



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Figuras de humanidad y lectura de época

el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine de ciencia ficción

Autor:

Cuadros Contreras, Lucas

Tutor:

Steimberg, Oscar

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

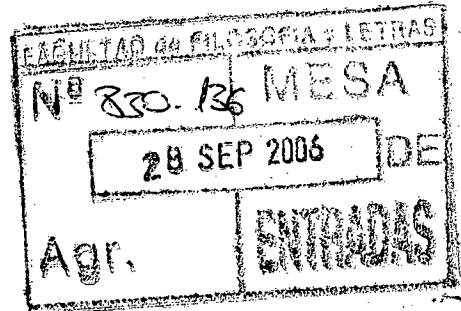
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

**FIGURAS DE HUMANIDAD Y LECTURA DE ÉPOCA:
EL ROBOT HUMANOIDE EN LAS TRANSPOSICIONES
DE LA LITERATURA AL CINE DE CIENCIA FICCIÓN**



POR RAÚL CUADROS CONTRERAS

DIRECTOR: PROFESOR OSCAR STEIMBERG

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

**MAESTRÍA EN ANÁLISIS DEL DISCURSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES, SEPTIEMBRE DE 2006**

NOTA DE AGRADECIMIENTO

Este trabajo ha podido realizarse gracias al concurso de múltiples personas e instituciones, agradezco sinceramente a todas ellas. A la Universidad de Ibagué, y en especial a la rectoría, que contribuyó económicamente, me concedió una comisión de estudios para que hiciera la maestría en análisis del discurso, y me brindó su apoyo constantemente.

A la decanatura de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Ibagué, que colaboró conmigo ayudando a resolver todo tipo de dificultades y me acompañó con entusiasmo. A mis colegas del Centro de Humanidades, que me rodearon de todo tipo de auxilios, me alentaron siempre a seguir adelante, y quienes contribuyeron con sus discusiones, comentarios y el más amable trabajo en equipo, a hilvanar las primeras ideas del proyecto, así como a precisar y corregir detalles y argumentos del propio texto. Entre ellos, en especial, a mi amigo y colega Edgar Delgado por la lectura de algunos capítulos y por el intercambio constante de ideas y preocupaciones.

A mis estudiantes, que aportaron con sus inquietudes, su propia experiencia y sus perspectivas de época a la identificación de los núcleos problemáticos de mi investigación.

A mis más constantes lectores y correctores, y quienes ayudaron con su amistosa complicidad intelectual y su apasionada crítica a construir este trabajo, desde los primeros momentos y hasta el final, la escritora e investigadora Patricia Caba y el joven investigador Sigifredo Leal.

A mi director Oscar Steimberg, por su sabiduría acompañada de generosidad y modestia, por su paciencia, y por su siempre amable disposición para ejercer la crítica y para infundir entusiasmo.

A las profesoras Graciana Vázquez y Elvira Arnoux quienes tuvieron la generosidad de leer apartes del trabajo y de hacer siempre importantes

comentarios, y por brindarme su apoyo y consejo durante mi estadía en Buenos Aires.

A todos mis profesores porque aportaron innumerables ideas y provocaron todo tipo de resonancias teóricas y metodológicas.

A mis compañeros de maestría, por su amistad y cálida acogida, y por su disposición a compartir conmigo sus conocimientos y su valiosa experiencia, y por su paciencia para discutir innumerables veces todo tipo de aspectos del proyecto.

A mi madre Diva Contreras y mi hermana Maricel, sin las cuales nada de esto habría sido posible, por su amor y su confianza y por ser un modelo de entereza moral.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Temas éticos, lecturas semióticas y discursivas	6
La impronta Benjamin: los géneros menores y la indagación en los márgenes de la cultura	8
Entre semiótica, ética y estética	10
Género, Figura, Transposición	12
Estructura de la tesis	14

CAPÍTULO I

LA NOCIÓN DE TRANSPOSICIÓN: LA LECTURA COMO DISPOSITIVO TÉCNICO DE ÉPOCA	17
I. La micro física del sentido	18
Consideraciones sobre la materialidad del sentido	18
La transcodificación en la microfísica del sentido	23
II. La macrofísica del sentido	29
Un aire de familia: Reescritura, Reformulación, Traducción, Transposición	29
La transposición según Genette	35
Transposición: la lectura como dispositivo técnico de época	38
La entrada genérica	45
III. Semiótica del cine y la literatura y transposición	48

CAPÍTULO II

LITERATURA Y CINE DE CIENCIA FICCIÓN: TIEMPO, TÉCNICA, ALTERIDAD	67
I. El género de ciencia ficción	67
Modernidad y sobre modernidad o las condiciones de posibilidad de la ciencia ficción en Europa y EE.UU.	68
Las revistas de ciencia ficción y sus lectores	74
Ciencia ficción y memoria narrativa	78
El problema de la verosimilitud	85
La ciencia ficción un género característicamente argumentativo y metadiscursivo	88
Género, Identidad, Alteridad	94
II. La figura del robot en la ciencia ficción	101
III. Espectáculo, técnica y sentido en el cine de ciencia ficción estadounidense	105
Arte, Técnica y Artificio	114

CAPÍTULO III

DE SUEÑAN LOS ANDROIDES CON OVEJAS ELÉCTRICAS A BLADE RUNNER: O LAS HUELLAS DE NUEVAS SENSIBILIDADES ONTOLÓGICAS Y ÉTICAS	117
De la narración a la dramatización cinematográfica	119
Lo temático en el texto literario	122
Las relaciones entre lo vivo y lo artificial	124
Los cambios en la diégesis: cambios espacio-temporales y culturales	127
Cambio de significado de los personajes	131
La voz de los replicantes, y la irrupción de lo trágico	134
La primera versión: la mirada satisfecha	141

