

# anuario

Volumen 2 - Depto. de Ciencias de la Comunicación  
Comunicación Social UNR

## EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN COMO MAQUINA DEL TIEMPO

Pablo Francescutti | Licenciado en Antropología por la UNR  
Doctorando de la Universidad Complutense de Madrid.

I  
En 1895 Louis Lumière re inventa el cinematógrafo y revoluciona la historia de las imágenes: gracias a la ilusión de movimiento que crea la sucesión veloz de los fotogramas, la imagen cinematográfica corona un anhelo largamente perseguido: la representación objetiva de lo real. Supera así la debilidad congénita de la fotografía, limitada a coagular el instante fugaz capturado en el objetivo, a embalsamar el Aquí y Ahora en la placa fotográfica. Una condición de ese efecto de realidad es que el cine ha logrado captar la dimensión temporal de las cosas. En efecto: el cine no sólo transcurre en el tiempo; es un dispositivo que produce tiempo (Bettetini, 1984).

Pero no se limita el cine a la simple recreación del tiempo: también devela facetas que no le imaginábamos: el ralentí muestra a los pájaros flotar ingravidos en el aire; el acelerado presenta a las plantas gesticulando; pero lo más impresionante sucede cuando la bobina gira marcha atrás y describe "un mundo que va de su fin a su comienzo (...) Las hojas muertas vuelan del suelo para irse a colocar en las ramas de los árboles; las gotas de lluvia brotan desde el suelo hasta las nubes (...) La flor nace de su marchitez y se extingue en una yema que vuelve al tallo" (Epstein, 1940). Y mostrándonos estos movimientos aberrantes nos precipita en un abismo metafísico: el efecto se convierte en causa; la causa en efecto.

El ralentí, el acelerado y la marcha atrás indican aberraciones del movimiento que subvierten el modelo temporal vigente, el Tiempo lineal y absoluto del esquema newtoniano que transcurre de modo uniforme, de atrás hacia adelante, en suma, el denominado Tiempo Moderno. En esos años, en los que comienza a sospecharse que la categoría absoluta de Tiempo es una construcción fenomenológica de físicos y matemáticos, la pantalla cinematográfica ofrece una fenomenología alterna que descubre un mundo en donde no rigen las leyes de la gravedad, la causalidad ni la irreversibilidad de las cronologías. De manera inocente, sin más pretensión que la de una diversión de feria, el cine se constituye por la vía de los hechos en un medio para reflexionar: manipulando el espaciotiempo, la máquina de Lumière re combina imágenes concretas y temporalidades abstractas que incitan a pensar en otras estructuras de lo temporal.

Precisamente en ese año de Gracia de 1895, tiene lugar otra invención que viene a reforzar el cuestionamiento del Tiempo absoluto. No se trata de un aparato técnico esta vez, sino de un dispositivo ficcional:

nos referimos a la Máquina del Tiempo, artilugio salido de la novela homónima de H. G. Wells (Wells, 1984). Sentado ante su tablero de mandos, el Viajero del Tiempo será capaz de ir hacia el futuro o hacia el pasado, perpetrando una violación de la cronología que a ningún mortal se le hubiera ocurrido considerar. Introduciendo la noción de la reversibilidad temporal, Wells coloca una bomba de relojería en el Tiempo Absoluto y sus cronologías que fluyen de atrás hacia adelante ajustándose a una rigurosa causalidad.

La invención de Lumiè re fundará un nuevo arte; la de Wells, un nuevo género narrativo: la ciencia ficción. Ambas creaciones se alzan contra el paisaje cambiante de una sociedad decimonónica que se desdibuja ante la emergencia del imperialismo, el fordismo, las vanguardias artísticas, el movimiento socialista y la transformación científico-técnica que alumbraba una revolución en las comunicaciones con el telégrafo, el teléfono, el avión y el ferrocarril. El tránsito al siglo XX también es el del pasaje a una estructura temporal mucho más compleja, definida por tres elementos: uno, la extensión del presente, facilitada por las nuevas tecnologías e institucionalizada con el Horario Universal de Greenwich; dos, la transformación del pasado en una entidad positiva, objeto de una disciplina científica, al Historia (Kern, 1983); y tres, la apertura a un futuro concebido como radicalmente distinto al pasado, urgiendo a la adquisición de medios para prevenirlo y controlarlo.

