

## EN TORNO A LA INVENCIÓN DE LA REALIDAD EN EL CINE CONTEMPORÁNEO DE CIENCIA FICCIÓN

Around Invention of Reality in Contemporary Science Fiction Films

DAVID MORIENTE<sup>a</sup>  
Universitat Pompeu Fabra

### RESUMEN

En las dos últimas décadas se ha podido detectar un interés creciente por la vida cotidiana y el realismo en el cine de ciencia ficción. Por este motivo, el presente ensayo analiza cómo se construye la realidad en el cine contemporáneo dentro de dicho género. Partiendo del punto de inflexión que supusieron en la cultura los acontecimientos del 11-S en Estados Unidos, el texto estudia las líneas rectoras de uso de un hipotético *realismo modal* en el cine de ciencia ficción que incorporaría retóricas y recursos tomados de los «cines de lo real» que posibilitaría efectuar pronósticos sobre el comportamiento de la sociedad del futuro inminente. Se propone el análisis de la película de Michael Winterbottom, *Código 46* (2003), como conclusión de las características de la tendencia antes señalada.

**Palabras clave:** cine de ciencia ficción contemporáneo, retórica documental, realidad, realismo modal, sociedad contemporánea, estudios culturales, *Código 46*.

### ABSTRACT

In the last two decades, we could identify an increasing interest on realistic everyday life on science fiction films. This paper analyzes how the reality is invented in contemporary films. Additionally, the text reviews the key aspect of 9/11 events in US and its cultural influence in an hypothetic *modal realism* in science fiction films; this pattern incorporates visual strategies took from documentary practices which carries out prognosis over imminent future society. Finally, the article suggests analyzing Michael Winterbottom's *Code 46* (2003) as a paradigm of this new form of realism.

**Keywords:** contemporary science fiction cinema, documentary rhetoric, reality, modal realism, contemporary society, cultural studies, *Code 46*.

[a] DAVID MORIENTE es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido investigador posdoctoral en el Institut d'Études Hispaniques (Centre de Recherches sur les Mondes Ibériques Contemporaines, Paris IV-Sorbonne) y actualmente es profesor investigador en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Su línea de investigación en los últimos años se ha centrado sobre todo en la construcción del imaginario arquitectónico en el cine documental, pero también en otras cuestiones relacionadas con el arte contemporáneo o la cultura visual.

## Introducción: cuando todo cambió

Vivimos un mundo de texturas de ciencia ficción. Los atentados del día 11 de septiembre de 2001 generaron en la comunidad global de testigos la perturbadora sensación de hallarse atrapados en el estrecho límite que distancia la realidad de la ficción, pues el increíble trauma se había materializado en una entelequia de resbaladiza imprecisión<sup>1</sup>. Aunque el acontecimiento ya se había prefigurado por medio de numerosas películas de género<sup>2</sup>, no por ello se eliminan o se atenúan las consecuencias de la desmesurada aceleración, en palabras de James L. Hoberman, del «naciente siglo XXI hacia un universo alternativo»<sup>3</sup>. El evento, junto a sus réplicas de Madrid (2004) y Londres (2005), no hizo más que afilar las garras de un relato, el histórico, que se resistía a ser domesticado y abreviar en las tranquilas aguas de la posthistoria. En todo ello hay, también, una paradójica fascinación por la realidad (y por lo hiperreal producto del simulacro<sup>4</sup>) que ha llevado a la proliferación de discursos aparentemente opuestos, ya sea mediante su representación social<sup>5</sup> devenida práctica documental, ya sea a través de la modelación quimérica que despliegan las películas de ciencia ficción (en adelante CF).

Resulta significativo que existan numerosas formas para aludir al acto de representar y sea más difícil ensamblar una denominación precisa de su opuesto. Quizá se puede explicar gracias a la oposición dialéctica de los patrones de semejanza enunciados por Michel Foucault en «La prosa del mundo» para desvelar arqueológicamente la estructura de la representación, a través de la *convenientia*, la *æmulatio*, la *analogía* y la *simpatía*<sup>6</sup>. Así, a la *convenientia* –lo dispuesto conformemente– se puede confrontar *el disenso*; a la *emulación* –lo idéntico o la copia– es posible oponer *la diferencia* y *lo original*; a *lo analógico* se le asigna *lo disímil* y, finalmente, a la *simpatía* se le puede hacer corresponder la *ruptura* o la *separación*. Estos rasgos pueden arrojar luz sobre un contexto histórico que, a decir de Foucault, se entiende como un artificio restituído por los discursos; se hace necesario observar, describir, analizar e interpretar pero también participar de la realidad en tanto que materia maleable. Así, para Edward P. Thompson lo real resulta epistemológicamente nulo<sup>7</sup>; en este sentido, Peter Burke hace un penetrante comentario sobre la ficción incrustada en los sucesos susceptibles de ser registrados históricamente y su capacidad de persuasión: «Con el término “ficticios” no me refiero a sus elementos fingidos, sino más bien, empleando el otro y más amplio sentido de la palabra *fingere*, a los elementos que los forman, configuran y moldean: la forja de la narración»<sup>8</sup>.

Antes de proseguir, se debe perfilar lo que se entiende en estas páginas por *realidad* y *lo real*, dada la compleja polisemia de ambos vocablos. La «realidad» sería la *res extensa* cartesiana –esencialmente, aquello exterior al individuo– y la emplearemos en su acepción más inmediata, que se refiere a la «existencia real y efectiva de algo», es decir, a lo que se puede conocer mediante los sentidos y contiguo a lo cotidiano, enlazando con la construcción efectuada en los discursos a través de los «realismos»; «lo real», por el con-

[1] Matthew J. Morgan, «Introduction», en Matthew J. Morgan (ed.), *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day That Changed Everything?* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2009), p. 1; para la construcción de la narrativa del atentado y su ulterior mitificación en la identidad nacional estadounidense se recomienda en el mismo volumen el texto de Richard Jackson, «The 9/11 Attacks and the Social Construction of a National Narrative», pp. 25-35.

[2] Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Barcelona, Mondadori, 2010), pp. 25-26. Es premonitorio el derrumbe del World Trade Center en *Meteor* (Ronald Neame, 1979).

[3] Desde una perspectiva centrada en el digitalismo del cine contemporáneo, léase el texto de James L. Hoberman, «Cine del siglo XXI: muerte y resurrección en el Desierto de lo Real», en VV. AA., *Notas sobre el futuro del cine* (Buenos Aires, BAFICI, 2012), p. 16.

[4] Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona, Kairós, 1978), pp. 9 y ss.

[5] Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indiana University Press, 2001), pp. 1-2.

[6] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México, Siglo XXI, 1974), pp. 27-34.

[7] Edward P. Thompson, *La miseria de la historia* (Barcelona, Crítica, 1981), p. 35.

[8] Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona, Paidós, 2006), p. 112.

trario, dirigirá su atención hacia la dimensión simbólica cuyo alcance ideológico y crítico ha elaborado en profundidad Slavoj Žižek a partir de la topología lacaniana. Lo factual y lo ficticio no son regiones aisladas y autónomas de la realidad y lo real, sino que ambas han entrado en comunicación, transfiriéndose atributos y emergiendo de ellas «realemas», «historias apócrifas», «anacronismos creativos», «fantasías históricas»<sup>9</sup> y otras construcciones narrativas que transitan el arco del realismo.

Ello no significa que en el período clásico del cine de CF no hubiera habido relación con la realidad pues, por ejemplo, las temáticas de invasiones extraterrestres en los años 50 obedecen al contexto geopolítico dominado por la Guerra Fría<sup>10</sup>. Consideramos, más bien, una intermediación a una realidad juzgada en tanto que artificio cultural y susceptible de recibir modificaciones de índole retórica y/o estilística; es intención del presente trabajo ofrecer una perspectiva desde donde observar el entramado de la realidad cotidiana bajo la lente de la práctica del género y las interrelaciones operantes entre lo factual y lo ficticio. En otras palabras, los filmes pueden en virtud de su narración –y en tanto que productos culturales contextualizados histórica y geográficamente– estacionarse en una zona *ahistórica* y *contrafactual*. Se entiende la sucesión cronológico-histórica como una suerte de *sistema-tiempo* cuya dirección está orientada hacia la entropía creciente<sup>11</sup>, donde pasado y futuro son dos fuerzas en tensión separadas por la tenue frontera del presente y donde la historia es la narración lineal, transversal o estratificada no solamente de eventos sino también de discursos, prácticas, construcciones, representaciones, trayectorias y conflictos. Una autodefinición subyacente al cine de CF, donde no solo se representarían los deseos y las fobias de la sociedad sino también la imagen-pronóstico que proyecta de sí misma para el futuro<sup>12</sup>. Así, con el fin de unificar esta indagación sobre las construcciones de la realidad y la CF hemos recurrido a los patrones de historia cultural de autores como Peter Burke, Roger Chartier, Paul Veyne, Raymond Williams, Perry Anderson y Edward P. Thompson.

Para tal propósito se han explorado un grupo de películas (alrededor de sesenta) que en su mayoría se han producido desde los años 80 hasta la actualidad en Estados Unidos y, en menor medida, en el Reino Unido. Somos conscientes de que una comparativa entre todas ellas excedería con creces los límites del texto, por lo que la exploración será transversal; también se puede rebatir el criterio aduciendo el escaso volumen cinematográfico de CF originario de otras nacionalidades, como la japonesa. No obstante, el manejo de la procedencia anglosajona para nuestro trabajo se ha supeditado al hecho de que sus producciones revelan una mayor visibilidad debido al alcance de su distribución, porque su número permite cubrir un área más extensa de variantes temáticas y, finalmente, porque la presión hegemónica que ejercen sus productos es significativa en la cultura popular de numerosos países, no necesariamente de origen occidental. Por el mismo motivo se han seleccionado obras que han intervenido en la configuración posterior de otros trabajos, con una influencia manifiesta a través de su programa iconográfico o de su escenografía, la consecución de deter-

[9] Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres, Routledge, 1994), pp. 84-95; también es recomendable leer las páginas 65-72, donde el autor describe el fenómeno de convergencia entre la «ciencia-ficcionalización del postmodernismo» y la «postmodernización de la ciencia ficción».

[10] Éric Dufour, *Le cinéma de science-fiction* (Grenoble, Armand Colin, 2011), pp. 43-87.

[11] En relación con el carácter entrópico de la historia, véase Henry Adams, *A Letter to American Teachers of History* (Nueva York, Capricorn Books, 1919).

[12] Léase, por ejemplo, con respecto a la *surveillance society*, la sección tercera, dedicada a las «Narrativas proféticas», en Jeff Birkenstein, Anna Froula y Karen Randell (eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War of Terror* (Nueva York, Continuum, 2010); también, Sébastien Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (Lanham, Scarecrow Press, 2013), pp. 43-91.



Fig. 1. *Origen* (Christopher Nolan, 2010).

minados hallazgos formales y/o narrativos y por el efecto de contaminación visual que ha traspasado la barrera de lo ficticio hacia el perímetro de lo real.

En buena parte de la práctica contemporánea de la CF se puede identificar una atención enfocada en objetos, hábitos y sucesos concretos. Más aún, un interés dirigido hacia la representación del mundo real y/o la invención de realidades alternativas con numerosos puntos de contacto con la vida cotidiana. Orientación materializada en dos áreas distintas sin necesidad de exclusión mutua, ofreciéndose en muchos casos combinaciones de ambas. Nos referimos a la atracción habida entre las retóricas espectaculares de la imagen y, por otro lado, el tratamiento imitativo de la realidad inmediata contaminada de elementos fantásticos. Un paradigma de la culminación actual del «tipo espectacular» de films es *Avatar* (2009), donde James Cameron recurre a todo el potencial de la imagen generada por ordenador –*computer generated imagery* (CGI)– y el 3D<sup>13</sup> para construir *ex nihilo* un mundo inédito, la ficticia luna Pandora, donde los personajes reales interactúan con los infográficos ante el espectador sin que este pueda percibir discontinuidades ni en las texturas ni en los movimientos, formando un todo de fuerte cohesión visual. Otro ejemplo donde la incredulidad espectral queda sometida a las reglas impuestas por el film puede ser *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010), cuyos escenarios casan a la perfección con el carácter onírico del relato [fig. 1].