CAPÍTULO IV

LOS SUPERJUGUETES DURAN TODO EL VERANO E INTELIGENCIA ARTIFICIAL: DESEO, FANTASÍA Y SUBJETIVIDAD	146
El relato cinematográfico: continuidades y rupturas	149
La figura del niño robot y la reformulación del tema	155
Simulación y enunciación	158
Hombres, robots y superjuguetes	159
Eros y Tanatos	161
Subjetividad y Deseo	163
Intertextos	165
Técnica, deseo, fantasía, humanización	167

CAPÍTULO V

TRANSPOSICIONES DE DOS TEXTOS DE ISAAC ASIMOV: YO ROBOT Y EL HOMBRE BICENTENARIO: HUMANISMO Y AUTOPOIESIS	174
I. Yo robot: del optimismo a la ambivalencia	174
El texto literario: las tres leyes de la robótica o la bondad inmanente	176
Una entrevista con la razón moderna	178
La polémica sobre el complejo de Frankenstein	181
Una utopía tecnológica	182
El texto cinematográfico: del optimismo a la ambivalencia	185
Transformaciones diegéticas: del universo a la ciudad del futuro	189
Reaparece el complejo de Frankenstein	193
Cyborgs, robots y supercomputadoras	196
II. El hombre bicentenario: diferencias de grado	201
El relato literario	201
Continuidad diegética	205
Inmanencia, Autopoiesis y Autorreferencialidad	206

¿Ontología o Autopoiesis?	210
La figura del robot humanoide	214

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES: GÉNERO, SOPORTE Y FIGURA: FIGURAS DE HUMANIDAD Y LECTURA DE ÉPOCA	219
Imaginación y técnica	219
Deseo y subjetividad	221
Ontología, técnica, poiesis	224
Figuras de humanidad y lectura de época	225
BIBLIOGRAFÍA	232

INTRODUCCIÓN

TEMAS ÉTICOS, LECTURAS SEMIÓTICAS Y DISCURSIVAS

Hace varios años que, para mi trabajo en la enseñanza de la ética, había decidido junto con un grupo de profesores, encarar el estudio y la enseñanza de esta rama de la filosofía, de modo que pudiera interesar y ayudara a reflexionar a los estudiantes acerca de su propia experiencia, y para estudiarla yo mismo, no como un asunto meramente teórico sino como una reflexión viva sobre la contemporaneidad, como el reconocimiento constante de los temas y problemas éticos contemporáneos.

Pero precisaba de una mirada que posibilitara rastrear fenómenos que aparecían dispersos y, en principio imposibles de relacionar, así como difíciles de rastrear: problemas o al comienzo temas como la importancia del cuerpo en los intercambios humanos llamados morales y en la valoración de los vínculos intersubjetivos; la fuerte *presencia de la técnica* en la vida cotidiana con toda su capacidad para mediar las relaciones y los vínculos humanos (las prótesis, los acoplamientos cotidianos con todo tipo de máquinas); la experiencia del ciberespacio y las distintas maneras de asumir la subjetividad y de relacionarse con los otros en ese espacio casi indefinible; las formas cada vez más sofisticadas que adquiere la guerra en nuestros días; y hasta la propia insistencia de los mass media en la configuración de vínculos y relaciones humanas. Todos asuntos a la vez éticos y estéticos.

Junto con todo esto, por otras razones habíamos estado estudiando parte del debate contemporáneo acerca del humanismo y acerca de lo que podría denominarse "humanismo contemporáneo", y habíamos encontrado que en esas discusiones se destacaba el problema de la relación de lo humano con la técnica.

Nos dábamos perfecta cuenta de que teníamos un verdadero "filón" de problemas, que nos exigía herramientas teóricas y metodológicas nuevas, y que la sola asunción de los mismos podría reportar significativos avances para la reflexión filosófica, pero también sabíamos que nos faltaban esas

herramientas, y que en otros lugares de las ciencias sociales había un acumulado metodológico y reflexivo al que teníamos que acceder.

¿Cómo encarar fructíferamente semejante dispersión de problemas y temas? ¿tenía sentido y era posible tratar de encontrar algunos ejes que articularan esos temas y problemas? ¿era posible reconocer un estado de cosas moral – aunque fuera con respecto a algún ámbito más o menos restringido de problemas-, un estado del ánimo que pudiera bosquejarse a partir de una reflexión sobre asuntos como esos?

Teníamos la certeza de que en principio era posible encontrar un camino. Una primera exploración me llevó a volver sobre textos que trataban de la comunicación de masas pero desde la perspectiva de la cultura, en especial cierto enfoque latinoamericano y colombiano que concedía gran importancia al papel de las mediaciones sociales y culturales, a la experiencia y a la memoria narrativa que vinculaba a los receptores con los productos culturales, despegándose así del automatismo de la “influencia de los medios” y de la reducción de la comunicación a la información, dejando aflorar lo que ponen los sujetos en su contacto con los medios.