En la cronoestructura que se va manifestando, el modelo newtoniano, basado en la mecánica de los cuerpos celestes, deja de ser suficiente para dar cuenta de todos los procesos, los físicos y los mentales. Disconformes, los científicos encabezados por Einstein enuncian la relatividad temporal; por otra parte, los filósofos y artistas certifican la dimensión subjetiva del tiempo. Junto con el tiempo de los relojes, que no desaparece, comienza a coexistir tácitamente una pluralidad de tiempos públicos y privados. Esta multiplicidad deviene el rasgo más identificatorio de la nueva estructura temporal.

Curiosamente, la sublevación contra el modelo mecánico del Tiempo es en parte consecuencia de progresos en la mecanización. De hecho, el cinematógrafo y la Máquina del Tiempo son ingenios mecánicos (uno real y el otro ficcional) y los dos concurren a socavar un atributo esencial de la cronología, la irreversibilidad. El cinematógrafo es un artefacto que ha sido cronometrado para el visionado de un número fijo de fotogramas por segundo. La Máquina del Tiempo no es otra cosa que un reloj de signo superior: un mecanismo perfecto que realiza el sueño de la sociedad burguesa por controlar el pasado, el presente y el futuro; y el Viaje en el Tiempo no expresa sino que la aceleración histórica es por fin puesta bajo el mando de la ingeniería. Pero esa máquina revela su impotencia; no puede evitar el descenso del ciclo evolutivo que el Viajero del Tiempo entrevé en el porvenir. El Reloj perfecto tiene los engranajes corroídos; puede saltarse la cronología pero no garantiza el control del rumbo de la Historia. De aquí a los relojes licuefactos del surrealismo no habrá más que un paso.

El cine y la Máquina del Tiempo nacen al unísono pero toman caminos distintos. El artefacto creado por Wells se interna en los territorios de la ciencia-ficción, una andadura desapercibida por tratarse de un género marginal en relación a la gran literatura. El cine, por su cuenta, abandona al ralenti y los movimientos aberrantes como juegos de

infancia y se dedica a tantear con cautela la topología temporal: en sus incursiones por el pasado inventa el cine histórico, zambulléndose en Babilonia o en la Revolución Francesa cuidando de no violar las cronologías, respetando escrupulosamente los encadenamientos causales. La mayoría de las películas se ambientarán en el presente, bajo las fórmulas de la comedia, el melodrama o el policial. También se permitirá algunas esporádicas ojeadas en el futuro, sin que ello modifique su obediencia a los tabiques cronológicos: durante los primeros cincuenta años de existencia, el cine no admitirá en su seno al viaje en el tiempo.

La convergencia entre la Máquina del Tiempo y el cine tendrá que esperar hasta después de la II Guerra Mundial, cuando un poderoso impulso de cambio conmociona las relaciones del cine y el tiempo. Desatada por Orson Welles y ahondada por las escuelas europeas, crece la avidez por explorar la naturaleza del tiempo a través de la imagen; exploración que se hará en detrimento de la acción, el eje sobre el que había pivotado el cine desde su nacimiento. Son películas en las que el movimiento se enrarece para que el tiempo fluya directamente delante de la cámara. Con procedimientos como la profundidad de campo o las imágenes reflejadas en espejos y superficies cristalinas, el cine de posguerra consigue mostrar la coexistencia del pasado y el presente en el mismo plano, al punto que la imagen pretérita se torna indiscernible de la del presente. Más aún: el tiempo deja de pertenecer a los actores y se hace lugar al tiempo de las cosas, de los objetos. Es el cine de Welles, Resnais, Antonioni y Ozu (Deleuze, 1984).

