

# Una cita con la ciencia-ficción

JOSE MARIA PODESTA

El cine de "science fiction", o de ciencia-ficción según la traducción literaria e infeliz (barbarismo por barbarismo resulta preferible "fantaciencia", a la italiana), tiene su cita anual y sus ejercicios internacionales en Trieste, siempre con abundante material y plausible eficacia testificadora. Así ocurre desde hace cinco años, con una perseverancia y una puntualidad que dan a esta manifestación la evidencia que tiene dentro del variopinto mundo de los festivales llamados convencionalmente "menores". Entre aquéllos más o menos especializados —Florencia, Valladolid, Manheim, Knokke-le-Zoute, etc.— el de Trieste importa por el género que lo caracteriza, más definido todavía, mal comprendido con frecuencia, un poco avergonzado de sí mismo como el patito feo.

En el terreno literario la fantaciencia llegó hace tiempo a la adultez y no hace falta ir a buscarle raíces ilustres en Wells o en Stevenson ni, cada vez más atrás, en Cyrano de Bergerac o en Luciano de Samosata. Nadie negaría plena ciudadanía literaria a Frank Robinson o a Bram Piper, narradores de fantaciencia y buenos es-

critores; menos la negaría a Borges, alguna de cuyas afiladas invenciones intelectuales (*La biblioteca de Babel; Tlön, Uqbar, Orbis tertius*) son fantaciencia que no quiere decir su nombre. Paralelamente existe, es verdad —existe y abruma— una infraliteratura de tiraje millonario, pero nadie pensaría que es posible incluir en ella *La biblioteca de Babel*. Las calidades son fácilmente separables y los caminos no se entrecruzan.

En el cine las cosas son más confusas y andan más revueltas, en primer término las propias lindes del género. Los autores están menos libres de implicancias espurias, la producción masificada prevalece, las obras sobresalientes escasean, los valores individuales son raros, el género mismo tiende a convertirse en una derivación del film de aventuras o del de terror. En el cine reina todavía el caos y bajo el común denominador de "ciencia-ficción" caben igualmente los viajes espaciales y las intervenciones demoníacas. Por eso será menester un día, para comenzar a desbrozar el terreno, establecer que los espectros,

brujas y vampiros no tienen que ver con la fantaciencia correctamente entendida como entidad cinegráfica sustantiva.

Tino Ranieri, crítico italiano culto y perspicaz, señalaba que los films de fantaciencia ocupan los últimos puestos en los boletines de la industria, que los actores de mayor jerarquía se resisten a participar en ellos, que los directores rechazan —salvo los especialistas, no siempre elogiados— una calificación que inspira recelos: ocurrió con Truffaut y *Fahrenheit 451* y ocurrió con Watkins y *Privilege*, uno y otro claros ejemplos de un porvenirismo de tipo fantacientífico. Una especie de pudor impide la franca aceptación del término a causa del prejuicio de menorvalía que existe a su respecto. Y ese prejuicio lo padece inclusive el espectador inteligente que estima sin duda *Seven Days in May* (Siete días de mayo) o *Dr. Insólito*, pero olvida que eso es fantaciencia (o "fantapolítica", si se quiere), como lo es *La Jetée* de Chris Marker o *The Damned* de Losey.

El certamen de Trieste tuvo, sucesivamente, mayor o menor estatura artística según el nivel de las películas que cada vez concurrieron. Pero no es el juicio de valor el que debe contar en primer término. Un certamen de fantaciencia que quiera ofrecer un programa nutrido y ser al mismo tiempo una selección de alta jerarquía, es impensable. Lo que debe contar es la condición informativa, la suficiencia en cuanto a señalar las últimas instancias y los nombres nuevos y significativos, el cuidado en eludir las solitas reiteraciones. No importa que acoja películas discutibles si éstas representan algo más que repeticiones inútiles o productos exclusivamente comerciales; importa que estas películas sirvan, si quiera sea por las intenciones si no por la factura eminente, para clarificar ideas que necesitan ser clarificadas y para trazar caminos en lo que todavía es un intrincado matorral.