Los filmes del «tipo realista» tienen en común que efectúan un tratamiento de la realidad –incluso en historias de índole más futurista– que lo aproxima a una especie de cine directo. Pese a que en los títulos que citamos a continuación no escatiman recursos relacionados con los efectos especiales poseen el denominador común de exteriorizar actos cotidianos. Así, *Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1999), *28 días después* (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002), *Código 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2003), *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) o *Babylon A. D.* (Mathieu Kassowitz, 2008) utilizan códigos de representación y retóricas visuales deliberadamente veristas, cuando no suplantando su forma como en el falso documental de *El diario de los muertos* (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007), el reportaje televisivo de *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) o la videograbación testimonial en *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) [fig. 2].

[13] Para la importancia de *Avatar* en la difusión comercial del formato tridimensional de proyección, véase David Bordwell, «El 3D como caballo de Troya. Liderazgos y tensiones en la digitalización de la exhibición estadounidense» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 72, octubre de 2013), pp. 13-21.



Fig. 2. *Monstruoso*  
(Matt Reeves, 2008).

Con estos dos focos principales organizando la filmografía, llamaremos la atención sobre tres aspectos considerados relevantes y que matizaremos en el siguiente epígrafe: en primer lugar, los actos de ensamblaje de la realidad dentro del contexto fantástico de la narración; en segundo lugar, la creciente desvinculación de la capacidad del espectador para identificar y diferenciar la representación realista de su simulación generada informáticamente; por último, la notable insistencia en autores que, por medio de su programa iconográfico y de su escenografía, efectúan especulaciones sobre el futuro inminente y más imbuido de críticas al contexto político, social, económico o ecológico. Líneas de fuerza que organizan la estructura de una disposición caracterizada por exponer los efectos de la inscripción tecnocientífica en el *mundo-actual* (en contraposición a un *mundo-posible*) ejecutándose de este modo un tratamiento especulativo de la realidad. En esta tendencia cinematográfica las iconosferas de la ficción y el realismo estarían acortando la distancia que separa *lo imposible-ficticio* de *lo necesario-conceptual*, haciendo que, en determinados casos, se hagan indistinguibles uno del otro. Este ensayo plantea examinar la realidad en la CF en tanto que artificio cultural, susceptible de recibir operaciones modificadoras de índole retórica o estilística y, subsidiariamente, detectar las operaciones entre lo factual y lo ficticio, consecuencia de un entrelazamiento visual y conceptual, donde las representaciones del pasado, el presente y el futuro se combinan en variables extrafilmicas que establecen –en función de su probabilidad– la simulación de escenarios ecológico-económicos, el ensayo de perspectivas geopolíticas o el pronóstico de hábitos sociológicos inscritos en la contemporaneidad inminente.

Finalmente, el ensayo se completará con el análisis de *Código 46*. Una película donde Michael Winterbottom, su director, maneja rasgos citados anteriormente y los transporta a sus últimas consecuencias, construyendo una historia paradigmática donde prima la ruptura de la narrativa clásica y se desmontan las referencias del género de CF hasta emancipar el film del mismo, observándose una suerte de *realismo modal* combinado con los rasgos de *cine de autor*; así,



Winterbottom imprime su sello personal con la articulación del relato mediante la banda sonora musical –característica reconocible en *24 Hours Party People* (2002) o *9 Songs* (2004)– y reflexiona sobre asuntos como la representación de los flujos migratorios y las consecuencias que tienen para la construcción de la identidad de los individuos –como ya hizo en *In This World* (2002) o, posteriormente, en *Camino de Guantánamo (Road to Guantanamo)*, dirigida junto a Mat Whitecross, 2006).

### ¿Hacia un realismo modal?: realidad en la ciencia ficción, imagen real vs. imagen sintética y prognosis del futuro inminente

La entelequia de la realidad y sus aloformas expresadas en la diversidad convencional del «realismo» –los análisis de la novela rusa en Mijaíl Bajtín o Roman Jakobson son capitales en este sentido– constituyen un intrincado sistema axiológico que aún es objeto de debate en cuanto a su descripción y formulación. De ahí que este ensayo no se dirija solamente a citar ejemplos de un cine fascinado por un realismo interpretado en clave tecnológica sino que intente una iconoscopia de una realidad alterada bajo los efectos producidos por los artificios visuales de la CF. Una muestra sería la filtración de la futuridad (no necesariamente eutópica) manifestada en la vida cotidiana del siglo XXI: idea implantada en el paradigma del acceso popular a las tecnologías de comunicación que distorsionan la percepción tempo-espacial del mundo circundante –*ficcionalizándola*– a través de las redes sociales o los servicios de mensajería instantánea, pero también mediante la creación de la banda sonora que envuelve al sujeto en la audición privada de los dispositivos portátiles y que amortigua la percepción/interpretación de su entorno más inmediato. Todos estos mecanismos se añaden al relato biográfico del individuo aportándole diferentes decorados pero, quizá, lo más significativo en cuanto a estas (auto)ficciones inducidas es su vínculo con la progresión histórica, que se traduce en la ruptura de las expectativas del ciudadano, más refractario al transcurso lineal clásico y que opta por concebir dinámicamente esa realidad en tanto que relato discontinuo. El carácter ambivalente entre el *hacer* y el  *fingir*, expresado como orientador narrativo, se observa sobre todo en la invasión de los medios de masas en la esfera de lo real<sup>14</sup>. Sin ser exhaustivos, se pueden encontrar ejemplos manifiestos de esa ambigüedad funcional en la imitación de hábitos estéticos y de patrones de conducta (bandas, tribus urbanas, profesiones), en las ficciones referidas a la (auto)construcción del liderazgo carismático o en el influjo del diseño, apariencia y ulterior difusión de determinados dispositivos electrónicos, que se convierten en marcadores de identidad.

La actualidad del siglo XXI en tanto que presente arbitrario –*arbitrary present*<sup>15</sup>– exhibe, pues, un creciente desajuste con la estructura de lo real<sup>16</sup>. Una irregularidad que, no obstante, es fijada y redefinida en un mosaico de registros epistémicos<sup>17</sup> y de articulaciones dispositivistas<sup>18</sup>, en otras palabras, una reali-

[14] Una descripción de ficciones que se han insertado especularmente en la sociedad estadounidense se pueden encontrar en la panorámica descrita por Loren Coleman, *The Copycat Effect: How the Media and Popular Culture Trigger the Mayhem in Tomorrow's Deadlines* (Nueva York, Paraview, 2004). También, Carl R. Plantinga, *Rhetoric Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), p. 10.

[15] Léase David C. Kraeuer, «The Star Gazer and the Flesh Eater: Elements of a Theory of Metahistory» (*Cliodynamics: The Journal of Theoretical and Mathematical History*, vol. 2, junio de 2011), pp. 82-105. No deja de ser paradójico que una ciencia «real» como la cliodinámica tenga tantos puntos en común con la «psicohistoria» descrita por Isaac Asimov en el relato «The Psychohistorians», publicado en *Astounding Magazine* (1942), y que es base de su saga de *Foundation* (1951).

[16] Luis Enrique Alonso y Carlos J. Fernández Rodríguez, *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos* (Madrid, Siglo XXI, 2013).

[17] Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), pp. 231-234.

[18] Giorgio Agamben, «¿Qué es un dispositivo?» (*Sociológica*, n.º 73, mayo-agosto de 2011), pp. 249-264.

[19] Frank P. Harvey, *Explaining the Iraq War: Counterfactual Theory, Logic and Evidence* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012); Francesco Boldizzoni, *La pobreza de Clio. Crisis y renovación en el estudio de la historia* (Barcelona, Crítica, 2013).

[20] E. P. Thompson, *La miseria de la historia*, pp. 168-169.

[21] En este sentido, resulta ejemplar la gestión que se hace del carácter condicional y admonitorio de la enunciación en la serie británica *Black Mirror* (Zeppotron: 2011-), de cuyo análisis se hace cargo Laura Pousa en este mismo volumen.

[22] Importante es la aportación teórica del físico David Kellogg Lewis a través de la interpretación de Friedrich Leibniz; véase David K. Lewis, *Counterfactuals* (Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 1973).

[23] Un acercamiento a la conjugación visual del futuro y la temporalidad condicional unida al discurso de sobriedad en la práctica documental es el que propone Paul Ward, «The Future of Documentary? 'Conditional Tense' Documentary and the Historical Record», en Gary D. Rhodes y John Parris Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Film-making* (Jefferson, Carolina del Norte, McFarland, 2006), pp. 270-283.

[24] Léase el análisis de las distintas fases del pensamiento de Williams sobre la ciencia ficción en Andrew Milner, «Utopia and Science Fiction in Raymond Williams» (*Science Fiction Studies*, vol. 30/2, julio de 2003), pp. 199-216.

[25] Véase María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (Madrid, T & B, 2006); también Janet Hardbord, *La jetée* (Londres, Afterall, 2009).

[26] Para el diálogo entre la ciencia ficción y el filme de Marker, léase el texto de Philippe Dubois, «La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en Philippe Dubois (dir.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker: Le corps de l'ombre, l'œil et la distance de la parole* (París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), pp. 17-21.

dad que se re-escribe y sustenta por medio del artificio documental. Los filmes de CF permiten acceder al espectador a un punto de observación utópico-ucrónica<sup>19</sup>, merced al tratamiento especulativo y contrafactual de la información desplegada en el texto. Como productos culturales contextualizados, en los filmes se consiente una especulación que, por el contrario, en el estudio de la Historia se percibe como *Geschichtenscheissenslopf*, «mierda ahistórica»<sup>20</sup>. El perímetro filmico que se plantea aquí, es, en definitiva, enunciados visuales que disponen plataformas alineadas con el panorama de acontecimientos futuros<sup>21</sup>. Administrarlas implicaría individualizar y modelizar los hechos posibles en términos de realismo modal<sup>22</sup>, documentando de esta manera –en su sentido de justificar una verdad (cualquiera)– la probabilidad de los eventos (aun) no sucedidos con el instrumento de una conjugación en clave condicional<sup>23</sup>. Desde esa posición, los filmes que se citarán comparten la preocupación por el presente pero –y esto es significativo– se ratifican en instrumento de análisis de la existencia potencial de una hipotética o probable realidad alternativa: algo que Raymond Williams aplicaría, como narraciones imbuidas de realismo político, a la reflexión sobre las posibilidades reales de la ejecución de la utopía<sup>24</sup>.

