFOUR, Éric, «Les années cinquante et la naissance du film de S-F» (cap. 2), *Le cinéma de science-fiction* (Grenoble, Armand Colin, 2011), pp. 43-87.
- , «Le développement du genre S-F dans les années soixante: de l'histoire à la philosophie» (cap. 3), *Le cinéma de science-fiction* (Grenoble, Armand Colin, 2011), pp. 103-122.
- FOSTER, Hal (ed.), *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* (Nueva York, The New Press, 1988), pp. 3-23.
- FRANKLIN, H. Bruce, *War Stars: The Superweapon and the American Imagination* (Amherst, University of Massachusetts Press, 2008).
- GAINES, Jane M. y RENOV, Michael (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), pp. 274-291.

[15] Léase la entrevista de Donna Haraway con Lisa Nakamura donde comentan el personaje de Ellen Ripley en «Prospects for a Materialist Informatics: An Interview with Donna Haraway». Disponible en: <<http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/interview>> (05/04/14).

- GRANT, Barry Keith, *Invasion of the Body Snatchers* (Londres, British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2010).
- GUERRERO, Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film* (Filadelfia, Temple University Press, 1993).
- HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York, Routledge, 1991).
- HOAGLAND, Ericka y SARWAL, Reema (eds.), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film* (Jefferson, Carolina del Norte, McFarland, 2010).
- JAMESON, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (Madrid, Akal, 2009).
- JAY, Martin, «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* (Nueva York, The New Press, 1988), pp. 3-23.
- KUHN, Annette (ed.), *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema* (Londres, Verso, 1999).
- LYON, David, *Postmodernity* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999).
- NAMA, Adilifu, *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film* (Austin, University of Texas Press, 2008).
- NEALE, Steve, *Genre and Contemporary Hollywood* (Londres, British Film Institute, 2002).
- OBALATA, J. K., «Life after *Kajola*... Akinmolayan looks to the future» (*The Guardian Nigeria*, 11 de marzo de 2011). Disponible en: <http://www.nguardiannews.com/index.php?option=com_content&view=article&id=41185:life-after-kajola-akinmolayan-looks-to-the-future&catid=96:friday-review&Itemid=602> (08/01/13).
- PENLEY, Constance (ed.), *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991).
- RAMÍREZ Berg, Charles, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversions and Resistance* (Austin, University of Texas Press, 2002).
- RIPLEY Ellen, «Prospects for a Materialist Informatics: An Interview with Donna Haraway». Disponible en: <<http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/interview>> (05/04/14).
- SAMMON, Paul M., *Future Noir: The Making of Blade Runner* (Nueva York, Harper Collins, 1996) (trad. esp.: *Futuro en negro. Cómo se hizo Blade Runner* [Madrid, Alberto Santos, 2005]).
- SARDAR, Ziauddin y CUBITT, Sean, *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema* (Londres, Pluto Press, 2002).
- SCOLARI, Carlos A., *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* (Barcelona, Deusto, 2013).
- SILVERBERG, Robert, «Reflections: The Science Fictionalization of Everything» (*Asimov's Science Fiction*, junio de 1998), pp. 6-9.
- SOBCHACK, Vivian, «Preface to Enlarged Edition», en *Screening Space: The American Science Fiction Film* (Nueva York, Ungar Press, 1993), p. 7.
- TELOTTE, Jay P., *Science Fiction Film* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001).
- TUDOR, Andrew, «Introduction», *Theories of Film* (Londres, Secker & Warburg / BFI, 1974), pp. 7-25.
- VIRILIO, Paul, *Cybermonde, la politique du pire* (París, Les Editions Textuel, 1996).
- WOOD, Aylish, *Technoscience in Contemporary American Film. Beyond Science Fiction* (Manchester, Manchester University Press, 2002).