La fantaciencia, categoría todavía farragosa y mal comprendida, ha encontrado en Trieste una como palestra donde medir sus propias fuerzas. Inclusive público y crítica han ido haciendo allí una adecuada experiencia y aprendiendo a descubrir las raíces ocultas, el pensamiento o los impulsos o los anhelos escondidos en las formas rudimentarias y, hasta, en las apariencias detestables: el terror atómico que simbolizaron los monstruos japoneses, el inconformismo que se refugia en las hazañas de los pioneros lunares, el elemental sentido de justicia que clama por cualquier Superman, moderno enderezador de entuertos.

La bomba atómica fue el personaje principal de las ficciones de esta quinta edición del certamen triestino, y fue avasallante protagonista en Watkins. La bomba, las explosiones gigantes, las radiaciones letales son, desde los últimos años 40, temas predilectos de la "hot science fiction" (la "fantaciencia ardiente") angloamericana, y llegaron a ser una presencia obsesiva en la japonesa. Todo ello como expresión de un miedo más o menos vago pero unánime. Sólo el Doctor Insólito estaba, en la sombría caricatura de Kubrick, enamorado de la bomba.

*The War Game* es un "documental de anticipación" y un imaginario testimonio de lo que no

hetes soviéticos, con las catastróficas consecuencias previsibles y la escalofriante verosimilitud. Las minuciosas precauciones se demuestran inútiles, los muertos se cuentan por millones, los sobrevivientes son otros tantos millones de desesperados condenados a muerte. Watkins se cifó a la experiencia de Hiroshima y Nagasaki y recreó con gélida objetividad el vasto cataclismo en el condado de Kent, hipotético primer objetivo del bombardeo. El procedimiento es íntegramente el de cine documental —cámara a mano, entrevistas veloces, sonido directo, declaraciones de personas reales o fingidos— y todos los materiales del film están tratados según aquel procedimiento, con implacable lógica. Pero la fuerza terrificante de este reportaje inventado no proviene sólo de su cuidada realización sino, sobre todo, de la flaqueza probabilidad de los hechos que expone, de la inmediatez con que sacude sin piedad nuestra pereza y nuestro cómodo optimismo cotidiano.

La bomba atómica fue, pues, la presencia más reiterada y opresiva en los filmes del Festival de ciencia-ficción de Trieste 1967, pero lo fue más opresiva todavía en aquéllos que mostraron la total miseria, física y espiritual, del hombre después de la irrupción aniquiladora de la bomba. *Five* (Los últimos cinco) de Arch Oboler y *Fin de otoño en el hotel Ozon* de Ian Schmidt, se refieren no ya a la guerra sino a la posguerra, en un mundo despoblado por estallidos y radiaciones. Ambos proponen el caso de una humanidad casi extinguida y la difícil supervivencia de los pocos que se salvaron. Stanley Kramer había tratado ese mismo asunto en *On the Beach* (La hora final) y Chris Marker lo había reelaborado en *La Jetée*, lúcido ejemplo de fantaciencia culta que deriva hacia una metafísica lucubración sobre la reversibilidad del tiempo.

*Five* no aspira a la estatura de esos antecesores: es un film denodado en la intención, sencillo y honrado en la factura, que muestra cómo los antiguos males humanos —prepotencia, codicia, odios raciales— destruyen una minúscula comunidad de cinco supervivientes. Se salvan un hombre y una mujer, nuevos Adán y Eva de una tierra en ruinas, pero ese vago optimismo sentimental no modifica el general pesimismo propio de la fantaciencia angloamericana. Aspira en cambio a ser cosa de mayor envergadura *Fin de otoño en el hotel Ozono*, donde los supervivientes son ocho muchachas que vagan a la ventura reducidas a una condición casi animalesca. Encontrarán al fin un hombre pero éste es un viejo del cual la especie no puede esperar nada. Las mujeres lo matan para robarle un simbólico gramófono y prosiguen su vagabundaje sin rumbo, en busca del Hombre a quien no conocen y probablemente ya no existe. Correcto si no sobresaliente, el film de Schmidt obtuvo el premio internacional de la crítica.