Parece razonable que el modelo de representación de realismo modal en el cine contemporáneo de CF se pueda afiliar a dos obras seminales y rupturistas de los años 60, *La jetée* (Chris Marker, 1962) y *The War Game* (Peter Watkins, 1965). El cortometraje de Marker es una obra única por su carácter experimental<sup>25</sup> en lo que concierne a la optimización de la economía de medios, pero su importancia para el estudio radica en el procesado de la realidad a través de la construcción de efectos verosímiles, aunque alejados del énfasis pseudocientífico, y la negociación de los recuerdos, entendidos como crónicas del futuro condicionadas al marco sociopolítico de la época, de ineludible carácter prebélico. El fotomontaje del semiderruido Arc de l'Étoile tras la (hipotética, futurible, no-nata) Tercera Guerra Mundial –considerada inminente durante la crisis de los misiles en Cuba de 1962– y las imágenes de la devastación de París conforman el registro documental de una historia de estructura circular narrada mediante las memorias inmóviles de su protagonista, llegado del futuro y obsesionado por una imagen de la infancia<sup>26</sup>, y, al mismo tiempo, entroncan con el imaginario postbélico de Dresde o Hiroshima. El modelo especulativo que hace circular Peter Watkins es el de un documental que bien podría estar conectado en una cronología alternativa –contrafactual– con el tiempo anterior a los hechos-recuerdos del protagonista de *La jetée*. Con la guerra nuclear consumada, la simulación de ambos escenarios es análoga tanto en Marker como en

Watkins. Es posible, por tanto, inferir no solo –sobre todo en el caso específico de *The War Game*– un período condicional de la enunciación documental sino, también, la escritura de un texto histórico en tiempo pretérito imperfecto, con sentido de «no acabado», y en la medida en que los efectos descritos todavía son susceptibles de originarse por causas diferentes a la confrontación atómica (desastre natural, bioterrorismo, accidente ecológico, etc.) y que pueden conducir a entornos extremos de colapso de la sociedad civil y la destrucción de la comunidad, manifiestos en el documental *Smallpox 2002: Silent Weapon* (Daniel Percival, 2002), el docudrama *El día después* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983) y, en ficción, en *28 días después* (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002) y en la serie *The Walking Dead* (AMC: 2010-).

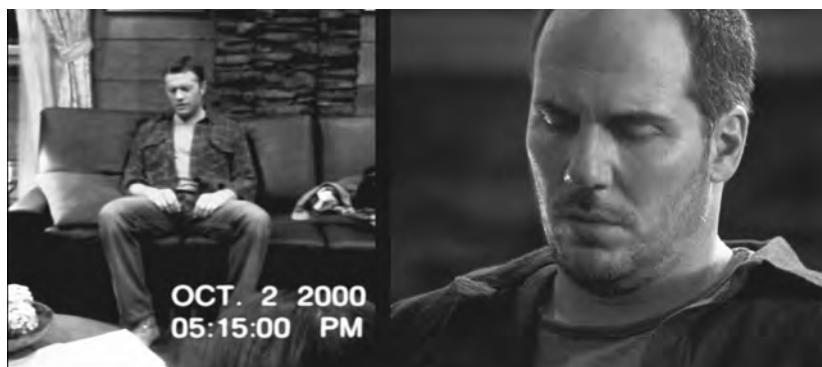


Fig. 3. *La cuarta fase* (Olatunde Osunsanmi, 2009). y *Distrito 9* (Neil Blomkamp, 2009).

En 2009 se estrenaron sendas películas de diferente factura que se apropiaron de retóricas documentalizantes con el fin de renovar la temática del contacto con extraterrestres: *La cuarta fase* (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi) y *Distrito 9* (*District 9*, Neil Blomkamp). La primera propone un aislamiento nítido de los niveles factual y ficticio, formalizado a través de las reconstrucciones puestas en paralelo con los supuestos testimonios registrados en videocámaras gracias al recurso de la pantalla dividida [fig. 3]; la segunda presenta una configuración preliminar expresamente no-ficcional



[27] Eric D. Smith, «Mob Zombies, Alien Nations, and Cities of the Undead: Monstrous Subjects and the Post-Millennial Nomos in *I am Legend* and *District 9*», en *Globalization, Utopia and Post Colonial Science Fiction: New Maps of Hope* (Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012), *passim* pp. 128, 145, 151.

[28] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México D. F., Premia, 1981), p. 19.

[29] Cf. Brian Winston, «Introduction: The Documentary Film», en Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book* (Londres, British Film Institute, 2013), p. 8.

(la documentación de un reportaje institucional, en un patrón expositivo-interactivo) que, con posterioridad, pasa a desplegarse como una narración clásica pero próxima al estilo visual de directores como Alejandro González Iñárritu, Steven Soderbergh o José Padilha. *District 9* se sitúa en una década de los 80 alternativa, en Johannesburgo, en el momento en que una nave extraterrestre queda flotando sobre la ciudad, y el ulterior descubrimiento de que sus ocupantes son una raza de esclavos, en una premisa visual muy similar al inicio de *Alien nación* (*Alien Nation*, Graham Baker, 1988), pero con asuntos y tratamientos cinematográfico-icónográficos radicalmente divergentes. En la cinta de Blomkamp nada se dice sobre si existe o está vigente el sistema de *apartheid*<sup>27</sup>. No obstante, la totalidad de los extraterrestres son segregados al «Distrito 9», donde se les reprime duramente mediante severos controles demográficos y de tránsito. Se concede un valor añadido en el relato a la transparencia de la imagen mediante la luz natural y al requerimiento de la ya citada impostura documental, con un tratamiento expositivo que se deleita en actos violentos; a diferencia de los espacios oscuros de *Blade Runner* que tanta influencia ejercieron, en *District 9* hay una inclinación por la representación realista de las chabolas hacinadas y las megalópolis africanas, una estrategia icónográfica que se ha transmitido a títulos más recientes como *Dredd* (Pete Travis, 2012) o *Elysium* (2013), del mismo Blomkamp [fig. 4].



Fig. 4. *Dredd* (Pete Travis, 2012).

A continuación, pasaremos al segundo rasgo: el decisivo papel de la CGI en las poéticas de la CF contemporánea. Tzvetan Todorov dice de lo fantástico que «es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»<sup>28</sup>. Su eficacia, pues, se basaría en esa sobrenaturalidad alegórica cuyo alcance se ajusta al cosmos del relato, suspendiendo de modo indefinido la incredulidad del lector/espectador. Un problema por resolver también dentro de la teoría del documental: así, cabe citar a Brian Winston, quien confecciona un (quizá discutible) esquema de graduación desde la representación del hecho hasta la construcción de la ficción y donde intervendrían diversas combinaciones de sujetos, actores y contextos<sup>29</sup>. Pero, ¿qué se podría decir con respecto del tratamiento especulativo de la realidad? En el cine contemporáneo de CF es posi-

ble la inmersión del espectador en cualquier imaginario propuesto gracias a la tecnología digital, fundado de manera desligada de la óptica fotográfica, es decir, no obtenido de la luz sino informáticamente. Al registrar el simulacro digital de un «hecho imposible» se suprimen las impresiones analógicas y en su lugar se instalan otras que anulan la incredulidad perceptiva del espectador. Aunque en los años 80 se ensayó este procedimiento en filmes como *Tron* (Steven Lisberger, 1982) o *Star Trek II: La ira de Khan* (*Star Trek II: The Wrath of Khan*, Nicholas Meyer, 1982) no fue hasta el estreno de *Parque jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) el momento en que una nueva generación de imágenes sintéticas con efectos de verdad ha ido substituyendo las simulaciones analógicas, extendiendo su dominio en el plano audiovisual con la sumisión de lo verosímil a su apariencia digital, e implantando así el estatuto de lo hiperreal. Spielberg supo codificar con destreza la carga de «verdad» con que dotó a los dinosaurios presentes en el filme, inaugurando así un modelo digitalizado de «puesta en credibilidad» que determinará en gran medida la trayectoria posterior del cine de CF. Se podría impugnar este argumento con que una cuantía considerable de filmes contemporáneos se centran solo en el proceso de postproducción, pero ha de reconocerse la deuda contraída por producciones audiovisuales ajenas al género que se han beneficiado de las consecuencias derivadas del uso de la imagen digital. La difusión y la accesibilidad de la tecnología de CGI han permitido abaratar los costes de escenarios virtuales revividos con un alto grado de verosimilitud o apariencia histórica. Una suerte de *pitture di storia* o *tableaux vivants* en las descripciones del frente de Stalingrado en la Segunda Guerra Mundial de *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the gates*, Jean-Jacques Annaud, 2001) o las intromisiones de la fábula en el continuo histórico mediante un ejercicio de memoria colectiva<sup>30</sup> de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) y *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

Asimismo el perfeccionamiento de la CGI –en tanto que simulacro diegético/mimético– ha favorecido la implantación y el desarrollo de dos elementos cuyas consecuencias se manifiestan en el cine de las dos últimas décadas: por un lado, una movilidad absoluta de la cámara virtual y, por otro, una transparencia inédita. La nueva precisión visual ha transformado paulatinamente procedimientos de planificación y edición habidos hasta entonces: en el cine de CF de los años 50 y 60, la característica formal que proporcionaban las sobreimpresiones y los procesos ópticos de *matte paintings* derivaba en planitud obvia y una veracidad leve, que se traducía en cierto estatismo en los movimientos de cámara, normalmente contrapunteado por montajes dinámicos de planos cortos usados para encubrir decorados y/o criaturas poco convincentes, aunque haya singularidades destacadas por su cuidadosa factura como *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) y *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

De otra parte, la alta definición de las actuales cámaras digitales y la posibilidad de previsualizar las atmósferas facilita a los realizadores y a los directo-

[30] Véase el análisis de Vivian Sobchack, «Shit Happens: *Forrest Gump* and Historical Consciousness» (*Ilha do Desterro. Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n.º 32, 1997), pp. 15-26.



Fig. 5. *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013).

res de fotografía ubicar el punto de vista de un modo cambiante, omnipresente y omnidireccional; ejemplar es en este sentido el largo plano-secuencia del comienzo de *La venganza de los Sith* (*The Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005) donde la inexistente cámara persigue en medio de una batalla espacial a dos cazas, los acompaña, se adelanta a sus movimientos para finalmente atravesar la cabina de control y presentar a los personajes. Resulta significativo que, en el momento de revisión de este texto, 3 de marzo de 2014, haya ganado el Oscar a la mejor dirección el mexicano Alfonso Cuarón por un largometraje de CF, *Gravity* (2013), cuyos primeros catorce minutos descoyuntan la noción del plano-secuencia con una cámara absolutamente autónoma en una simulada gravedad cero, lo que le llevó a afirmar a James Cameron en *Variety* que era el mejor film sobre el espacio que se había rodado jamás<sup>31</sup> [fig. 5].

También esa transparencia aumentada deviene firma estilística del productor y director J. J. Abrams –*Star Trek* (2009), *Super 8* (2011), *Star Trek: en la oscuridad* (*Star Trek: Into Darkness*, 2013)– quien libera a la cámara permitiéndole sobrevolar escenarios. Así ofrece panorámicas de conjunto que simulan un punto de vista del lugar donde se desarrolla la acción y genera un espacio verosímil mediante refracciones, reflejos y sobreexposiciones de la fuente luminosa en la hipotética óptica del dispositivo. Unos efectos que favorecen la orientación (quizá paradójica) del cine de CF hacia el cine directo, el *cinéma vérité* o incluso el neorrealismo, y la asimilación de otros medios como la televisión e internet. Asimismo, la apariencia de inmediatez de la CGI, no solamente inaugura un nuevo estado en la representación visual –«desmaterialización», a decir de Ángel Quintana<sup>32</sup>–, sino también una disposición en contigüidad de lo espectacular de la (ciencia)ficción con la persuasión propia del documental y la realidad como campo de escritura de la narración fantástica. Así, se puede definir la realidad –de igual manera que la cultura– como una interfaz de origen humano que permite interpretar la extensión cartesiana que circunda al individuo. La realidad, del mismo modo que la vida cotidiana, es un artificio que:

[31] «Alfonso Cuarón Returns to the Bigscreen After Seven Years With *Gravity*» (*Variety*, 3 de septiembre de 2013). Disponible en: <<http://variety.com/2013/film/news/alfonso-cuaron-returns-to-the-bigscreen-after-seven-years-with-gravity-1200596518/>> (12/09/2013).

[32] Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (Barcelona, Acantilado, 2003), p. 274.



Fig. 6. *El árbol de la vida* (Terrence Malick, 2011).

[...] no se agota por estas presencias inmediatas, sino que abarca fenómenos que no están presentes «aquí y ahora». Esto significa que yo experimento la vida cotidiana en grados diferentes de proximidad y alejamiento, tanto espacial como temporal<sup>33</sup>.