Esta indagación sobre el tiempo que emprenden los europeos resulta demasiado radical para el cine de acción por excelencia, el cine americano. Admitir la disolución de la acción, la trama, el movimiento aceitado, sería algo así como un suicidio. Sin embargo, Hollywood presiente que su lenguaje tradicional se encuentra agotado y que son precisas alternativas renovadoras. De las búsquedas que se despliegan en la etapa de efervescencia que se abre tras la II Guerra Mundial, resultará el encuentro decisivo entre el cine y la máquina del tiempo: el cine de ciencia ficción será el producto de ese maridaje.

La cinematografía que eclosiona en 1950 se nutre de dos núcleos temáticos: la llegada de los alienígenas a la Tierra y las nefastas consecuencias del uso de la energía nuclear, manifestadas en la irrupción de monstruos que el átomo ha sacado de sus guaridas, en las alteraciones del crecimiento inducidas por las radiaciones o en la descripción sin más de los escenarios del holocausto nuclear. Prácticamente la totalidad de estas situaciones se localizan en nuestro planeta y casi ninguna en el futuro, predominando la ambientada en un mañana muy cercano. A primera vista estos filmes reflejan obsesiones muy cotidianas en los años '50, sin aludir en absoluto a saltos temporales o alteraciones cronológicas.

Y sin embargo no hacen más que hablar del tiempo, aunque de forma soterrada. Porque un rasgo común a todos los alienígenas de aspecto antropomórfico es el encarnar posibles evoluciones de la especie humana. Ora nos remiten a los resultados de una evolución sociocultural que ha conducido a una tecnología avanzadísima, ora a los de una evolución biológica que ha seguido la senda de la especialización funcional, culminando en una Humanidad donde las

funciones intelectual, manual y visual se han impuesto sobre las demás, alumbrando criaturas hidrocefálicas, con grandes ojos y manos saliendo de cuerpos esmirriados y lampiños. Bajo esta luz se explican los otros caracteres distintivos de los alienígenas: su frialdad emocional, impersonalidad, disciplina de autómatas, son los frutos de un proceso de deshumanización palpable en la vida contemporánea y que ha llegado demasiado lejos. El secreto último de los alienígenas es que "son la avanzadilla del futuro, el hombre en su próximo estadio de desarrollo" (Sontag, 1984).

También nos hablan del futuro los otros alienígenas, esos monstruos que combinan el pulpo y la araña y lanzan su zarpazo sobre la Humanidad. Pero la noticia que nos traen del mañana no es de un estadio superior sino del retroceso biológico. Con su llegada, estos engendros anuncian una inversión brutal de roles, usurpando las formas de vida inferiores el lugar del Hombre, rey de la Creación. Producto de un trastocamiento demencial de la evolución, los artrópodos acabarán heredando la inteligencia humana y construyendo sociedades futuristas que conjugan la planificación instintiva del hormiguero con la posesión de tecnologías altamente mortíferas. De ambas maneras estos filmes nos remiten a lo que vendrá, que en un caso será una evolución extrema y el otro una involución total. Lo que nos presenta la ciencia ficción en todas sus variantes es a los habitantes del futuro, sean nuestros descendientes directos, los alienígenas antropomórficos, como a nuestros sucesores, las especies inferiores que heredarán la Tierra.