La relectura de Jesús Martín Barbero me fue de gran utilidad, en un momento de mi trabajo en la facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Ibagué en el que tuve la ocasión de coordinar y participar respectivamente, en el diseño de los programas académicos de filosofía y de comunicación. Fue por esa doble reflexión filosófica y comunicativa que llegué a Benjamin. Barbero, que venía de la filosofía, y terminó en la semiótica y la comunicación, me hizo saber de la importancia de Benjamin para entender algunas de las transformaciones culturales más importantes que habían tenido lugar a finales del siglo XIX y comienzos del XX, relacionadas con la irrupción de las masas en la sociedad y con su apropiación de la técnica para acceder a una experiencia estética propia. El acento estaba puesto en la experiencia de los receptores más que en las obras mismas, pero para llegar a ese enfoque Benjamin había tenido que desligarse de cierta manera de ver las cosas en la

filosofía, y había tenido que encaminarse por otras vías teóricas y metodológicas.

LA IMPRONTA BENJAMIN: LOS GÉNEROS MENORES Y LA INDAGACIÓN EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA

Me di cuenta de que Benjamin concebía la realidad como a la vez sistémica y discontinua. Lo que le permitía indagar en los más diversos niveles, sabiendo siempre que pueden hallarse respuestas a los grandes problemas de la cultura en un determinado momento histórico, en los lugares más inesperados y aparentemente triviales, ya que estos hacen sistema con otros que a primera vista aparecen como distantes e inconexos, pero que al contrastarlos permiten ver lo que no aparecería de otra manera:

“La ruptura está en el punto de partida. Benjamin no investiga desde lugar fijo, pues tiene a la realidad por algo discontinuo. La única trabazón está en la historia, en las redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras o al mito con el cuento y los proverbios que aun dicen las abuelas. Esta disolución del centro como método es lo que explica su interés por los márgenes, por todas esas fuerzas, esos impulsos que trabajan los márgenes, sea en política o en arte: Fourier y Baudelaire, las artes menores, los relatos, la fotografía” (Martín-Barbero, 2003: 62).

En el fondo de esa postura aparece su concepción unitaria de la *estructura* y la *superestructura*, su oposición a la consideración de una relación causal entre una y otra. Según esto, al tomar una parte de la realidad cultural, en la media en que la *praxis* es unificada como una *mónada*, tenemos acceso a la estructura y a la superestructura, pues Benjamin concibe la praxis como una realidad concreta y original: *“la “mónada” de la praxis se presenta sobre todo como una “pieza textual”, como un jeroglífico que el filólogo debe construir en su integridad fáctica donde están unidos originalmente en “mítica rigidez” tanto los elementos de la estructura como los de la superestructura”* (Agamben, 2001: 182). De allí que conceda a la filología el papel de animar el objeto despertándolo de esa “mítica rigidez”, pero que advierta que eso es algo que sólo puede hacerse a partir de “nuestra propia experiencia histórica”.

No obstante, el acceso a esa experiencia es algo que no acontece de manera directa, dado que la realidad es discontinua es preciso buscar en los márgenes, pues es en ellos donde se nos revelan los trazos -de otra manera inaprensibles- de otras formas de experiencia que nos ayudan a indagar las mutaciones más profundos de la cultura en una determinada época. De allí que Benjamin se interese por lo que acontece en la taberna, en la sala de cine, en las calles, así como en la historia del coleccionismo, en la caricatura, en la fotografía y en las artes y los géneros menores. De esta manera la impronta Benjamin ha resultado inspiradora para proseguir búsquedas por caminos que no aparecían como los más rectos o los más seguros¹.

Por otra parte, Benjamin otorga gran importancia a las circunstancias que hacen que una obra perdure, las mismas que suelen quedar ocultas, razón por la cual insiste en la necesidad de acometer el estudio de la recepción de las mismas. Y como lo expresa en su concepción de la historia, es preciso en la interpretación, hacer una construcción que haga saltar de la continuidad histórica el hecho interpretado, algo que sólo puede hacerse a partir de la propia experiencia histórica, desde el presente. Con lo que también desacredita la concepción del tiempo vacío, lineal de la historia (Benjamin, 1982:177-191).

Entonces, la indagación en los márgenes y su atención a la experiencia, lo mismo que la certeza de la importancia de la lectura anclada en el presente para hacer emerger verdades urgentes en los textos interpretados, aparecieron como pistas invaluable en nuestra búsqueda metodológica. Más tarde pude ver que, en parte, si era posible responder a los cuestionamientos que mis compañeros y yo nos hacíamos, si bien era necesario delimitar el espectro de indagación.

¹ El método "micrológico" de Benjamin, que responde a su concepción de la realidad cultural como sistemática y discontinua a la vez, puede ubicarse dentro de la misma perspectiva epistemológica de Ginzburg: "*Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad. (...) Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas -pruebas, indicios- que permiten descifrarla*" (1999: 162).

ENTRE SEMIÓTICA, ÉTICA Y ESTÉTICA

Más tarde, la circunstancia de cursar la “Maestría en Análisis del discurso” en la UBA me puso en contacto con algunas perspectivas metodológicas que aparecían vinculadas entre sí y que parecían hacer juego con esa manera de entender la cultura como algo a la vez sistemático y discontinuo. En especial la perspectiva sociosemiótica de Eliseo Verón, la semiótica, en especial la de inspiración peirceana, la narratología de Gerard Genette, y la visión morfológica e indicial de la historia de Carlo Ginzburg. Verón (1987; 2004) se inspiraba en Peirce, pero había logrado aprovechar sus importantísimas aportaciones para encarar el estudio de los discursos sociales, en donde lo importante era estudiar los discursos en su relación con las condiciones sociales de producción y de recepción y apreciar el desfase que tienen lugar entre ambos.