No vale la pena discutir ahora si este cine es realmente fantaciencia o es más exactamente "fantapolítica", derivación adulta y reflexiva a la cual pertenecen *Dr. Insólito* y *The Damned* de Losey. Íntegramente fantapolítica es sin duda *1984* de Michael Anderson, donde el propósito político admonitorio prevalece explícitamente, y donde la alusión a las dictaduras y el culto a la personalidad va implícito. *1984* presume otra posguerra catastrófica, pero no con extinción de la especie humana sino con la formación de super

en los cuales el hombre, reducido a una anónima condición de cifra, vive bajo una disciplina que condiciona todos sus actos, el amor inclusive. El sombrío final —dos enamorados que pretendían rebelarse son transformados en sumisos rodajes deshumanizados— remata inflexiblemente este drama que no admite finales felices. El aparato fantacientífico de 1984 —aspectos futurísticos de la ciudad, máquinas condicionadoras de pensamientos— es sólo una vestidura correspondiente a la ubicación del tema en los tiempos venideros, tal como quiere la novela original, una utopía de George Orwell.

También **La caída de Varema** del italiano Bazoni imagina un mañana impiadoso para el hombre, en clave de realismo alegórico. En la ciudad de Varema, petrificada por un viento mortal, los dos enamorados logran salvar del perecimiento su viviente condición humana a trueque de su absoluta soledad. El film responde a la antigua idea del amor que redime, pero esa idea aparece aquí sobrecargada de sentidos oscuros y el discurso está lejos de alcanzar la limpidez poética que sería deseable. Su lenguaje se extravía en juegos formales y en un palabreo que suena a retórica.

Del connubio entre el miedo atómico y la aventura espacial surgieron en la literatura y el cine innumerables variantes, a veces con intervención de robots galácticos o de seres extraterrestres casi siempre hostiles. La vida en trance de extinción, cuyos restos buscan a través del cosmos un lugar de trasplante, dio motivo igualmente a una abundante narrativa y, con menos frecuencia, a un buen cine. **The Night Caller** (el visitante nocturno) de John Gilling, un trabajo de normal administración comercial, repite con poca fantasía y según fórmulas resabidas, una historia de humanoides que vienen a este mundo en busca de mujeres para repoblar el suyo destruido por guerras atómicas. Con más ambiciones y mejor estilo **The Night of the Big Heat** (La noche del gran calor) de Terence Fisher, inventa la enésima variante de la invasión de la Tierra por ávidas gelatinas vivientes que intentan apoderarse de este planeta. La influencia del "horror film" es patente en ambos casos y, como casi siempre ocurre, inoportuna. En rigor, la simbiosis fantaciencia-horror es difícil y la idea misma contiene una contradicción interna. Sólo algunas veces sirvió para expresar el antiguo y secreto recelo ante la ciencia-magia, siempre peligrosa y en la cual puede andar metida la cola del diablo.

El caso del viajero espacial adquiere en cambio plena vigencia en el episodio que rodó Godard para **Le plus ancien métier du monde**, film inconcluso, pues vale sólo como pretexto. El viajero, arribado a París, da con dos profesionales del amor que trabajan en alto nivel especializado, y el coloquio —llamémosle así— de los tres sirve para que Godard encienda los fuegos artificiales de su imaginaria, con derroche de filtros, lentes, luces, virajes, negativos y, al terminar, la aparición del reposante color natural en el beso del hombre extragaláctico y Anna Karina. La poesía que emerge de este cortometraje y de su pirotecnia virtuosista no es de alto vuelo, pero los endiablados juegos formales constituyen un como espectáculo de "sonido y luz" típico del Godard más puntiagudo, fumista, inteligente y provocatorio.