El otro gran tema de la ciencia ficción es la energía atómica. Lo pavoroso de esta fuente energética es el carácter incontrolado de su poder; una vez desatadas, las potencias del átomo son una Caja de Pandora que actualiza la amenaza de la autodestrucción para los irresponsables que han osado destaparla. Nada escapa a sus poderes y la muestra suprema es su capacidad para alterar los ritmos de la Naturaleza: las radiaciones aceleran el crecimiento, originando el ataque de las hormigas gigantes; o lo invierten, empequeñeciendo al increíble hombre menguante; una explosión nuclear arranca de su letargo a los tiranosaurios; y una lluvia radiactiva resucita a los cadáveres del cementerio. En suma, el átomo detenta el mayor poder transgresor: el de imponerse sobre el tiempo, trayendo monstruos de la Prehistoria, infundiendo vida a los muertos o suministrando el impulso para la travesía por el tiempo, como se ve en *Regreso al Futuro* y en *Terminator* (Puisseux, 1988). La fisión nuclear consigue lo que no pudo otra energía mítica, la electricidad (la energía eléctrica podía insuflarle vida a Frankenstein, pero nunca vulnerar las categorías temporales).

Sin necesidad de la excusa de la máquina del Tiempo, el cine de ciencia ficción que resurge en Estados Unidos no hace más que incursionar a través del tiempo: alienígenas y dinosaurios son formas condensadas del futuro y del pasado que irrumpen en el presente. Más aún: las potencias transgresoras que este cine atribuye en sus películas al átomo, son en verdad las suyas propias, pues la ciencia ficción transgrede, como hacía el Viajero de Wells, las barreras cronológicas y se entereva sin vacilaciones con las criaturas de eras pretéritas y con los superhombres del mañana. Procediendo de este modo, el género asume un perfil propio; toma distancias

definitivamente del cine fantástico y del horror, consolidando su identidad y su horizonte temático ya no por lo pulsional, lo incierto o lo irreal, sino por una apertura específica a lo temporal. Que se concretiza despojando a las topologías pasado-presente-futuro de su linealidad unidireccional para convertirlas en superficies que se dan vuelta como un guante y que se comunican entre sí a través de los bucles del espaciotiempo. Finalmente, el cine se ha transformado él mismo en la Máquina del Tiempo.

## II

### La Odisea de la Especie

La fisonomía característica del cine de ciencia ficción se comprenderá mejor con el análisis de dos películas que consideramos representativas: *2001: Una Odisea del Espacio* y *El Planeta de los Simios*. El que tratemos dos realizaciones de 1968 no afecta la pertinencia de su análisis, pues lo que nos interesa detallar, la apertura temporal del relato de ciencia ficción, no ha envejecido ni perdido vigencia, ya que continúa constituyendo el soporte fundamental de las obras del género.

Comenzando con *2001: Una Odisea del Espacio*, lo primero que surge es que trata del itinerario a través del tiempo de la especie humana y de una inteligencia extraterrestre materializada en un monolito que, a la manera de ente tutelar, acompaña a la Humanidad en dos saltos evolutivos cruciales. El primero de ellos tiene lugar en una remota prehistoria, cuando los homínidos inventan la herramienta. El magno suceso nada tiene de espontáneo, pues vemos que se debe al influjo del monolito, que modela el cerebro de los homínidos. Luego, con una de las elipsis más elegantes de la historia del cine, se nos muestra cómo la primera herramienta, un hueso, es lanzada al aire y en su vuelo, metáfora del salto tecnológico que transforma al australopitecino en *Homo Habilis* y a éste en *Homo Sapiens*, trasmite su impulso a una nave espacial rumbo a la Luna.

Estamos en el año 2001. La Humanidad se lanza a la conquista del espacio, pertrechada de una tecnología sofisticada. Una vez más, hace su aparición el monolito, que vuelve a irradiar su mudo e indescifrable mensaje. Mientras los expertos intentan aclarar el enigma de esa cosa que se presume obra de una forma de vida inteligente, a los astronautas se les presenta un nuevo desafío: la rebelión de la máquina. El desafiante es HAL 9000, el superordenador que controla el vuelo de la aeronave *Discovery*, que sabe pensar, puede hablar y, lo que es más terrible, tiene iniciativa propia. HAL enloquece, por así decirlo, y decide matar a la tripulación. Sólo sobrevive uno de ellos, que consigue vencerlo, es decir, desconectarlo. Superada esta prueba, que evidencia que la especie humana es capaz de sacudirse de la dependencia suicida de las máquinas, el astronauta se lanza en viaje al infinito, a una última cita con el monolito, para renacer en el futuro como el embrión de una forma de vida superior. Es el segundo salto evolutivo.