Pero lo determinante era la manera como Verón (1987; 2004) planteaba ese trabajo, como una labor de comparación entre discursos, en la medida en que siempre en la producción y en la recepción nos las vemos es con otros discursos, y que, en los discursos mismos lo que tenemos son marcas que pueden ser huellas que remitan a determinadas operaciones. Esa misma perspectiva aparecía en Ginzburg en su formulación explícita del paradigma indicial: inferir causas de efectos a partir de rastros o huellas que posibilitan estudiar fenómenos a los que no es posible acceder de manera directa.

En Genette (1989) encontré claramente la visión intertextual de la cultura, que está también en Ginzburg (1999) con su visión morfológica –inspirada en Propp- del estudio de los fenómenos históricos- y que es precisada y ampliada por Steimberg (1998) cuando plantea que *vivimos en una cultura de transposiciones*. En el fondo se trata de la idea articuladora de la *semiosis infinita*, que se manifiesta en múltiples ámbitos culturales y en todo tipo de soportes. Es la que persiste en las homologías que Ginzburg encuentra entre mitos, relatos e imágenes pictóricas separados en el tiempo y en el espacio; lo mismo puede decirse de los relatos que persisten –si bien modificándose, ampliándose o achatándose- en otros textos y en otros géneros, según ha investigado Genette en la literatura; y en los relatos, descripciones, textos de

todo tipo, que mudan no sólo de género sino también de lenguaje o de soporte, continuando pero adquiriendo matices nuevos –a veces sufriendo rupturas-, determinados por la *lectura de época* como lo estudia Steimberg.

Éstas perspectivas teórico-metodológicas parecían responder en un plano empírico y teórico a las agudas intuiciones de Benjamin, que no en vano había concedido gran importancia al problema de la recepción de las obras de arte, y a la traducción como algo imprescindible para la pervivencia de las obras literarias.

Entre tanto, junto con el estudio del fenómeno semiótico de la *transposición* investigado por los semiólogos Oscar Steimberg (1980; 1998) y Oscar Traversa (1986), casi en simultánea, tuve ocasión de volver a leer un texto de Mijail Bajtín (2005) y otro de Umberto Eco (2001) que había leído hace mucho tiempo “El problema de los géneros discursivos” y “Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas”. En ellos aparecía de nuevo el asunto de las relaciones entre distintos niveles de la cultura, que en el primer caso se evidenciaba bajo la concepción bajtiniana de los géneros como lugares de *encuentro entre la historia y la lengua* y con su sugerencia de que a los géneros se los podía rastrear atendiendo a los lugares de su emplazamiento social; en el caso de Eco lo destacable era, en sus respuesta al problema de lo *Kitsch*, el que reconocía, en definitiva, que hacía parte de un complejo sistema cultural en el que convivían, se codeterminaban y se retomaban lo kitsch con el arte culto y con ciertas obras mediadoras. El tratamiento que Bajtín da al problema de los géneros discursivos aparece, como me di cuenta después, retomado y enriquecido por Steimberg.

Pero el salto se produjo cuando recordé que, de hecho, en mi práctica docente universitaria de diez años, había incorporado sistemáticamente el estudio de determinados productos culturales como un recurso indispensable a la hora de intentar apreciar esos que a mí se me aparecían como importantísimos problemas éticos; que llevaba varios años incorporando la recepción de textos cinematográficos y literarios al trabajo de estudio de la ética, y que lo había hecho –sin proponérmelo así- ateniéndome a ciertas regularidades, pues de

hecho lo que predominaba en mi selección semestral eran películas que pertenecían bien al policial negro, bien a la ciencia ficción o a cierto tipo de *thriller* contemporáneo o de cine de crímenes; de hecho algunos de mis géneros favoritos, entre los cuales se destacaba el que encontraba más inquietante, problemático y que permitía mayor reflexión sobre los más complejos problemas de la sociedad contemporánea, la ciencia ficción. Eso me había permitido ir agrupando temas y problemas de la cultura contemporánea, entre los que aparecía uno como el más insistente, como el que parecía atravesarlos a todos, el problema de la técnica y de sus relaciones con lo humano.

Así, parecían confluír, por variados caminos, distintas tendencias teórico-metodológicas con inquietantes preocupaciones éticas y estéticas. Mis primeras búsquedas temáticas, de cara a la elaboración del proyecto de tesis de la maestría, estuvieron referidas, en un primer momento, a la pregunta por la recurrencia en la ciencia ficción de las "Utopías negativas", relatos en los que se presenta una visión pesimista de la humanidad y en los que se construyen mundos sociales en los que, por la mediación de sofisticados recursos tecnológicos, son destruidos los bienes más queridos de la cultura y en los que se impone la barbarie; pero esa manera de encarar el asunto parecía ponerme en una posición demasiado sesgada con respecto al género. Más tarde volví a considerar el asunto más general, el de las relaciones entre lo humano y la técnica, pero, más allá de su fecundidad filosófica seguía apareciéndome como algo inaprensible. Sólo después, luego de releer el *Frankenstein* de Mary Shelley, esa inquietud derivó hacia una búsqueda más precisa, la indagación por el sentido de la figura del robot humanoide, que parecía condensar muchos de los problemas anteriores y que permitía centrarse de manera más detallada en el estudio de las representaciones de la técnica en sus relaciones con lo humano en la cultura contemporánea.