Esto último se ilustra con el poético segmento dedicado al origen del cosmos en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011) y el artificial sentido del «aquí y ahora» que concede el espectador a pesar de su separación de millones de años: Malick transcribe la supervivencia cotidiana del cretácico donde un dinosaurio carnívoro «perdona» la vida a su presa. Pese a la carencia de *profilmicidad* de la prehistoria<sup>34</sup>, el espectador cae en la trampa cuando confiere rasgos humanos al depredador e interpreta moralmente una acción, de igual modo que ocurre con el visionado de reportajes sobre animales en su hábitat natural: es la representación de un acto de baja probabilidad. Del mismo modo que la realidad es volátil y relativa, la ficción se inserta en el continuo de la vida y permite ejecutar la lectura de un relato comprensible, es decir, dotar de una línea de acontecimientos encadenados a lo que en innumerables ocasiones es inconexo. Pero quizá lo más sugestivo en este fragmento del film de Malick es que la CGI invalida el forzoso *estar-allí* con que Bill Nichols argumenta la necesidad del testimonio y la obstinada enunciación de la presencia en el «realismo documental»<sup>35</sup>, tal y como lo ejecuta con los recursos propios de la animación<sup>36</sup> el documental *Vals con Bashir* (ורישאב םע סלאר), *Vals Im Bashir*, *Vals with Bashir*, Ari Folman, 2008) [fig. 6].

Finalmente, el tercer rasgo sería el ensayo cinematográfico de la imagen del futuro, de la historia alternativa o de los diversos no-lugares utópicos y ucronías. Resulta significativo el número de filmes que no solo se apropian de períodos históricos como punto de referencia sobre el que asentar circunstan-

[33] Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires, Amorrortu, 2001), p. 39.

[34] James M. Moran, «A Bone of Contention: Documenting the Prehistoric Subject», en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), p. 258.

[35] Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), *passim* pp. 234-239.

[36] Michaela Schäuble, «'All Filmmaking is a Form of Therapy': Visualizing Memories of War Violence in the Animation Film *Waltz with Bashir* (2008)», en Maria Six-Hohenbalken y Nerina Weiss (eds.), *Violence Expressed: An Anthropological Approach* (Farnham, Ashgate, 2011).

cias verosímiles sino también que están construyendo –a modo de *work-in-progress*– pronósticos de futuro con una alta probabilidad de ejecución. Transformando la premisa del especialista Pablo Francescutti<sup>37</sup>, se descubre que las ficciones *son*, justamente, una realidad otra, es decir, las rotaciones de un mundo-posible que entran en contacto con las del mundo-actual, sincronizándose ambas en el universo de la CF, una meditación en torno a lo real en tanto que representación colectiva, en el sentido que le da Roland Barthes en *Mitologías*. El futuro descrito en films contemporáneos es un relato de lo futurible, lo condicionado por distintas variables, pero se debe definir este tipo de pronóstico como una herramienta futurible-crítica con la que calcular potencialidades y perspectivas. En las prospecciones efectuadas con el utillaje contrafactual se calcula la viabilidad de ciertas trayectorias históricas a través de los mecanismos de distorsión del mundo-actual pero, también, actúa como un intérprete del porvenir a través de la retroalimentación de ideas y realizaciones efectivas. Proyecciones que se encuentran en la configuración del modelo cronocapitalista de *In time* (Andrew Niccols, 2011), en las severas políticas de circulación de los individuos de *Hijos de los hombres*, en la segregación social de los donantes de órganos diseñados genéticamente para tal destino en *Nunca me abandones* (*Never Let Me Go*, Mark Romanek, 2010), en el estado totalitario fundamentado en el dominio de las corporaciones comerciales en *Branded* (Jamie Bradshaw y Aleksandr Dulerayn, 2012) o en las sociedades de vigilancia en *Código 46*.

La representación figurada del futuro responde a la fabricación mental del tiempo que cada sociedad concibe de sí misma, pues según Lucien Febvre «cada época se fabrica mentalmente su representación del pasado histórico. Su Roma y su Atenas, su Edad Media y su Renacimiento»<sup>38</sup>, y podríamos completar su argumento diciendo que también proyecta delante de sí su decadencia y su ruina. De ahí, el acontecimiento legitimado a través del pronóstico filmico y que corresponde a un trauma colectivo: ese es el caso, sin duda, del colapso de la civilización<sup>39</sup>. La ansiedad teleológica se ha intensificado en la última década en consonancia con el proceso globalizador de la crisis ideológica, económica y política, de tal manera que incluso ha sido abordada por Lars von Trier en su personal interpretación del fin del mundo en *Melancolía* (*Melancholia*, 2011). *Southland Tales* (Richard Kelly, 2006)<sup>40</sup> o *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008)<sup>41</sup> son historias cuyos puntos de partida se apropian de las estrategias del registro fortuito de un acontecimiento inesperado: la primera, la secesión del estado de Texas –recorremos que ya había sido una república independiente entre 1836 y 1846– tras un atentado nuclear que queda grabado en la *home movie* de la celebración del 4 de Julio; y la segunda, el testimonio encontrado en una cámara fotográfica compacta –con imágenes que imitan su baja resolución– de la destrucción de Manhattan por un monstruo de magnitud inconmensurable mientras, otra vez, se registra un acto social. Ambas participan del estilo realista en la iconografía de las catástrofes urbanas que se ha incorporado profusamente al

[37] Pablo Francescutti, *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad* (Madrid, Cátedra, 2004).

[38] Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, Albin Michel, 2003), p. 12.

[39] Recuérdese a este respecto el ensayo de Susan Sontag, «La imaginación del desastre», en *Contra la interpretación* (Barcelona, Mondadori, 2007).

[40] John Markert, *Post-9/11 Cinema. Through a Lens Darkly* (Nueva York, Scarecrow Press, 2011), *passim* pp. 210-15. También, Steven Shaviro, «Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales» (*Film Philosophy Journal*, vol. 14/1, 2010), pp. 1-102.

[41] James Stone, «Enjoying 9/11. The Pleasures of *Cloverfield*» (*Radical History Review*, n.º 111, 2011), pp. 167-174.



género tras los atentados del 11 de septiembre: edificios desmoronándose pesadamente en medio de una gigantesca nube de humo se pueden ver en *Battleship* (Peter Berg, 2012), *Star Trek: En la oscuridad* o en el episodio piloto de *Continuum* (Reunion Pictures, 2012-).

Una cuestión limítrofe a la modulación apocalíptica es la metáfora del zombi como detonante del colapso de la sociedad. Las producciones contemporáneas de esta temática poseen el común denominador de la reflexión acerca de la naturaleza de la identidad humana, en una revisión postmoderna de la *homo homini lupus*, una de cuyas últimas aportaciones es *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Foster, 2013), basada en la novela de Max Brooks, *Guerra Mundial Z: una historia oral de la guerra zombi* (2006), escrita en formato de entrevistas<sup>42</sup>. Más destacable es el tratamiento formal del asunto en *El diario de los muertos* (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007), donde se describe el proceso de contagio y pandemia global de una enfermedad que revive a los muertos a través del hipotético documental titulado *The Death of the Death*, rodado por los personajes de la película. Este documental prendido en el seno del film de terror alterna los códigos del cine directo y el fantástico; además presenta constantemente una conciencia autorreflexiva de cuales son las decisiones sobre la puesta en escena que han de tomarse en el mismo momento en que suceden los acontecimientos, qué tipo de material visual ha de añadirse a las filmaciones de muy diversa procedencia y texturas –noticiarios, internet, cámaras de vigilancia– y, también, sobre cómo afrontar el proceso de edición. Dado que los personajes de *El diario de los muertos* son estudiantes de una escuela de cine, quienes están rodando una película de terror, el film exhibe en su configuración formal un premeditado aspecto de «cine independiente», con la voluntad de la improvisación y la necesidad de registrar el testimonio directo de tal evento [fig. 7].

Los personajes utilizan cámaras profesionales de alta definición que proporcionan ficheros listos para ser importados a sistemas de edición no-lineal



Fig. 7. *El diario de los muertos* (George A. Romero, 2007).

[43] Para una lectura ideológica del zombi como vehículo metafórico, véase Anna Froula, «Prolepsis and the 'War of Terror': Zombie Pathology and the Culture of Fear in *28 Days Later...*», en Jeff Birkenstein et al. (eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the 'War on Terror'* (Londres y Nueva York, Continuum, 2010), pp. 200-204.

[44] Tim Shipman, «UK's borders 'will be closed' to refugees from Greece and other failing countries if eurozone collapses» (*Dailymail*, 3 de julio de 2012). Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2168367/Eurozone-crisis-UKs-borders-closed-refugees-Greece-countries-eurozone-collapses.html>> (15/10/2013).

[45] Véase el último epígrafe dedicado al film de Cuarón en el texto de Aidan Power, «Invasion of the Brit-Snatchers: National Identity in Contemporary Science Fiction Cinema», en Tobias Hochscherf y James Leggott, *British Science Fiction Film and Television: Critical Essays* (Jefferson, McFarland, 2011), pp. 149-155.

[46] Léase el comentario al respecto de Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (Barcelona, Paidós, 2009), pp. 40-42.

[47] Es este un escenario muy similar al descrito por Alan Moore en el cómic *V de Vendetta* (1982-1988) quien, motivado por las asfixiantes políticas ultraconservadoras de Margaret Thatcher, retrata el opresivo fresco de una nación, otra vez el Reino Unido, que sacrifica su libertad en pos de la seguridad que le otorga la figura carismática del caudillo visionario, el Líder.

[48] Cristovam Buarque, *Un nuevo mundo feliz. Diccionario personal de los horrores y las esperanzas del mundo globalizado* (Madrid, Taurus, 2010), p. 198.

pues, como se justifica en la voz en off de la protagonista de la película, Debra Moynihan (Michelle Morgan) –que es, al mismo tiempo, la *voice over* de la realizadora del supuesto documental– el rodaje se efectuó con una «Panasonic HDX-900 y una HVX-200... Hice el montaje final en el portátil de Jason». La autoridad que otorga el tono sobrio del discurso documental certifica la reflexión crítica de los síntomas que aquejan a la sociedad actual. Merece la pena detenerse en las frases finales de Debra, con las que clausura su declaración:

Un par de tíos normales y corrientes que hacían tiro al blanco, solo que ese día utilizaron personas. Personas muertas, simplemente por diversión. Pero había un blanco distinto de todos los demás. Una mujer. Una mujer colgada por el pelo de la rama de un árbol. Lo hicieron solamente para divertirse. Empuñaron su calibre 12 favorita y...

¿Valemos lo suficiente para ser salvados? Díganmelo ustedes.

La vacilación oral sobre cómo concluir el relato tiene su contrapartida visual en el explícito encuadre del disparo que recibe la zombi en la cabeza, donde se ven solamente restos sangrientos y unos ojos que aún se mueven. George A. Romero invoca su malestar con el tópico de la sociedad armada e ilustra la catarsis colectiva en la destrucción (literal) del cuerpo del no-muerto, en el que se instala la banalidad de la violencia abyecta<sup>43</sup>, tal y como se despliega en *La horde* (Yannick Dahan y Benjamin Rocher, 2009) o en *Unliving* (*Återfödelsen*, Hugo Lilja, 2010).