El futuro dominado por la Máquina, autónoma, dueña del hombre y de su destino, ha sido

explorado a menudo por la literatura y Wells es un antecedente ineludible, como Walter Miller (**Dumb Waiter**) es una buena referencia contemporánea. También el cine frecuentó ese territorio pero en Trieste se vio un solo ejemplo, **The Machine Stops** (La máquina se detuvo), rodado por Phillip Savile para la BBC. En ese medimetraje la humanidad se refugia en las entrañas de la tierra después del último desbarate atómico, y allí vive protegida a la vez que dominada por un cerebro máquina que satisface todas sus necesidades aunque sometiéndola a sus propias leyes. Pero la Máquina es falible y el día que ella deja de funcionar los hombres comprenden, muriéndose, el error de haberse apartado de las leyes naturales y haber entregado su albedrío a un ídolo funesto. **The Machine Stops** es, en su pura condición de film, una labor televisiva estimable cuyo impacto expresivo está confiado primordialmente a escenografías y maquillajes "porveniristas", no muy originales en la inventiva y un poco frangollones en la función. Detrás del pesimismo acerca de la civilización de las máquinas se descubre una vieja prédica sobre el retorno a la naturaleza, con implícita nostalgia de ésta, y un oscuro sentimiento de culpa por haberla abandonado.

Las fronteras de la ciencia ficción, ya se dijo antes de ahora, están mal determinadas, en materia de cine sobre todo, y por ellas se cuegan como géneros de contrabando las cosas más disparas, tanto los navegantes de las astronaves extragalácticas como los fantasmas de los castillos escoceses. El día que se resuelva establecer con alguna exigencia una metodología de la ciencia ficción será menester escribir otro cartesiano **Discurso del método** y comenzar por desbrozar el terreno y abatir el matorral de las confusiones.

La quinta edición del certamen triestino llevó y presentó, aunque sea arrastrándolas metafóricamente por los cabellos, algunas películas curiosas, no muy importantes artísticamente pero sí interesantes, estimulantes, útiles en su función informativa. **Fausto XX**, de Popescu Gopo trata en tono jugueteón la medieval leyenda fáustica, trasladándola a nuestros días y a un ambiente universitario. La novedad consiste en que el diablo opera aquí trasvasando almas de un cuerpo a otro y cometiendo en ese oficio frecuentes chapucerías. Los jefes infernales le castigan rebajándole de grado, pero antes que resignarse a una humilde condición de pobre diablo el trasmigrador de almas trasmigra la suya propia al cuerpo de una espléndida muchacha. Y la historia queda a la espera de otras posibles aventuras, como film "abierto". Popescu Gopo se había demostrado buen humorista de la fantaciencia en **Pasos hacia la luna** (1963), obra jugueteona y poética a la vez. Ahora la poesía es menos fina pero la broma sigue eficaz, sobre todo en las implicaciones intelectuales y políticas.

El mismo tema —almas que pasan a otros cuerpos— se repitió en **Avatar**, del polaco Janusz Majewski, versión cinegráfica del cuento homónimo de Gautier. El asunto y los personajes son los mismos, sólo la clave cambia. Este **Avatar** no es ya una historia romántica con su escalofrío de misterio, es una divertida chirigota lejanamente parecida a la de Popescu aunque con menos trasfondos y repliegues alusivos. Difícilmente puede hoy infundirse un estremecimiento misterioso a ningún diabólico escamoteo de almas y cuerpos,

y por eso en este **Avatar** moderno también el médico bruñido que creó Gautier se trasmuda en una caricatura a cargo de Gustaw Holubeck, actor que se parece a Alberto Sordi en el físico y los procedimientos.

**Fausto XX** y **Avatar**, que no son "stricto sensu" ciencia ficción, guardan sin embargo con ésta alguna semejanza, proveniente sobre todo del tratamiento cinematográfico. No lo guarda en absoluto **L'ombre dans la glace** (La sombra en el espejo), que pertenece al género fantomático y tiene curiosas concomitancias con algunos cuentos de Lafcadio Hearn referentes a fantasmas y aparecidos japoneses.