GÉNERO, FIGURA, TRANSPOSICIÓN

De modo que en cierto momento encontré que podía ser más fructífero estudiar el *género de ciencia ficción* (en adelante *CF*), que engloba una serie de inquietantes temas y problemas de gran fecundidad para la investigación social

y para la reflexión filosófica, pero centrándome en una figura específica, la figura del *robot humanoide*. Después me fue fácil decidirme por una aproximación metodológica al problema que ofrecía varias ventajas, el *enfoque transpositivo*, pues en él el asunto de los géneros es determinante, porque tiene como preocupación de fondo las transformaciones que se producen en la cultura, y porque me permitía considerar un aspecto de una región del vasto fenómeno de los mass media, uno de los géneros del cine estadounidense y; en la medida en que lo clave son las mudanzas de soporte y de lenguaje, en este caso el paso de la literatura de ciencia ficción al cine.

Había delimitado lo más que podía el espectro de los asuntos éticos y estéticos que me interesaban y había encontrado una perspectiva metodológica que me ofrecía un abanico amplio de posibilidades. Al mismo tiempo que entreveía que podría, talvez, hacer algún aporte a la investigación semiótica sobre el fenómeno mismo de la transposición.

Se presentaba así la posibilidad de indagar una conjunción de asuntos éticos y estéticos de época, en algunos textos del género; de adelantar una indagación semiótica sobre la cultura, en la que el fenómeno transcódico de la transposición, con el tipo de análisis que posibilita, aparece como revelador de desplazamientos de sentido y de sutiles transformaciones en la sensibilidad contemporánea.

Este recorrido explica cómo es que un licenciado y especialista en filosofía, profesor de ética con formación en filosofía de la ciencia y del lenguaje, terminó haciendo investigación en semiótica y sobre un ámbito tan aparentemente nimio -para los gustos de los filósofos- como el del género de ciencia ficción.

En el fondo de este trabajo persisten muchos de los temas y problemas que he mencionado al comienzo, lo mismo que esa actitud inspirada por Benjamin de apertura hacia lo que acontece en los márgenes, en los géneros menores, bajo la confianza en que la lectura anclada en el presente puede hacer emerger verdades urgentes para la experiencia histórica actual.

He querido encarar el problema de la técnica en sus relaciones con lo humano pero como un problema que aparece en la cultura, y en un ámbito de ésta en el que la imaginación se despliega conjugando múltiples sentimientos, temores, aspiraciones, adoptando representaciones abigarradas y hasta contradictorias. Y lo he hecho atendiendo a los desplazamientos que tienen lugar en ese ámbito –el género de ciencia ficción- asumiendo que dichos desplazamientos (temporales, de lenguaje, ideológicos) se relacionan con transformaciones de la propia cultura, y que por ello pueden resultar reveladores de ciertas regularidades o insistencias de la sensibilidad ética y estética contemporánea. De allí que haya centrado mi trabajo en el estudio de la figura del robot humanoide y sus continuidades y transformaciones, en algunas transposiciones de la literatura al cine de CF.²

ESTRUCTURA DE LA TESIS

En el capítulo I se plantea el problema teórico del concepto de *transposición*, situándolo en sus relaciones de proximidad con otras nociones referidas a fenómenos discursivos estudiados desde otras regiones de la tradición académica –traducción, reescritura, reformulación-, tratando de precisar la especificidad semiótica del fenómeno transpositivo, -asunto que no se plantea a quienes sólo tratan con corpus lingüísticos-. Para ello se indaga previamente las particularidades de la materialidad del sentido, que implican tanto un nivel prediscursivo, en el que se destaca la importancia de las técnicas y las reglas

² Se ha acotado el ámbito del trabajo al estudio de una figura específica de la iconografía del género, el robot humanoide, por cuanto esta figura es central en lo que hace a las representaciones de lo humano en sus relaciones con la tecnología. Partiendo de la presunción de que es posible indagar las variaciones que puedan tener lugar con respecto al género, por efecto del cambio de soporte, focalizando en una figura como esta, sabiendo también que algunas de esas variaciones pueden ser incluso de tipo ideológico dado el cambio de las condiciones de producción.

Se tomaron cuatro textos –fuente- clásicos del género, dos novelas, una novela corta y un cuento, escritos en distintos momentos del siglo XX, y en los que el tema de los robots humanoides es el principal, y se ha estudiado sus transposiciones al cine estadounidense de las tres últimas décadas. El trabajo se ha centrado en el reconocimiento de los aspectos enunciativos, retóricos y temáticos que en el pasaje de un soporte a otro manifiestan variaciones semánticas e incluso ideológicas.

Se ha privilegiado el cine estadounidense porque es el máximo exponente de este género o campo genérico de la CF, y porque es el que circula más profusamente en nuestros países. Se ha estudiado la figura del robot en este tipo de cine porque en ella se concentran con mucha fuerza diversas representaciones imaginarias sobre lo humano en sus complejas relaciones con la técnica y la ciencia desde los orígenes del género. Se ha tratado de determinar el modo cómo aparecen esas representaciones en este otro soporte en este momento histórico y estilístico.

que hacen posible que el sentido sea investido en las distintas materias significantes, como la asunción específica de la conjugación de las técnicas con los lenguajes y las reglas sociales en los ámbitos propiamente semióticos o discursivos. Ya en este terreno se concede toda su importancia al papel de la *lectura* como *dispositivo técnico de época*. Por último se hacen algunas consideraciones teóricas y metodológicas acerca de las peculiaridades semióticas de la literatura y del cine, que son relevantes a la hora de pensar las relaciones transcódicas entre uno y otro lenguaje.