*El Planeta de los Simios* comienza con un viaje en el tiempo. Una aeronave de la NASA ha despegado de Florida en 1972 y se desplaza a velocidades lindantes a la de la luz hacia un planeta fuera del sistema solar. Los tripulantes viajan en estado de hibernación y no les afecta el paso del tiempo, por lo que cuando despiertan en el año

3.978 no han envejecido en absoluto. Pero ese despertar no estaba programado; el ordenador que dirige la nave se ha descompuesto y han naufragado en un planeta desconocido sin posibilidad de retorno. Los supervivientes descubren que la especie inteligente del planeta son unos simios que manejan armas de fuego y montan caballos. Más sorprendentes son unas criaturas idénticas a los seres humanos, pero que carecen de inteligencia y lenguaje y viven en bandas como animales. De hecho, los simios los cazan como a alimañas porque destruyen sus cultivos. En este mundo invertido los simios tratan a los humanos como en la Tierra tratamos a los simios. Taylor, el capitán de la nave, salva la vida porque los simios lo quieren de animal de laboratorio. Desde su jaula, Taylor librará una lucha desesperada para que los simios reconozcan que un hombre puede ser inteligente, algo que la elite simia no quiere aceptar. Taylor logra escapar y en su huída descubrirá las ruinas de la Estatua de la Libertad que le da la terrible revelación: se encuentra en la Tierra.

Las piezas del rompecabezas encajan: después de la partida de Taylor y los suyos de Cabo Cañaveral, la Tierra se precipitó en el holocausto nuclear. En el frenesí bélico la Humanidad aniquiló el patrimonio cultural acumulado en la larga marcha para salir de la indiferenciación animal, en la que ha recaído (nótese que de nuevo el átomo ha actuado como agente perturbador temporal, sus potencias han transportado a la especie humana al pasado). La caída de la aeronave resume el fracaso de la tecnología: ese vehículo que viaja casi a la velocidad de la luz, el ordenador que hace de piloto automático, el dispositivo de hibernación, toda la parafernalia high-tech muestra su futilidad cuando los astronautas no llegan a su destino. Peor aún, han vuelto al punto de partida en todos los sentidos, pues además de regresar a Estados Unidos han retornado a la fase de la horda primitiva, al inicio del proceso evolutivo. Su naufragio nos informa que el trayecto de la especie humana hacia el futuro ha concluido en el mismo lugar donde comenzó: el rizo espacial que ejecuta la aeronave de Taylor es el rizo temporal de la Humanidad a la deriva.

Esta peculiar estructura narrativa se aprecia mejor si comparamos las dos películas: ambas versan sobre hombres y simios, pero en *El Planeta de los Simios* el orden de los protagonismos es exactamente inverso al de *2001: Una Odisea del Espacio*: mientras que en esta última la narración comienza con los cuasi-simios -los homínidos- y luego la acción prosigue a cargo de los humanos; en la primera el protagonismo corresponde a los humanos y después se traspasa a los simios, centrándose el resto de la película en los patéticos intentos de Taylor para recuperar desde su jaula el protagonismo perdido, en el que se simboliza el protagonismo del conjunto de la Humanidad. Vemos que *2001: Una Odisea del Espacio* sigue a pie juntillas el Gran Relato de la Evolución, abarcando los dos estadios conocidos de la especie y proyectando el siguiente paso hacia adelante. Por el contrario, *El Planeta de los Simios* es la triste crónica del gran retroceso evolutivo.