Aquí un pacífico ciudadano americano ve reflejarse la cara de un joven japonés cuando se mira al espejo. Ese fantasma va invadiendo más y más su vida, e infiltrándose en su persona, hasta que el americano termina suicidándose según el estricto ceremonial del harakiri. No hay explicaciones racionalistas y el espectador puede tomar el cuento como quiere, tal que puede tomar **El samurai que bebió un fantasma en una taza de te**, una de las más límpidas narraciones de Hearn. La realización de André Farwagi es correcta y de escaso relieve.

Tampoco tiene que ver con la fantaciencia **Bluebeard's Last Wife** (La última mujer de Barbazul), de Robert Stoddard, cuidada reelaboración del cuento clásico en sibilino lenguaje estetizante, con influencia superrealista y espíritu de cine experimental; y tampoco tiene que ver **The Deadly Bees** (Abejas que matan) de Freddie Francis, novela policial con bastante huella de **Los pájaros** y alguna proclividad hacia el horror. Integra la fantaciencia, aunque sólo de mediocre envergadura, es **The Gamma People** (El pueblo de Gamma) de John Gilling, donde un personaje perteneciente al vasto retablo de los sabios funestos se empeña en transformar en superhombres a normales seres humanos. El film no se aparta de las rutas trilladas y su protagonista está tan lejos del Dr. Moreau como del barón Frankenstein, ilustres fabricantes de monstruos.

El séptimo continente y La mosca cerraron el certamen. El primero, de Dusan Vukotic, es un cuento para niños con implícitas reflexiones destinadas a los adultos; es también un producto de aquella jugosa fantasía checa que creó los memorables **Un día, un gato** (Vojtec, Brdecka) y **Hotel para extranjeros** (Masa).

Es, en fin, cine de utopía, descubridor de países de la dicha, y el que ahora descubre es una

isla que se parece a Disneyland y al País de las Maravillas. Allí se van los niños incomprendidos por los mayores y estos tal vez los sigan en su viaje a la isla sin dura rutina cotidiana. **El séptimo continente** elude muy bien los grandes riesgos: el sentimentalismo, el didascalismo, la moraleja. La segunda parte es la más afilada en su sátira de la prensa, de las conferencias internacionales y de la burocracia.

La mosca de Marks y Jutrisa, pertenece al dibujo de humor negro y acusa la presencia del dibujante Vatroslav Mimitsa. Un hombrecillo quiere aplastar a una mosca obstinada pero ésta se agiganta hasta convertirse en una hórrida bestia que quiere aplastarle a él. El burlesco final —hombre y mosca hacen las paces— no aligera el tono sombrío de la película, por el contrario refirma una atroz condición de paridad entre el hombre y el insecto. Obtuvo el primer premio para el cortometraje, único premio oficial de este festival que para el largometraje no es competitivo.

Dos ideas vinculadas entre sí y corrientes en la fantaciencia anglosajona predominaron en Trieste: la de una catástrofe que los hombres provocan y que los aniquila; la de un refugio donde los pocos sobrevivientes se guarecen, llenos de miedo. Guerras, bombas, radiaciones, hipermaquinismo, valen por igual para destruir el orden social y la vida misma: la humanidad perece o se transforma en un vasto hormiguero sometido a leyes atroces. Por eso los últimos residuos de vida autónoma se esconden: en una choza entre montañas como en **Los últimos cinco**, en una hostería ruinoso como en **Fin de otoño en el hotel Ozono**, en una ciudad petrificada como en **Varemas**, en un inmenso subterráneo mecanizado como en **La máquina se detuvo**. Los últimos hombres se agazapan en sus escondrijos temblando ante el nuevo monstruo que los amenaza: el futuro. La fantaciencia está llena de ese negro pesimismo que a veces la broma suele aligerar.

Frederick Pohl, presente en Trieste, decía que "la fantaciencia es la intérprete de los deseos del hombre que mira al porvenir". Esos términos pueden o no aceptarse, pero es indudable que la fantaciencia expresa hoy, pese a la extrema confusión de formas y valores, no tanto los deseos del hombre cuanto los terrores y tabúes y fantasmas, antiguos y modernos, que anidan en sus subsuelos psicológicos.

José María PODESTA.