En el capítulo II se presenta una aproximación a la caracterización del género de CF, mediante una construcción teórico-histórica que ha emergido de una investigación más abarcadora del género así como del análisis del corpus, y que ha permitido producir, en buena parte, el objeto mismo de ésta investigación más puntual. Se ha elaborado un dispositivo semiótico para estudiar el género, pues no disponemos de una caracterización considerada canónica del mismo. Como parte de ese esfuerzo de caracterización se ha considerado al género de CF en relación con las *condiciones históricas y culturales* que hicieron posible su emergencia, así como con su *memoria discursiva*, identificando las persistencias de *matrices culturales* referidas a géneros anteriores. Dentro de la caracterización de su especificidad discursiva se destacan su carácter argumentativo y metadiscursivo, y su propensión a reflexionar acerca de los problemas de la identidad y la alteridad de la especie humana. Se dedica también un apartado a la consideración de la figura del robot humanoide dentro del género. Junto con esto se ha considerado las características del *cine de CF estadounidense*, que es el que aquí se estudia, presentando una interpretación de su especificidad semiótica vinculada con algunos fenómenos propios de la cultura de ese país.

En los tres capítulos de análisis (capítulos III, IV y V) se investiga lo que ha acontecido con el pasaje de un texto literario a uno cinematográfico: en el III, el pasaje de “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” de Philip Dick a Blade Runner, tanto la versión de 1982 como la llamada versión del director de 1992, ambas de Ridley Scott; en el IV, el pasaje de “Los superjuguetes duran todo el verano” de Brian Aldiss a “Inteligencia Artificial” de Steven Spielberg de

2001; y en el V la transposición de dos textos de Isaac Asimov, "Yo robot" y "El hombre bicentenario" a las dos películas que llevan los mismos nombres, la primera dirigida por Alex Proyas -2004- y la segunda por Chris Columbus de 1999.

El capítulo VI está dedicado a las conclusiones, en él se hacen reflexiones generales a partir de algunas insistencias muy importantes que se encuentran en las cuatro transposiciones a distintos niveles: en el orden más general, el de la manera misma de transponer -en el de las regularidades y transformaciones en los niveles de las formas enunciativas, temáticas y retóricas-; en los de las representaciones y las variaciones ideológicas asociadas a la figura del robot humanoide, que tienen lugar con la mediación de los niveles anteriores, que vehiculizan o soportan los desplazamientos de sentido de mayor efecto, en los que ha operado la lectura de época, y que tienen que ver con rastros o huellas de transformaciones éticas y estéticas.

CAPÍTULO I.

LA NOCIÓN DE TRANSPOSICIÓN: LA LECTURA COMO DISPOSITIVO TÉCNICO DE ÉPOCA

“El hecho es que [la estructura artística de una obra de arte] puede cambiar notablemente con la mirada de épocas sucesivas. Definir su significado en relación con la estructura social de su momento de origen significa, por tanto, [...] definir, a través de la historia de sus efectos, su capacidad de dar a las épocas históricas más remotas y diversas un acceso a la época de su origen”.

Benjamin

Antes de abordar la noción misma de *transposición* y su delimitación, resulta necesario realizar dos tentativas –o conjuntos de tentativas- que ayuden a allanar el terreno para la adopción razonada de nuestras preferencias conceptuales. Se trata de algunos apuntes y una breve reflexión sobre los problemas relacionados con la *materialidad del sentido*, motivada por la necesidad de tener un acercamiento a las condiciones preliminares –debido a las cuales el sentido es investido en las materias significantes- que hacen posible el establecimiento propiamente dicho de operaciones semióticas o discursivas, y que le confiere especificidad a la tarea analítica cuando esta discurre sobre operaciones intercódicas; y a una consideración de algunas nociones emparentadas con la de transposición (relacionadas todas con el doble juego de la permanencia y la mudanza de los sentidos cuando tienen lugar operaciones trans-semióticas, en distintos niveles y en distintos ámbitos de la discursividad social: *reformulación, reescritura, traducción, transposición o transformación literaria*) y que cuentan tanto como antecedentes como de horizonte de interrogación interdiscursiva, necesarios para contrastar y enriquecer nuestra noción.

I. LA MICRO FÍSICA DEL SENTIDO

CONSIDERACIONES SOBRE LA MATERIALIDAD DEL SENTIDO

Aunque no sea más que para situar en un horizonte teórico y metodológico claro, sin la pretensión de elucidar en toda su amplitud el asunto, es necesario hacer una consideración del problema de la *materialidad del sentido*. Si es cierto que el sentido o los sentidos acaecen, y por ello mismo deben ser estudiados así, en determinados soportes, que les confieren o imprimen determinadas restricciones.³

En este sentido la primera aclaración que se impone es la acuñada insistentemente por Verón, cuando afirma que tiene que ver con un mal entendido el intentar comparar, por ejemplo, el lenguaje con la imagen o la gestualidad. Indicando que en tal caso, si se está interesado en ese tipo de comparaciones, debería compararse la imagen o la gestualidad con el sonido y no con el lenguaje. Pues así se evitaría comparar *materias* con *códigos* (materias ya constituidas en códigos). Esta primera distinción aparece como definitoria, pues una cosa es ubicarse en el plano de lo sensorial, la consideración de las materias, un plano apenas *presemiótico*, y otra cosa es situarse en el plano de los códigos, un plano propiamente semiótico o discursivo.

A partir de ahí se distingue lo que sería el primer nivel de análisis dentro del *proceso de producción de la significación*, aquel por el cual una materia llega a ser una *materia significativa*. En este nivel se estudiarían las *reglas constitutivas*,⁴ por las cuales una materia se hace disponible para otro tipo de

³ Así lo postulan Eliseo Verón (2004): "Esta idea de la ubicación en el espacio y en el tiempo del discurso remite a una problemática a la vez extremadamente importante y poco estudiada: la de la *materialidad del sentido incorporado*. Un discurso no es en definitiva otra cosa que una ubicación del sentido en el espacio y en el tiempo."