Aunque se puede incurrir en un tono formal de carácter apologético, reformador o incluso propagandístico, no hay que desdeñar las perturbadoras correspondencias descubiertas al ponerse en contacto los actos y acontecimientos de la realidad del mundo-actual con los descritos en el mundo-posible filmico. El ejemplo siguiente es manifiesto: en el año 2012 el primer ministro británico David Cameron anunció la posibilidad de ejecutar medidas excepcionales como el cierre de fronteras del Reino Unido si se desencadenaba un derrumbe financiero que pudiese arrastrar a varios países del sur de Europa<sup>44</sup>. Estas medidas *ya* se habían ejecutado en el «pasado-del-futuro» descrito de modo convincente en la citada *Hijos de los hombres*, película basada en la novela homónima de P. D. James<sup>45</sup>. El argumento de *Hijos de los hombres* se desarrolla en el año 2027, en un Reino Unido autárquico sitiado por un mundo directamente abocado a su final<sup>46</sup>. Un plano en negro inicia el film acompañado de la voz en off de las noticias que desgranar la atmósfera cotidiana: una guerra civil en Estados Unidos, el terrorismo global o una guerra en Europa<sup>47</sup>. El Estado reacciona al contexto geopolítico y ecológico circundante disolviendo las libertades y focalizando sus causas en un chivo expiatorio, de ahí que criminaliza no solo la inmigración ilegal sino también las peticiones de asilo político, endureciendo así su perímetro de exclusión en tanto que «país con segregación social pura»<sup>48</sup>. En el film de

Cuarón se trazan las consecuencias lógicas (probables y posibles) de dicho contexto, un marco referencial que es el mundo-actual, básicamente una síntesis iconoscópica de Palestina, Irak, Irlanda del Norte o Chernóbil donde, según el propio director, la finalidad no era crear, sino mencionar<sup>49</sup>; y reclama la atención a través del simulacro de detenciones y centros de confinamiento de los *fugees* –en el habla coloquial del film, los inmigrantes y refugiados ilegalmente en el Reino Unido– que enlazan con las deportaciones masivas de judíos durante el período nazi, convertidas en un *déjà vu* de aristas premonitorias y cinematográficas<sup>50</sup>, resucitando así el espectro de los totalitarismos en Europa [fig. 8].



Fig. 8. *Hijos de los hombres* (Alfonso Cuarón, 2006).

### Código 46

La elección de *Código 46* como ejemplo paradigmático se debe a su formalización en tanto que ensayo socio-ficcional, y porque construye un pronóstico que se mantiene en una posición de autonomía, pese a sus correspondencias miméticas con respecto del mundo-actual de referencia<sup>51</sup>. En una primera instancia, *Código 46* aparenta situarse dentro del cine de CF de narrativa clásica. Sin embargo, descoyunta los parámetros del mismo al ejecutar un ensayo sobre los escenarios, las prácticas y los comportamientos del futuro inminente. El film, rodado en 2003, proyecta cuestiones que una década después administran en gran medida el mundo-actual, como la vigilancia electrónica, los métodos de control biométricos o las nuevas relaciones interpersonales. Los rasgos de la propuesta de Winterbottom la emparentan con incursiones del cine de autor en principio poco inclinados al género de CF; en este sentido cabe citar a Volker Schlöndorff y el totalitario mundo descrito en la adaptación de *El cuento de la doncella* (*The Handmaid's Tale*, 1990), al Paul Verhoeven de *RoboCop* (1987), *Desafío total* (*Total Recall*, 1990) y *Starship Troopers* (1997), al Abel Ferrara más contenido en la ciberpunk *New Rose Hotel* (1998), a Wim Wenders en *Hasta el fin del mundo* (*Bis ans Ende der Welt, Until the End of the World*, 1991), a David Cronenberg y su manierista *eXistenz* (1999) o, incluso, al Werner Herzog de *The Wild Blue Yonder* (2005).

Michael Winterbottom dirige un guión original escrito por Frank Cottrell Boyce, con quien ya había trabajado en *Welcome to Sarajevo* (1997), *El perdón*

[49] Cf. p. 215 de la lectura de la película en clave culturalista de Samuel Amago, «Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men*» (*Discourse*, n.º 32/2, primavera de 2010), pp. 212-235.

[50] Léase Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid, Cátedra, 2006), pp. 139-169.

[51] Para una lectura en clave foucaultiana del filme, véase Juan Emilio Pascual y Senda Inés Sferco, «Hypermobilités et territorialisation. Une fiction?» (*Sociétés*, n.º 97, marzo de 2007), pp. 93-107.

[52] Metro Goldwyn-Meyer, «drama» con calificación «R»: <<http://www.mgm.com/#our-titles/398/Code-46>> (28/09/2013).

[53] Véase Yugin Teo, «Love, Longing and Danger. Memory and Forgetting in Early Twenty-First-Century Sf Films» (*Science Fiction Film and Television*, vol. 6/3, otoño de 2013), pp. 349-368. Para la recepción crítica de *Código 46*, léase el texto de Brian M. Goss, «Taking Cover from Progress: Michael Winterbottom's *Code 46*» (*Journal of Communication Inquiry*, vol. 31/1, 2007), especialmente las páginas 66-68.

[54] «code 46 / article 1 / any human being who shares the same nuclear gene set as another human being is deemed to be genetically identical. the relations of one are the relations of all. / due to IVF, DI embryo splitting and cloning techniques it is necessary to prevent any accidental or deliberate genetically incestuous reproduction. / therefore: / i. all prospective parents should be genetically screened before conception. if they have 100%, 50% or 25% genetic identity, they are not permitted to conceive / ii. if the pregnancy is unplanned, the foetus must be screened, and pregnancy resulting from 100%, 50% or 25% genetically related parents must be terminated immediately / iii. if the parents were ignorant of their genetic relationship then medical intervention is authorised to prevent any further breach of code 46 / iv. if the parents knew they were genetically related prior to conception it is a criminal breach of code 46». TA (las traducciones del texto corresponden al autor). Puntuación original del texto sobreimpresionado.

(*The Claim*, 2000), *24 Hours Party People* (2002) y posteriormente en *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005). La sinopsis presenta una historia de amor en un siniestro futuro cercano<sup>52</sup> donde la circulación de personas entre territorios se restringe a las autorizaciones –*papelles*, en el original– expedidas por corporaciones multinacionales que limitan la duración del permiso hasta en unas pocas horas. William Geld (Tim Robbins), casado y con un hijo, es el auditor de una compañía de seguros encargado de investigar falsificaciones de *papelles* en Shanghái; allí conoce a María Gonzales (Samantha Morton), sospechosa del delito, de quien se enamora. Obsesionado por su recuerdo, William vuelve a verla infringiendo la prohibición de relación entre personas genéticamente semejantes, el Código 46, y a consecuencia de este delito, su memoria del romance y todo rastro del recuerdo de María le serán borrados de la memoria<sup>53</sup>.

Se establecen las bases del film a partir de la configuración inicial de un escenario, Shanghái, un tiempo en futuro indefinido y unos personajes que deben sortear una serie de obstáculos jurídicos y emocionales. Visualmente, la primera información proviene de un plano aéreo –en movimiento, con un ligero picado– que registra la monocromía del paisaje desértico, nublado y sin una línea de horizonte definida que permita deducir cual es la situación geográfica. La precondition del tablero de relaciones entre los personajes se define por el texto sobreimpreso:

Artículo 1. Cualquier ser humano que comparta el mismo grupo genético nuclear con otro ser humano se considera como genéticamente idéntico. Las relaciones de uno son las relaciones de todos. Debido a la fecundación in vitro, la división de embriones y las técnicas de clonación es necesario prevenir cualquier relación genéticamente incestuosa ya sea accidental o deliberada.

Por lo tanto:

1. Todos los posibles padres deben ser analizados genéticamente antes de la concepción. Si tienen 100%, 50% ó 25% de identidad genética no se les permitirá concebir.
2. Si el embarazo no es planeado, el feto debe ser analizado. Cualquier embarazo resultante de padres 100%, 50% ó 25% genéticamente relacionados, se interrumpirá de forma inmediata.
3. Si los padres ignoraban su relación genética, se autorizará la intervención médica para prevenir cualquier otra violación del Código 46.
4. Si los padres sabían que estaban relacionados genéticamente antes de la concepción, se considerará una violación criminal del Código 46<sup>54</sup>.

Con la enunciación de esa norma se presenta la urdimbre sobre la que se tejerá la trama eludiendo, por otra parte, contextualizar «históricamente» los porqués de esa transferencia masiva de las técnicas de fecundación in vitro

(IVF), inseminación (DI), escisión embrionaria y clonación<sup>55</sup> que se han hecho omnipresentes en el universo narrativo del film. Le sigue el título de la película –«code 46»– transcrito en ideogramas chinos, alifato y alfabeto cirílico. Se alternan en el montaje imágenes de restos de construcciones en el desierto con la presentación del protagonista, William, quien mira por la ventana de un avión del que, dada la poca altura que se atisba en los planos, se deduce que se aproxima a su destino. El tercer elemento de la disposición inicial lo compone una voz en off femenina evocando un recuerdo: «Pienso en el día en que nos conocimos. Supongo que llegaste en avión»<sup>56</sup>. Con trazos aislados se esboza el enigma generador de las expectativas del relato: dónde y a quiénes se aplica ese código, cual es su alcance y cómo afecta a la vida cotidiana, y cual será el conflicto que determine la relación entre el hombre y la mujer que recuerda en ese mismo momento, al conjugar en presente la enunciación del relato.

*Código 46* aparenta ser en primera instancia una historia de amor con la premisa clásica de «chico conoce a chica», pero la película se adentra con rapidez hacia otras categorías narrativas –el *thriller* postmoderno–, genéricas –la *road movie*<sup>57</sup>– o estilísticas, con un acabado de *guerrilla filmmaking*<sup>58</sup>. En un mundo descrito de modo impresionista, la tenue trama amorosa entre William y María se desliza entre los resquicios medidos por un invisible mapa de deslocalizaciones empresariales, individuales y territoriales; los personajes actúan condicionados por las barreras internas del universo ficticio que, al ser ajenas a los espectadores, les invalida a estos para elaborar teorías convincentes al respecto del comportamiento de aquellos en *Código 46*. Los nodos que ajustan el relato se enmarcan en la jurisprudencia genética, el panorama multicultural y la extensión transnacional. El espectador, con la enunciación de ese «Supongo que llegaste en avión», probablemente ya ha reconocido la experiencia previa de *Blade Runner* y la «CitySpeak» de Los Ángeles; y también la referencia de *Gattaca*, película con la que comparte la temática de la ingeniería genética aplicada al orden social. No obstante, Winterbottom afirma no haber tenido nunca demasiado interés en la CF cinematográfica ni describe influencia alguna en *Código 46*: «Yo era un poco cándido. Fue muy divertido empezar desde cero: ¿A qué queremos que se parezca este mundo? ¿Cómo funciona? [...] *Código 46* no hace referencia a muchas novelas o filmes de ciencia ficción anteriores»<sup>59</sup>.

Con respecto a los asuntos más específicos del género de CF, en *Código 46* apenas se recurre a los complementos circunstanciales que codifican visualmente y futurizan el escenario, salvo la tecnología háptica de los dispositivos *appliance glass veneer*, muy extendida hoy. No obstante, la inmersión en el universo descrito se enriquece gracias a elementos más sutiles, como las modulaciones del lenguaje que se introducen en el *pidgin-English* que desvían la atención de unos diálogos, en ocasiones poco comprensibles, que describen tácticas lingüísticas compartidas por la futura comunidad de usuarios utilizando términos en castellano (palabra, *papelles*, chico, cosa, cerveza, *liveafuera*, *intuitivehombre*), francés (*par avion*, *à bientôt*), mandarín (*ni-hao*, *shie-shie*),

[55] Léase Jackie Stacey, *The Cinematic Life of the Gene* (Durham, Duke University Press, 2008), p. 153 y ss, 160-161. Este capítulo ensaya la noción de transparencia con la cartografía sintética de la ciudad fílmica y la aplicación de los mapas genéticos en el film de Winterbottom.

[56] En el original: «I think about the day we met. I suppose you arrived *par avion*». TA.

[57] Para el eclecticismo temático del realizador, véase Deborah Allison, *The Cinema of Michael Winterbottom* (Lanham, Lexington Books, 2013).