En el andar torpe de los simios, en el oscurantismo de sus sabios, en su vana soberbia de raza superior, la película ejecuta una cruel parodia de la Humanidad y su sueño evolutivo, cuyos errores la sociedad simiesca se apresura a repetir, en patente demostración de la incapacidad de las autodenominadas especies inteligentes para

aprender del pasado. Pero debe notarse que, con todo, en el espíritu de la obra no está el cuestionar el relato evolutivo; a lo más se subvierte el optimismo ingenuo de ciertas versiones del evolucionismo, invirtiendo su esquema sin destruirlo, con lo que la película se encierra en la disyuntiva implacable de la evolución: o se avanza o se retrocede. Detrás de la parodia subyace un sumo respeto por el modelo aludido, esto es, una historia natural-cultural caracterizada por el surgimiento, auge y decadencia de las especies, y cuyo trasfondo temporal no es otro que la conocida trilogía de pasado, presente y futuro.

Por qué le interesa a la ciencia ficción estructurar sus relatos conforme a la Teoría de la Evolución?. Porque le sirve para entrar de lleno en un tema a ella íntimamente vinculado, el del Progreso Indefinido. Todas las grandes cuestiones sociales de los últimos dos siglos han tenido en su horizonte el postulado del Progreso, y es en función de este concepto que nacieron los de reforma y revolución, reacción y contrarrevolución. La cuestión de su intensidad ha generado al debate entre aceleración histórica o estancamiento; y la preocupación acerca de su dirección ha puesto sobre el tapete la pregunta por el futuro. *2001: Una Odisea del Espacio* y *El Planeta de los Simios* son dos obras abocadas a dar respuestas a todas estas cuestiones, elaborándolas en el terreno que les es más afín a la ciencia ficción: el temporal. A la ideología del Progreso y la Teoría de la evolución de las especies las vertebraba una misma topología temporal: en la primera película, a la sucesión de homínidos-homo sapiens-feto astral corresponde la secuencia pasado, presente y futuro; e igual ocurre en la segunda con la secuencia homo sapiens-simios ineligentes. La ciencia ficción sabe que detrás de las ideas de Progreso y Evolución se encuentra la matriz estructurante del Tiempo Moderno, el tiempo de los "saltos evolutivos" y de sus correlatos las "revoluciones". Siendo la ciencia ficción un dispositivo de exploración temporal, el viaje a través del tiempo que constituye su sustancia fílmica se revela como una estrategia útil para sondear en la temporalidad de la evolución y la involución, del progreso y sus vicisitudes, en suma, para la exploración del Tiempo Moderno, confrontando pasado, presente y futuro, sacando a la luz su semántica y desnudando sus cortocircuitos.

### III

#### La apertura temporal ilimitada

Muchas cosas han cambiado en la ciencia ficción desde que se rodaron estas dos películas. Tal vez lo más llamativo sea el borramiento de las fronteras entre Naturaleza y Cultura que ellas se afanaban por afianzar. Nos explicamos: *2001* y *El Planeta de los Simios* hablaban del surgimiento de híbridos que mezclaban atributos humanos y no humanos; un híbrido es HAL 9000, el ordenador pensante; otros son los simios inteligentes; y siempre se presentaban en una lucha contra los humanos que, se resolviera en triunfo o derrota, en todo caso ahondaba la divisoria de aguas entre la Humanidad y la Naturaleza. No sucede así en las películas más recientes, por lo que algunos han visto en ello el tránsito de la Modernidad a la post-Modernidad. En las llamadas post-modernas (Ridley Scott y David Cronenberg serían los nombres representativos), lo orgánico y lo inorgánico se entrelazan, el hombre se integra con la máquina (*Robocop*, *Blade Runner*), y se confunde con lo animal (*La*

*Mosca*). El hombre, nos dicen estas narraciones, aviene a reconciliarse con sus híbridos, superando las antinomias fundadas por el paradigma moderno (Latour, 1993).