⁴ Verón aclara que aun estando en el plano de lo perceptual, se trata de reglas sociales –de convenciones–, que regulan las relaciones entre las materias y los sujetos productores-receptores de mensajes. Y cuya función es la de estructurar la percepción de las materias

operaciones. Según Verón, es este el verdadero punto de partida para la investigación semiótica, siendo el estudio de las reglas apenas un discurso preliminar.

Es necesario pues distinguir tanto entre las materias y las reglas como entre las reglas y los códigos, y en el caso de estos últimos, conviene desprenderlos, como sugiere Verón, de una concepción que los asimila a conjuntos de unidades mínimas, así:

el "mismo" fragmento de acción (descrito como una secuencia de movimientos anatómicos) reenvía a una cierta secuencia o a otro fragmento de acción, en el contexto de una cultura determinada; puede remitir a otras secuencias o a otros fragmentos, en otras culturas. Al mismo tiempo, la regla en términos de la cual el sentido es investido no puede ser nunca confundida con algo "real": ella es diferente de la materia que ha investido, por la sencilla razón de que puede investir materias diferentes (la regla de contigüidad, como ya lo señalé, opera también en el espacio en tanto materia significativa. (...) El punto de partida que define la pertinencia semiológica no es pues el que corresponde a las materias significativas mismas (malentendido ejemplificado en expresiones tales como "semiología de la imagen" o "semiología de la gestualidad"), sino el que se refiere a los discursos sociales donde una materia significativa (y con frecuencia varias) ha sido "trabajada" por conjuntos de operaciones mediante las cuales el sentido es investido en las materias. Si se quiere, estos conjuntos pueden ser llamados "códigos", a condición de entender por código precisamente conjuntos operatorios (es decir, conjuntos de reglas que definen procedimientos) y no repertorios de "unidades" (Verón, 1974: 19 y 23, 24).

significantes. Menciona cuatro dimensiones (Discontinuidad / continuidad, Arbitrariedad / No arbitrariedad, Similitud / No similitud, Sustitución / Contigüidad), a las que considera como un continuo más que como un conjunto de oposiciones binarias, y se ocupa de ocho combinaciones de dieciséis posibles (Verón, 1974).

De esta manera, como propone también Metz ⁵(1974), se toma distancia de la noción de signo, y se confiere la mayor importancia a los discursos sociales, con ello se hace posible asumir de frente el hecho de que los discursos son siempre mixtos e invisten de sentido a múltiples materias significantes.

...la complejidad de los objetos discursivos muestra bien la imposibilidad de echar mano de la noción de signo para dar cuenta de los fenómenos de significación. Esto quiere decir simplemente que no existen operaciones de producción del sentido que puedan ser reducidas a un modelo biunívoco de significante / significado. Toda operación de producción de sentido (y correlativamente, todo "efecto de sentido") es una operación que pone en juego un número n de términos, y n no es nunca igual a dos. (...) Los discursos sociales son objetos semióticamente heterogéneos o "mixtos", en los cuales intervienen varias materias significantes y varios códigos a la vez. El discurso lingüístico mismo no es nunca, estrictamente hablando, "monocódigo": ya se trate de la escritura o del discurso hablado, existen siempre reglas paralingüísticas que no pueden ser reducidas al código de la "lengua" (Verón: 25,26).

A partir de esa "impureza" de los discursos sociales, se aclara la primera tarea del trabajo del semiólogo, la de desentrañar esa complejidad empírica, delimitando los códigos y reconociendo sus maneras específicas de procesar las materias significantes. Partir de esa "impureza" del significante y de los códigos, como sugiere Verón, dado que ella tiene todo que ver con los "efectos de sentido" de conjunto de los discursos, es determinante para ese trabajo pues las distintas operatorias o conjuntos o paquetes operatorios –que invisten de sentido las materias significantes-, se *codeterminan*.

En una dirección muy similar discurre Metz (1974) en otro lugar ya clásico; aludiendo a una noción acuñada por Hjeltslev, la de *materia de la expresión*.

⁵ Metz es categórico con respecto al caso del lenguaje cinematográfico: "La ausencia de toda unidad discreta (= elementos sintácticos, dentro de una perspectiva generativa) que fuese común a todos los filmes y que por lo tanto fuese propia del cine y pudiera ser concatenada, mediante una formalización, con otras; la ausencia de toda instancia que tuviese alguna mínima semejanza con el morfema o con el formante; de todo alfabeto (vocabulario), fuese éste terminal o no terminal." (Metz, 1974)

Allí se ocupa de conceder toda la importancia a la dimensión física y sensorial del significante, como criterio para establecer distinciones básicas y entre los distintos códigos y sus combinaciones. Al igual que Verón destaca que las distinciones técnicas o sensoriales que sirven de base a los distintos códigos que invisten de sentido a las materias, han sido elaboradas por la cultura que ha llegado a elaborar clasificaciones y a diferenciar códigos. Y, como Verón, reconoce que dichas clasificaciones, cuando se las piensa teóricamente dejan ver marcadas restricciones, en palabras de Metz, *ausencias y presencias* que permiten establecer diferencias.⁶

De manera que si se compara distintos lenguajes, por pares sucesivos, se encontrará casos de *exclusión*, de *inclusión* y de *intersección*. Esto porque, a diferencia de cómo suele representárselo el sentido común, los distintos lenguajes guardan entre sí, aun en el nivel puramente físico, *precódico* o *pregramatical*, relaciones lógicas complejas. De allí que Metz añada que, en virtud de dicha complejidad, y vistos los lenguajes como conjuntos, sea necesario desprenderse de todo *fanatismo normativo de la "especificidad"*: "las especificidades existen pero se encuentran de entrada *entreveradas*".