[58] Yesser Elsheshtawy, «The Prophecy of *Code 46*: Afuera in Dubai or Our Urban Future» (*Traditional Dwellings and Settlements Review: Journal of the International Association for the Study of Traditional Environments*, vol. 22/2, primavera de 2011), p. 23.

[59] Cf. la entrevista realizada por Wendy Mitchell a Winterbottom, «Michael Winterbottom on *Code 46*: Typical Love Story in an Atypical World», en Damon Smith (ed.), *Michael Winterbottom: Interviews* (Mississippi, University Press of Mississippi, 2011), p. 68.



farsi (*khoda hafez*), árabe (*salaam, as-salam alaikum*) e incluso euskera e italiano. Winterbottom observa de modo distanciado, ejecutando una factura docudramática, y compone una sociedad venidera cuyos efectos se manifiestan, sobre todo, en la remodelación del ámbito geopolítico, lo que permite vislumbrar la inminente rendición del modelo Estado-nación ante la pujanza de la ciudad-Estado. De ahí el protagonismo que adquiere en *Código 46* el escenario urbano, un *locus* que se yergue en condición necesaria para casi cualquier relato filmico de CF; recuérdese, si no, la lluviosa y contaminada Los Ángeles del año 2019 (*Blade Runner*), la post-apocalíptica Bartertown (*Mad Max, más allá de la cúpula del trueno* [*Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller y George Ogilvie, 1985]), la última ciudad humana de Zion (*Matrix Revolutions* [Andy y Lana Wachowski, 2003]) o el planeta-ciudad Coruscant (*La guerra de las galaxias: episodio II - El ataque de los clones* [*Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*, George Lucas, 2002]). En *Código 46* se opta por el contexto principal de Shanghái pero matizado con otras localizaciones (Seattle, Londres) que sirven de contrapunto entre abigarradas construcciones y amplios vestíbulos, entre lo urbanizado y lo desértico [fig. 9].



Fig. 9. *Código 46*  
(Michael Winterbottom,  
2003).

El núcleo que pone en funcionamiento la narración es el del control de los ciudadanos a través de los mecanismos de la manipulación genética, que entronca con la novela de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (1932). La segregación de grupos dentro de una población mediante esta variante de la ingeniería social se revisita periódicamente en el cine de CF: por ejemplo, Andrew Niccol en *Gattaca* formaliza una de las imágenes más estilizadas del género, un asunto al que volverá a asomarse, con muy diferentes premisas y soluciones, en *In time* (2011). A pesar de los puntos de contacto entre *Gattaca* y *Código 46*, esta última no pretende persuadir invocando la fuerza semiótica del imaginario científico y/o tecnológico, sino que aspira a convencer al espectador con la estrategia de presentación de los hábitos concretos de un mundo-posible. Un ejemplo de procesamiento similar de esa cotidianidad se puede encontrar en *Nunca me abandones*, dirigida por Mark Romanek a partir de la novela homónima de Kazuo Ishiguro –un drama contenido de tintes costumbristas– donde se aborda el asunto de la clonación desde la mirada de «los donantes», unos

clones concebidos mediante ingeniería genética y que son criados desde niños con la única finalidad de servir como receptáculos vivos de los órganos de repuesto para los humanos «reales». De este modo, *Nunca me abandones* reflexiona sobre la naturaleza de lo humano a través de las relaciones en un triángulo amoroso de tres de estos donantes durante su vida útil en un universo alternativo de estética marcadamente nostálgica que sintetiza los años 50 y 80 del siglo pasado. Estos clones, aunque poseen valores morales más elevados que sus creadores –como los replicantes de *Blade Runner*, los «escoria» de *Alien nación* o las sirvientas de *El atlas de las nubes* (*Cloud Atlas* [Tom Tyker y Andy y Lana Wachowski, 2012])– son concebidos como objetos carentes de sentimientos, seres de segunda categoría, para los que cualquier acto de resistencia es inviable.

Pero volvamos a Winterbottom. El director vuelve a desmarcarse del género al optar por una suerte de *ciencia-ficcionalización débil*, pues la sobria voz de la autoridad científica que solía legitimar el discurso tecnofantástico clásico se desvanece en el funcionalismo burocrático, detonante de la historia. The Sphinx, una megacorporación transnacional y multiproducto, contrata los servicios de Westerfield, la entidad que envía a William Geld a la sucursal de Shanghái a investigar el caso de las falsificaciones de *papelles*. Puesto que Geld está inoculado con un «virus de empatía», dicha dotación artificial le permitirá identificar al culpable del delito. Otras alusiones textuales a consecuencias científico-tecnológicas son más modulares que estructurales: el *manager* de la corporación The Sphinx, el señor Bahkland (Om Puri), le propone a William ir «a ver al mamut»; durante el encuentro en el bar-karaoke conversan sobre los virus para cantar, para hablar chino y para la empatía; cuando llegan al apartamento de María de madrugada, esta le pregunta a William si cree que «la luz solar será tan peligrosa como dicen»; María afirma que tiene un dedo más «joven que los demás»; los dispositivos de videovigilancia en la corporación, táctiles domésticos [fig. 10] y de grabación a través de la vista; el mapa genético de María es idéntico al de la madre de William, con lo que se viola, por tanto, el código jurídico –obsérvense aquí las connotaciones simbólicas del incesto–; en último lugar, los vaciados de memoria de María (hacia la mitad del relato) y de William, al final<sup>60</sup>.

[60] Aunque no juzgamos adecuada la catalogación de *Código 46* en tanto que *mind-game film* ni su comparación con *Memento* –pues ambas películas obedecen a muy distintos patrones narrativos–, se recomienda la lectura sobre las memorias del «afuera» que interpretan Pepita Hesselberth y Laura Schuster, «Into the Mind and Out to the World. Memory Anxiety in the Mind-Game Film», en Jaap Kooijman, Patricia Pisters y Wanda Strauven, *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2008), *passim* pp. 103-106.

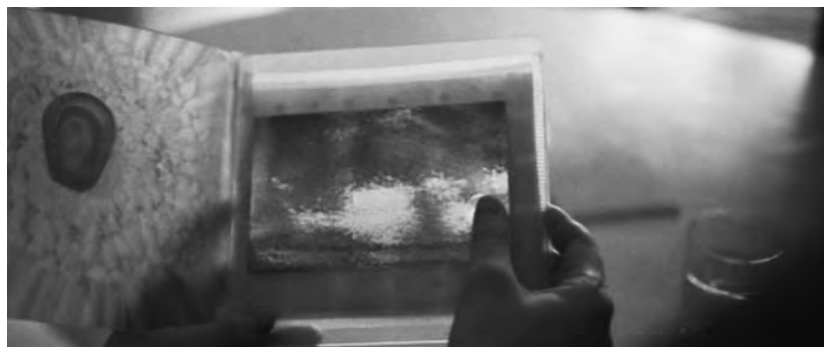


Fig. 10. Código 46.

Una secuencia significativa es en la que Geld intenta descubrir al culpable mediante entrevistas con los trabajadores del departamento emisor de las falsificaciones; en los diálogos se evoca vagamente el test de empatía Voight-Kampf utilizado por Deckard en *Blade Runner*, pero desmontándose en *Código 46* toda su artificiosidad barroca y anulando su estilización expresionista. Aquí, al contrario, el test se desarrolla como una simple charla distendida y con nulo peso simbólico o narrativo pero, a nuestro entender, iluminadora del vínculo entre el contexto sociológico representado –las relaciones humanas– y la inacción del protagonista:

(William Geld): Dígame algo sobre usted.

(Trabajadora): ¿Lo que sea?

(WG): Intente hacerlo interesante. Tengo un día muy largo por delante.

(T): Tengo *una cosa* por las pecas. Una *cosa* sexual<sup>61</sup>.

[...]

(Trabajador): ¡Los normandos fueron sorprendentes! Inventaron todo el inglés a partir de nada más que el francés. Y algo de latín, evidentemente.

(WG): Evidentemente.

Como se observa en estos ejemplos, la frágil motivación laboral del personaje de William Geld le aproxima más a la desidia insustancial que sufre el «cazador de bonificaciones» de la novela de Philip K. Dick, cuyo estímulo era conseguir un animal real –símbolo de estatus social– con el que sustituir su oveja eléctrica Groucho, que al sudoroso *hard-boiled detective* descrito en la película de Ridley Scott. Así, William llega a Shanghái con una cobertura (*cover*) que le autoriza a permanecer en la ciudad durante veinticuatro horas, con la intención de averiguar cual es el origen de las falsificaciones. Para hacer más verosímil el relato, Winterbottom opta por una *mise-en-scène* megalopolitana que sintetiza referentes icónicos extratextuales de Londres (el túnel de Blackwall, la estación de Canary Wharf y el edificio Lloyd), de Shanghái (Grand Hyatt Hotel), calles de Hong Kong, vistas de Dubái y localidades de la comarca de Rajastán en India, como Jaipur y Jodphur, para construir el escenario donde disponer los futuros rituales laborales y amorosos que presenta la historia. Una atmósfera de insustancialidad que no parece fortuita pues se despliega a lo largo de la película y que contamina al estilo, dejando poco espacio para las metáforas visuales y obligando al espectador a rellenar las ausencias de información en el texto a través de citas filmicas, sobre todo al Godard de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), como en las escenas naturalistas de la habitación o la del interior del auto, donde la caracterización de Samanta Morton es un eco iconográfico de la de Jean Seberg [fig. 11].

[61] Expresado en castellano, en el original.

Los leves significados explícitos se confrontan, no obstante, a la densidad de los implícitos. La memoria y el olvido fundamentan el subtexto del film. Si el



Fig. 11. Código 46.

espectador se sitúa en el punto de vista de William, la historia no ha tenido lugar y se vuelve a un punto inmediatamente anterior a la narración: sin recuerdos y sin objetos que permitan reconstruir el itinerario vital en Shanghái, toda la trama se evapora. La eliminación del recuerdo de toda la aventura extramatrimonial y de las consecuencias adyacentes se puede interpretar como un procedimiento de disolución para el problema de la culpa derivada de satisfacer los deseos; así, el olvido de William se convierte en una suerte de justificación masculina y pequeñoburguesa para la práctica *post-postmoderna* de efímeros y fragmentarios lazos emocionales<sup>62</sup>. Desde la perspectiva de María, el relato está mediado por la interrupción del embarazo y la desaparición en su mente de todo el período temporal que abarca dicha experiencia. Así, por ejemplo, desaparece la motivación de falsificar salvoconductos por el mero placer de observar la felicidad en los rostros de aquellos a quienes se los conseguía, un deseo de empatía natural, en oposición a la de William, que es inducida víricamente. Más tarde, cuando sea desterrada de las comodidades de la metrópoli, expulsada del paraíso urbano –como Eva futura–, el recuerdo que ella mantendrá del romance, sin embargo, será producto del relato de William. María se apropia de esa memoria sintética (o de segunda generación) de la que es protagonista para legitimar su propia existencia y así comprender y rememorar en modo indicativo el motivo de su expulsión al «afuera».

Toda la película orbita, por tanto, sobre la oposición centro/periferia: al asfixiante tejido arquitectónico de Shanghái se encaran los vacíos desiertos,

[62] Sobre este particular, léase el ensayo de Eloy Fernández Porta, €@O\$. *La superproducción de los afectos* (Barcelona, Anagrama, 2010).

[63] En noviembre de 2013 el tifón Haiyan ha asolado ciudades enteras del archipiélago de Filipinas; también, en el momento de revisión de este artículo continúa la guerra civil en Siria, iniciada en 2011, con 4 millones de desplazados y 2 millones de refugiados en Egipto, Líbano, Turquía o Jordania; en este último país se encuentra el campo de Zaatari, con más de 120.000 refugiados. Diego López Garrido, «Los refugiados de Zaatari, el drama de Siria» (*El País*, 8 de octubre de 2013). Disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2013/10/08/opinion/1381224825\\_691036.html](http://elpais.com/elpais/2013/10/08/opinion/1381224825_691036.html)> (21/11/2013).