Lo que no se ha modificado es la apertura temporal de la ciencia ficción, su disposición ilimitada para el salto en el tiempo; más bien diríase que esta aptitud se ha acrecentado. Asistimos, en los últimos años, a una proliferación de filmes que tratan directamente del viaje en el tiempo: *TimeCop*; *Regreso al Futuro I y II*; *Terminator I y II*; *Peggy Sue, su pasado la espera*; *Navigator*; *Los Héroe del Tiempo*; *Freejack*; *Los Visitantes*. Más que nunca, el género se asume como sonda cinematográfica que surca las capas del pasado y del futuro. Que ello ocurra no resulta difícil de explicar: dijimos que la consustanciación del género con el relato evolucionista era fundamental, y la idea de evolución, a pesar de la crítica de los Post-Modernos, continúa impregnando las visiones del cambio social. Fijémonos en *Parque Jurásico*, no se nos vuelve a hablar de un trastorno de las coordenadas evolutivas?; o en *Stargate*, que vuelve a la carga con el tema de las fuerzas motrices de la evolución; o *Blade Runner*, donde las leyes de la evolución irrumpen en los laboratorios de biotecnología.

Algo tiene que ver la moda de los viajes en el tiempo con las mutaciones vertiginosas que conmocionan a la sociedad global; la aceleración histórica toma un cariz crispante y la escasez de tiempo para reaccionar se vuelve, valga la redundancia, un problema crónico. La Internet, los flujos financieros y el software ultraveloz avanzan una temporalidad inédita que se mide por nanosegundos. Una estructura temporal con ribetes caóticos va asomando: en ella coexisten culturas ancladas en temporalidades disímiles y sometidas sin embargo a la presión del futuro que se les echa encima. Desbordada su capacidad de integración temporal, pasado, presente y futuro se solapan en el seno de una misma nación, en tanto los escenarios futuros son consumidos a un ritmo que quita el aliento. Entonces es preciso llamar a Van Damme y a su Policía Temporal para que impongan un orden, aunque imaginario, en este desquicio donde el tiempo amenaza con perder los estribos y sumirnos en un estado de crisis permanente. La ciencia ficción y sus relatos sobre la multiplicidad temporal son necesarios para ayudarnos a procesar la confusión real, para entender si el desorden imperante se debe a que estamos ante el pasaje a una nueva sociedad mundial o ante un aceleramiento del proceso evolutivo sin parangón en la historia anterior.

Cien años atrás, cuando se inventó el cinematógrafo, la sociedad industrial estaba en tren de acceder no sólo a una nueva estructura temporal más compleja que todas las antecedentes; asimismo ingresaba en un proceso de auto-conciencia sobre los dédalos de la temporalidad que conduciría a las refinadas reflexiones de Bergson, Einstein o Mead, por citar a algunos. A mediados de nuestro siglo, estas exigencias del pensamiento también reclamaron al cine, un medio artístico que, a despecho de la madurez de su lenguaje, no había profundizado en medida similar en cuanto a la naturaleza del tiempo. Dos caminos se dieron los creadores para encarar esa reflexión: uno rupturista, a través del llamado cine de la imagen-tiempo, que se lanzó a la tarea asumiendo la herencia de las vanguardias; el otro fue el que se dio Hollywood, una alternativa que

no rompía con su tradición y que no obstante le brindaba un modo de conectarse con la cronoestructura contemporánea, una manera de nutrirse de su complejidad: es la ciencia ficción, la respuesta de un cine a los desafíos planteados por la emergencia de nuevas dimensiones de lo temporal.