[64] Yosefa Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (Indiana, Indiana University Press, 2010), p. 128.

[65] Sébastien Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (Plymouth, Scarecrow Press, 2013), pp. 51-57.

presumiblemente inhabitables, del exterior. En los límites de las ciudades, como en el puesto fronterizo de Shanghái, se hacinan los excluidos con la esperanza de salvar la distancia metafórica y real del largo túnel purificador –por el líquido que descontamina los vehículos que entran en él– que conecta la civilización con la nada. Algo que resume certeramente el conductor que recoge a Geld en el aeropuerto cuando este le pregunta cómo es posible que la gente viva en esas condiciones, a lo que responde: «no viven, sólo existen». Esa insoportable instalación del ser-ahí, obligado al mero estar, es una versión postmoderna del *Dasein*: personas despojadas de la ciudadanía que se limitan a existir fuera de un ecosistema urbano que ignora siquiera su existencia; una realidad constatable en los flujos migratorios de los países pobres a los ricos. *Código 46* es un texto idóneo para pronosticar los avatares que sufrirán no solamente los afectados por guerras o catástrofes naturales de magnitud inédita en los próximos movimientos de dispersión<sup>63</sup>, sino también aquellos excluidos de las grandes ciudades como los escenarios apocalípticos de las *banlieue* parisinas de *Distrito 13* (*Banlieue 13*, Pierre Morel, 2004) y *La horde* o los arrabales verticales de la MegaCity One descritos en *Dredd*. Junto a otras dos películas de Winterbottom, *In This World* y *Camino a Guantánamo*, forma un políptico sobre la nomadización, el nuevo colonialismo, la expansión de las corporaciones multinacionales y las sociedades de vigilancia pues, como argumenta Yosefa Loshitzky a propósito de los *papelles*, estos films vienen a transcribir, en cierto modo, la lógica organizativa de segregación del mundo globalizado<sup>64</sup> [fig. 12].

Finalmente, en cuanto al cálculo de probabilidades de futuro que efectúa la película, se delinea el retrato de una sociedad fóbica, no solo hacia los otros sino hacia sí misma, que ha declinado el compromiso individual de la libertad en pos de la seguridad colectiva. Los frescos de las sociedades de control reales<sup>65</sup> –*Acosada* (*Sliver*, Philip Noyce, 1993), *Enemigo público* (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998), *Oculto* (*Caché*, Michael Heneke, 2005), por citar muy diferentes muestras– son una rica fuente discursiva para las descripciones de las comunidades de los mundos-posibles cinematográficos. Dichas sociedades distribuyen su poder «predisciplinario» sobre el individuo por medio del ajuste



Fig. 12. *Código 46*.



de su tránsito y el registro de sus accesos, lo que motiva subsidiariamente una cosmovisión fragmentada, parcial e imprecisa, y, sobre todo, a través de una suerte de «presunción de culpabilidad» de los ciudadanos instigada por los protocolos de seguridad biométricos, cuyas similitudes iconográficas con los métodos de la frenología o la antropometría son perturbadoras, como la criminalización *a priori* de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). En el caso de *Winterbottom*, otra vez, resulta inspirador ver como se ejercitan en el film los mecanismos para el control ciudadano sin necesidad de ofrecer representaciones de los tradicionales aparatos represivos del Estado; más bien, la trama prospectiva se organiza mediante la interacción y autorregulación de diversos controles: el ejercido por una economía política de la seguridad dispuesta en el binomio *permiso de circulación-cobertura de seguro*, el de las relaciones personales en función de la compatibilidad genética y el de la circulación de los individuos mediante los espacios estancos del *inside* y el *afuera* que garantizan su inclusión o exclusión en el sistema. La difusión global del hiperimperio pronosticado por Jacques Attali<sup>66</sup>, con el desmantelamiento sistemático de los servicios públicos, la desaparición de las libertades y el colapso del modelo de Estado-nación, casa a la perfección con el mapa de *Código 46* donde las ciudades-Estado son el territorio propicio para el ejercicio de poder de las corporaciones transnacionales, pues son las que deciden, a través de la optimización de sus mecanismos de deshumanización, los destinos de los individuos de la nueva sociedad disciplinaria.

## Conclusión

«El cielo sobre el puerto tenía el color de una pantalla de televisor sintonizado en un canal muerto»; así comenzaba William Gibson su novela *Neuromante*. El escenario conjurado en 1984 es veinte años después frecuente en el contaminado *skyline* nocturno de muchas ciudades, con sus cielos blancos y privados de estrellas. Todo ha cambiado y, probablemente, pronto no se recordará cuando se hicieron familiares determinados protocolos de sujeción de los individuos, antes impensables.

A modo de epílogo, queremos cerrar el presente texto con la proposición de un término con el que se pueda acceder a una codificación más articulada en ulteriores trabajos sobre esta reflexión adverbial cinematográfica del futuro incrustado en el presente; tras considerar la posibilidad de poner en circulación un neologismo como *cine proléptico*, *cine-cronotopo* o *flash-forward film*, se sugiere, no sin cierta cautela, la fórmula de *film-avenir*: una (discutible) categoría puesta en paralelo con la idea del cine-memoria procedente del *film-souvenir*. Este artículo ha intentado someter a examen la construcción de la realidad en la práctica cinematográfica de la CF a través de la proposición de un modelo temático catalogado como *film-avenir*, donde se conciertan estilos deliberadamente cercanos a la veracidad documental, con discursos que

[66] Jacques Attali, *Breve historia del futuro* (Barcelona, Paidós, 2007), p. 150.

simulan escenarios prospectivos y con modificadores estéticos y/o ficcionales de la cotidianidad percibida por el espectador-ciudadano a través de los tres ejes presentes en el texto: realidad, cine y CF. Como el lector puede constatar, los elementos tecnológicos se están apareando con lo real dando lugar a diversos productos –como la realidad aumentada o la realidad virtual; redes sociales como Facebook, Twitter o Second Life; moneda transnacional como *bitcoin*, etcétera– cuyas intenciones parecen estar dirigidas a transformar (o escamotear) las realidades sociales, económicas, ecológicas, políticas que acucian al espectador (en tanto que expectante ciudadano) tal y como sugieren las siniestras historias del futuro cercano de la serie de televisión *Black Mirror*.

Por este motivo y para acabar, nos gustaría incluir una frase de Chris Marker en *2084*, que creemos resume certeramente todo un conjunto de mensajes aparecidos en el cine de CF contemporáneo, donde se retrata con detalle la rendición colectiva de la sociedad ante los retos del porvenir y se sujeta a la falsa ilusión de la memoria que selecciona solamente los fragmentos mejores, como mitos remotos: «la nostalgia del pasado reemplaza la nostalgia del futuro, antes llamada revolución».

## FILMOGRAFÍA

- El día después* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983).  
*1984* (*Nineteen Eighty Four*, Michael Radford, 1984).  
*Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984).  
*RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987).  
*Alien nación* (*Alien Nation*, Graham Baker, 1988).  
*Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990).  
*El cuento de la doncella* (*The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990).  
*Hasta el fin del mundo* (*Bis ans Ende der Welt / Until the End of the World*, Wim Wenders, 1991).  
*Terminator 2: El juicio final* (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991).  
*Parque jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993).  
*Doce monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995).  
*Gattaca* (Andrew Niccol, 1997).  
*Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997).  
*Dark City* (Alex Proyas, 1998).  
*Matrix* (*The Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1998).  
*New Rose Hotel* (Abel Ferrara, 1998).  
*Pi, fe en el caos* ( $\pi$ , Darren Aronofski, 1998).  
*Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1999).  
*eXistenz* (David Cronenberg, 1999).  
*Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).  
*Stranded* (María Lidón, 2001).  
*28 días después* (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002).  
*Código 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2003).  
*King Kong* (Peter Jackson, 2005).

*The Wild Blue Yonder* (Werner Herzog, 2005).  
*Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006).  
*Renaissance* (Christian Volckman, 2006).  
*Southland Tales* (Richard Kelly, 2006).  
*28 semanas después* (*28 Weeks Later*, Juan Carlos Fresnadillo, 2007).  
*Chrysalis* (Julien Leclercq, 2007).  
*El diario de los muertos* (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007).  
*[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007).  
*The Man of Earth* (Richard Schenkman, 2007).  
*Babylon A. D.* (Mathieu Kassowitz, 2008).  
*Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008).  
*Sleepdealer* (Álex Rivera, 2008).  
*Moon* (Duncan Jones, 2009).  
*Distrito 9* (*District 9*, Neil Blomkamp, 2009).  
*La caja* (*The Box*, Richard Kelly, 2009).  
*La carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009).  
*La cuarta fase* (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi, 2009).  
*La horde* (Yannick Dahan y Benjamin Rocher, 2009).  
*[REC]2* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009).  
*Star Trek* (J. J. Abrams, 2009).  
*Monsters* (Gareth Edwards, 2010).  
*Nunca me abandones* (*Never Let me Go*, Mark Romanek, 2010).  
*Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010).  
*Unliving* (*Återfödelsen*, Hugo Lilja, 2010).  
*4:44 Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011).  
*El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011).  
*In Time* (Andrew Niccol, 2011).  
*Invasión a la Tierra* (*Battle Los Angeles*, Jonathan Liebesman, 2011).  
*Melancolía* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011).  
*Otra Tierra* (*Another Earth*, Mike Cahill, 2011).  
*[REC]3: Génesis* (Paco Plaza, 2011).  
*Super 8* (J. J. Abrams, 2011).  
*Chronicle* (Josh Trank, 2012).  
*Cosmópolis* (*Cosmopolis*, David Cronenberg, 2012).  
*Desafío total* (*Total Recall*, Len Wiseman, 2012).  
*Los juegos del hambre* (*Hunger Games*, Gary Ross, 2012).  
*Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013).  
*Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Foster, 2013).  
*Elysium* (Neil Blomkamp, 2013).  
*Pacific Rim* (Guillermo del Toro, 2013).  
*Star Trek: En la oscuridad* (*Star Trek: Into Darkness*, J.J. Abrams, 2013).

## **SERIES TV**

*Galáctica, estrella de combate* (*Battlestar Galactica*, British Sky Broadcasting: 2004-2009).  
*Héroes* (*Heroes*, Tailwind Productions: 2006-2010).  
*Dead set: Muerte en directo* (*Dead Set*, Zeppotron: 2008).  
*Misfits* (Clerkenwell Films, 2009-).

V (Scott Peters Company: 2009-2011).  
*The Walking Dead* (AMC: 2010-).  
*Black Mirror* (Zeppotron: 2011-).

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Henry, *A Letter to American Teachers of History* (Washington, Press of J. H. Furst co., 1910).
- AGAMBEN, Giorgio, «¿Qué es un dispositivo?» (*Sociológica*, n.º 73, mayo-agosto de 2011), pp. 249-264.
- ALLISON, Deborah, *The Cinema of Michael Winterbottom* (Lanham, Maryland, Lexington Books, 2013).
- ALONSO, Luis Enrique y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos J., *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos* (Madrid, Siglo XXI, 2013).
- AMAGO, Samuel, «Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men*» (*Discourse*, n.º 32/2, primavera de 2010), pp. 212-235.
- ATTALI, Jacques, *Breve historia del futuro* (Barcelona, Paidós, 2007).
- BACCOLINI, Raffaella y MOYLAN, Tom (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and Dystopian Imagination* (Nueva York, Routledge, 2003).
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro* (Barcelona, Kairós, 1978).
- , *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (Barcelona, Anagrama, 1991).
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires, Amorrortu, 2001).
- BIRKENSTEIN, Jeff, FROULA, Anna y RANDELL, Karen (eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War of Terror* (Nueva York, Continuum, 2010).
- BOLDIZZONI, Francesco, *La pobreza de Clío. Crisis y renovación en el estudio de la historia* (Barcelona, Crítica, 2013).
- BOOKER, M. Keith, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture* (Westport, Praeger, 2006).
- BORDWELL, David, «El 3D como caballo de Troya. Liderazgos y tensiones en la digitalización de la exhibición estadounidense» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 72, octubre de 2013), pp. 13-21.
- BREA, José Luis, «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image» (*Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 4, 2007), pp. 146-163.
- , *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film y e-image* (Madrid, Akal, 2010).
- BUARQUE, Cristovam, *Un nuevo mundo feliz. Diccionario personal de los horrores y las esperanzas del mundo globalizado* (Madrid, Taurus, 2010).
- BUKATMAN, Scott, *Blade Runner* (Londres, BFI Film Classics, 1997)
- BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona, Paidós, 2006).
- CALL, Lewis, «A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism» (*Anarchist Studies*, vol. 16/2, enero de 2008), pp. 154-172.
- CAMERON, James, «Alfonso Cuarón Returns to the Bigscreen after Seven Years with *Gravity*» (*Variety*, 3 de septiembre de 2013). Disponible en: <<http://variety.com/2013/film/news/alfonso-cuaron-returns-to-the-bigscreen-after-seven-years-with-gravity-1200596518/>> (12/09/2013).

- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (Barcelona, Gedisa, 1992), pp. 63-77.
- COLEMAN, Loren, *The Copycat Effect: How the Media and Popular Culture Trigger the Mayhem in Tomorrow's Deadlines* (Nueva York, Paraview, 2004).
- DUBOIS, Philippe, «La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience» en Philippe Dubois (dir.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker: Le corps de l'ombre, l'oeil et la distance de la parole* (París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), pp. 8-46.
- DUFOUR, Éric, «Les années cinquante et la naissance du film de S-F», en *Le cinéma de science-fiction* (Grenoble, Armand Colin, 2011), pp. 43-87.
- ELSHESHTAWY, Yesser, «The Prophecy of Code 46: Afuera in Dubai or Our Urban Future» (*Traditional Dwellings and Settlements Review: Journal of the International Association for the Study of Traditional Environments*, vol. 22/2, primavera de 2011), pp.19-32.
- FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle* (París, Albin Michel, 2003).
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *€@O\$. La sobreproducción de los afectos* (Barcelona, Anagrama, 2010).
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México, Siglo XXI, 1974).
- FRANCESCUTTI, Pablo, *Historia del futuro. Una panorámica de los métodos usados para predecir el porvenir* (Madrid, Alianza, 2003).
- , *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad* (Madrid, Cátedra, 2004).
- FROULA, Anna, «Prolepsis and the 'War of Terror': Zombie Pathology and the Culture of Fear in *28 Days Later...*», en Jeff Birkenstein et al. (eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the 'War on Terror'* (Londres y Nueva York, Continuum, 2010), pp. 200-204.
- GAINES, Jane y RENOV, Michael (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999).
- GOSS, Brian M., «Taking Cover from Progress: Michael Winterbottom's *Code 46*» (*Journal of Communication Inquiry*, vol. 31, no. 1, 2007), pp. 62-78.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Madrid, Cátedra, 1995).
- HARDBORD, Janet, *La jetée* (Londres, Afterall, 2009).
- HARVEY, Frank P., *Explaining the Iraq War: Counterfactual Theory, Logic and Evidence* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012).
- HESSELBERTH, Pepita y SCHUSTER, Laura, «Into the Mind and Out to the World. Memory Anxiety in the Mind-Game Film», en Jaap Kooijman, Patricia Pisters y Wanda Strauven (eds.), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2008), pp. 96-111.
- HOBERMAN, James L., «Cine del siglo XXI: Muerte y resurrección en el Desierto de lo Real», en AA. VV., *Notas sobre el futuro del cine* (Buenos Aires, BAFICI, 2012), p. 16.
- HOCHSCHERF, Tobias y Leggott, James, *British Science Fiction Film and Television: Critical Essays* (Jefferson, McFarland, 2011).
- JACKSON, Peter, CRANG, Philip y DWYER, Claire (eds.), *Transnational Spaces* (Nueva York, Routledge, 2004), pp. 1-23.
- JACKSON, Richard, «The 9/11 Attacks and the Social Construction of a National Narrative», en Matthew J. Morgan (ed.), *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and*



- Entertainment: The Day That Changed Everything?* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2009), pp. 25-35.
- 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.
- JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Barcelona, Paidós, 1995).
- , *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (Madrid, Akal, 2009).
- JOHNSTON, Keith M., *Science Fiction Film: A Critical Introduction* (Oxford, Berg, 2011).
- JUNG, Berenike, *Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema: Terrorist Narratives, Cinematic Narration, and Referentiality* (Heidelberg, Springer, 2010).
- KRACAUER, David C., «The Star Gazer and the Flesh Eater: Elements of a Theory of Metahistory» (*Clodynamics: The Journal of Theoretical and Mathematical History*, vol. 2, junio de 2011), pp. 82-105.
- KUHN, Annette (ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction* (Nueva York, Verso, 1990).
- , *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema* (Nueva York, Verso, 1999).
- LEFAIT, Sébastien, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (Lanham, Scarecrow Press, 2013).
- LEWIS, David K., *Counterfactuals* (Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 1973).
- LÓPEZ GARRIDO, Diego, «Los refugiados de Zaatari, el drama de Siria» (*El País*, 8 de octubre de 2013). <[http://elpais.com/elpais/2013/10/08/opinion/1381224825\\_691036.html](http://elpais.com/elpais/2013/10/08/opinion/1381224825_691036.html)> (21/11/2013).
- LOSHITZKY, Yusefa, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (Indiana, Indiana University Press, 2010), pp. 117-141.
- MAQUA, Javier, *El docudrama. Fronteras de la ficción* (Madrid, Cátedra, 1992).
- MARKERT, John, *Post-9/11 Cinema. Through a Lens Darkly* (Nueva York, Scarecrow Press, 2011), pp. 209-309.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction* (Londres, Routledge, 1994).
- MILNER, Andrew, «Utopia and Science Fiction in Raymond Williams» (*Science Fiction Studies*, julio de 2003, vol. 30, issue 2), pp. 199-216.
- MITCHELL, Wendy, «Michael Winterbottom on *Code 46*: Typical Love Story in an Atypical World», en Damon Smith (ed.), *Michael Winterbottom: Interviews* (Mississippi, University Press of Mississippi, 2011), pp. 67-70.
- MORAN, James M., «A Bone of Contention: Documenting the Prehistoric Subject», en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), pp. 255-273.
- MORGAN, Matthew J., «Introduction», en Matthew J. Morgan (ed.), *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day That Changed Everything?* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2009).
- NEWMAN, Kim, «*Code 46* (Film)» (*Sight & Sound*, octubre 2004, vol. 14 issue 10), p. 49.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997).
- , *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indiana University Press, 2001).
- ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (Madrid, T & B, 2006).

- PASCUAL, Juan Emilio y SFERCO, Senda Inés, «Hypermobilités et territorialisation. Une fiction?» (*Sociétés*, 2007/3, n.º 97), p. 93-107.
- PHEASANT-KELLY, Frances, *Fantasy Film Post 9/11* (Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013).
- PLANTINGA, Carl R., *Rhetoric Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997).
- POWER, Aidan, «Invasion of the Brit-Snatchers: National Identity in Contemporary Science Fiction Cinema», en Tobias Hochscherf y James Leggott, *British Science Fiction Film and Television: Critical Essays* (Jefferson, McFarland, 2011), pp. 149-155.
- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (Barcelona, Acantilado, 2003).
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, Ariel, 1997).
- , «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», en Marcia Landy (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media* (New Brunswick y Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2001), pp. 50-66.
- RUSSELL, Catherine, «Archival Apocalypse: Found footage as Ethnography», en *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1999), pp. 238-274.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz», en *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid, Cátedra, 2006), pp. 139-169.
- SCHÄUBLE, Michaela, «‘All Filmmaking is a Form of Therapy’: Visualizing Memories of War Violence in the Animation Film *Waltz with Bashir* (2008)», en Maria Six-Hohenbalken y Nerina Weiss (eds.), *Violence Expressed: An Anthropological Approach* (Farnham, Ashgate, 2011), pp. 203-220.
- SHAVIRO, Steven, «Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales» (*Film Philosophy Journal*, vol. 14 (1), 2010), pp. 1-102.
- SHIPMAN, Tim, «UK's borders 'will be closed' to refugees from Greece and other failing countries if eurozone collapses», (*Dailymail*, 3 de julio de 2012), <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2168367/Eurozone-crisis-UKs-borders-closed-refugees-Greece-countries-eurozone-collapses.html>> (15/10/2013).
- SMITH, Damon (ed.), *Michael Winterbottom: Interviews* (Mississippi, University Press of Mississippi, 2011).
- SMITH, Eric D., «Mob Zombies, Alien Nations, and Cities of the Undead: Monstrous Subjects and the Post-Millennial Nomos in *I am Legend* and *District 9*», en *Globalization, Utopia and Post Colonial Science Fiction: New Maps of Hope* (Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012), pp. 127-158.
- SOBCHACK, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (Nueva York, Ungar, 1993).
- , «Shit Happens: *Forrest Gump* and Historical Consciousness» (*Ilha do Desterro. Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n.º 32, 1997), pp. 15-26.
- SONTAG, Susan, «La imaginación del desastre», en *Contra la interpretación* (Barcelona, Mondadori, 2007).
- , *Ante el dolor de los demás* (Barcelona, Mondadori, 2010).
- STACEY, Jackie, «The Uncanny Architectures of Intimacy in *Code 46*» en *The Cinematic Life of the Gene* (Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2008), pp. 137-176.

- STEWART, Garrett, *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema* (Chicago, University of Chicago Press, 2007).
- STONE, James, «Enjoying 9/11. The Pleasures of *Cloverfield*» (*Radical History Review*, n.º 111, 2011), pp. 167-174.
- SUVIN, Darko, «Theses on Dystopia 2001», en Raffaella Baccolini y Tom Moylan, *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (Nueva York, Routledge, 2002), pp. 187-202.
- TALEB, Nassim Nicholas, *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable* (Nueva York, Random, 2007).
- TEO, Yugin, «Love, Longing and Danger. Memory and Forgetting in Early Twenty-First-Century Sf Films» (*Science Fiction Film and Television*, vol. 6/3, otoño de 2013), pp. 349-368.
- THOMPSON, Edward P., *La miseria de la historia* (Barcelona, Crítica, 1981).
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (México D.F., Premia, 1981).
- VIRILIO, Paul, *L'horizon négatif: essai de dromoscopie* (París, Galilée, 1985).
- , *Estética de la desaparición* (Barcelona, Anagrama, 1988).
- , *El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit* (Madrid, Cátedra, 1997).
- , *La inercia polar* (Madrid, Trama, 1999).
- WARD, Paul, «The Future of Documentary? 'Conditional Tense' Documentary and the Historical Record», en Gary D. Rhodes y John Parris Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (Jefferson, McFarland, 2006), pp. 270-283.
- WEINRICHTER, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental experimental* (Navarra, Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, 2009).
- WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario* (Barcelona, Paidós, 2003).
- WINSTON, Brian, «Introduction: The Documentary Film», en Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book* (Londres, British Film Institute, 2013).
- WOOD, Aylish, *Technoscience in Contemporary American Film: Beyond Science Fiction* (Manchester, Manchester University Press, 2002).
- ŽIŽEK, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real* (Madrid, Akal, 2005).
- , *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (Barcelona, Debate, 2006).
- , *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (Barcelona, Paidós, 2009).
- , *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política* (Buenos Aires, Paidós, 2007).
- , *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!* (Tafalla, Txalaparta, 2011).
- , *Viviendo en el final de los tiempos* (Madrid, Akal, 2012).