Cien años han pasado y la cronoestructura que el cinematógrafo contribuyó a alumbrar parece hacer aguas. La crisis ha tenido la virtud de espolear una vigorosa reflexión sobre la naturaleza del tiempo que se extiende por las ciencias naturales y las sociales (Ramos, 1992). El cine se encuentra ahora en la mejor disposición para acompañar ese proceso: "Mediante la estructuración de una 'cuasi-realidad' o mediante la construcción de un espacio-tiempo teórico, el cine permite mejor que cualquier otro arte el estudio objetivo de las relaciones fundamentales del espacio y del tiempo", decía Jean Mitry. La ciencia ficción ha venido rindiendo un servicio a esta reflexión a partir de su específica apertura temporal. Diseminando las nociones de reversibilidad, paradoja y pluralidad temporal, haciendo explotar la idea de causalidad, ha complejizado decididamente la percepción social de la cronoestructura, trocándose él mismo en agente de cambio de la dimensión temporal. Gracias a la Máquina del Tiempo, que cosifica abstracciones como el Tiempo Mecánico, la aceleración histórica o la historificación del pasado (Johaud, 1986), el género puede ensayar las más dispares hipótesis del cambio social. Igual que la Nueva Historia Económica simula con ordenadores los escenarios de la ucronía -¿qué hubiera pasado si esta variable desapareciese?-, la ciencia ficción modela los territorios inciertos del porvenir o las formas de un pasado en donde falta o se exagera un factor clave. Procediendo de esta suerte, el género satisface una necesidad acuciante: familiariza al público con una estructura temporal más compleja de lo que nos dicen los relojes. Pero no satisfecho con este cometido pedagógico, va más allá: viajando al pasado en busca del instante cero, se aproxima al mito; proyectándose al futuro, rehace los pasos de la utopía. En esa dualidad reside su encanto: tan pronto nos muestra su faz que mira al progreso como la otra que mira al retroceso, indicio de que las angustias y esperanzas que alumbraron a la ciencia ficción siguen planeando sobre la sociedad, quedando a su arte el dotarlas de una fisonomía distinta en cada travesía temporal.

### **Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación**

[[anuario@fcpolit.unr.edu.ar](mailto:anuario@fcpolit.unr.edu.ar)]

Directora del Departamento: Lic. Sandra Valdetaro

## Bibliografía

- Bettetini, G., *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, FCE, 1984.
- Bouxyou, J. P., *La science-fiction au cinema*, París, Union Générale d'Éditions, 1971
- Deleuze, G., *La Imagen-Tiempo y La Imagen-Movimiento*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.
- Epstein, J., *La Intelligence d'une Machine*, citado en Mitry, 1986.
- Giuliani, P., *Stanley Kubrick*, París, Rivages, 1990.
- Jameson, F., *Signatures of the Visible*, Londres, Routledge, 1992.
- Jouhaud, C., "Un cinema au seuil de l'histoire", en *Le Cahiers de la Cinemateque N° 44*, Perpignan, 1986.
- Kagan, N., *El cine de Stanley Kubrick*, Buenos Aires, Marymar, 1974.
- Kern, S., *The Culture of Time and Space*, Nueva York, Harvard Press, 1983.
- Latour, B., *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Ed. Debate, 1993.
- Luhmann, N., "El futuro no puede empezar", en Ramos, 1992.
- Mitry, J., *Estética y Psicología del Cine*, Madrid, Siglo XX, 1986.
- Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1961.
- Nahin, P. J., *Time Machines*, Nueva York, AIP, 1993.
- Penley, C., "Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia", en AAVV, *Close Encounters*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Puiseux, H., *L'apocalypse nucléaire et son cinema*, París, Editions du Cerf, 1987.
- Ramos, R., *Tiempo y Sociedad*, Madrid, CIS, 1992.
- "Ocho Tesis sobre la Estructura Temporal de las Sociedades Contemporáneas", en *Papeles de la FIM N° 3*, pp: 77-90, 1995.
- Sontag, S., "La imaginación del desastre", en *Contra la Interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Suvin, D., *Metamorfosis de la Ciencia Ficción*, México, FCE, 1984.