El estudio de las peculiaridades del filme permite a Metz situarse por encima de esos fanatismos y abrirse a considerar las singularidades de una combinación compleja y específica, y por esta vía reflexionar sobre la tarea del semiólogo, que, a diferencia del lingüista, debe enfrentar la especificidad de las materias significantes y sus complejas variaciones.

Ahora bien, es posible precisar aun más la reflexión sobre los problemas de la materialidad del sentido apelando a la noción de *dispositivo* (Traversa, 2001), anunciada de cierta manera con lo dicho hasta aquí. Se trata de destacar que siempre que se alude a sentidos y a las materialidades en las que estos se asientan, nos encontramos ante el ejercicio de determinadas técnicas –técnicas

⁶ "Cada lenguaje se define por la presencia, en su significante, de ciertos rasgos sensoriales, y por la ausencia de ciertos otros. En resumen, cada lenguaje posee su específica materia de la expresión o bien (como en el caso del cine) su específica combinación de muchas materias de la expresión." (Metz, 1974: 39). Y en el caso del cine marca dos ausencias muy importantes: ausencia de toda *unidad discreta* y ausencia de todo criterio de *gramaticalidad*.

y técnicas sociales- que hacen esto posible. Pero también se trata de reconocer la particular manera de articular dichas técnicas. Según esto no es suficiente con identificar *técnicas* y *medios*, pues esto no permite hacer mayores distinciones, en cambio, el espacio que se nos revela y que denominamos dispositivo, es un espacio que se sitúa entre estos dos y es el que deja ver distintos desplazamientos enunciativos –distintas maneras de gestionar las relaciones entre producción y reconocimiento y que implican distintas relaciones temporales y espaciales-, los cuales tienen lugar en la determinada conjugación de técnicas y *técnicas sociales* que le ofrecen su particularidad al fenómeno estudiado.

Así, una cosa es considerar lo audiovisual en general, y aun lo cinematográfico en particular, y otra muy distinta es estudiar el cine entendido en su condición de producto y mercancía que se circula dentro de un circuito comercial masivo y que impone específicas condiciones de recepción preceptuales, ergonómicas y culturales (el hecho de que se lo vea en salas de un circuito comercial, que se asista a una recepción que exige determinada postura corporal y que en un emplazamiento espacial gobernado por la oscuridad etc.) y otra cosa es considerar la mera técnica cinematográfica o verla articulada con otras técnicas y otras atribuciones sociales, como puede ser los múltiples usos sociales familiares, institucionales o científicos de esta misma dimensión técnica.

Traversa se refiere también a los *hiperdispositivos*⁷, piénsese por ejemplo en la articulación entre cine y video, relación que ha modificado tanto las relaciones entre el público y los films como la relación entre el analista y estos mismos objetos discursivos. Asunto económico y de circulación que hace aun más complejo e interesante el problema del desfasaje entre producción y reconocimiento; cambian las condiciones de recepción o se conjugan con las del cine (se puede ver sólo en video o DVD una película, pero suele ocurrir que se la ve primero en cine y luego se la alquila o se la compra para verla. Se

⁷ "aquellos que articulan de manera singular técnicas o medios (o variantes de algunos de ellos): televisión y pantalla gigante, televisión o radio y teléfono "al aire", en toma directa. O los que incluyen segmentos *conversacionales*, que reintroducen segmentariamente una plenitud "subjetiva" de reglas de un grado de labilidad mayor a las propias de los cursos parcialmente determinados del deporte o de ciertas emisiones donde se ventilan, en estudio, conflictos personales." (Traversa, 2001, 243)

suma a esto que el hecho de comprarla abre paso a otra forma de relación económica y cultural que suele dar origen a un vínculo muy particular, la condición de coleccionista, por ejemplo.

Pero que también involucra otros aspectos enunciativos, como el problema de la verosimilitud y los efectos de verdad. Un solo aspecto es suficiente para indicar la ruta de los cambios que están teniendo lugar en este espacio; el hecho de que en la actualidad la mayoría de los DVD vienen dispuestos con otro disco en el que se describe y comenta con minuciosidad de detalle las maneras técnicas de producir el film, particular importancia le conceden a las técnicas que permiten construir la realidad diegética de la obra, los escenarios, la materialidad misma de la morfología artificial de los personajes, los procedimientos de grabación y los efectos especiales que atañen tanto a la imagen como al sonido y a la edición. Estos revelan o desvelan todo el trucaje, borran la ilusión diegética, pero a su vez todo esto ha sido dispuesto y es accesible al público por obra de otro producto audiovisual que hace las veces de texto metadiscursivo, que glosa, comenta y explica al film, suerte de prólogo o epílogo cinematográfico.

LA TRANSCODIFICACIÓN EN LA MICROFÍSICA DEL SENTIDO

En su texto "*Lo percibido y lo nombrado*"⁸ Cristian Metz (2005) hace una tentativa acerca de lo que lo que considero conveniente denominar "la microfísica del sentido". Quiere aclarar allí por qué es que precisamos de organizar la experiencia en paquetes perceptuales u objetos, pero desea mostrar que no se trata de un procedimiento que ocurra por fuera de la cultura y de la historia. Aprovecha las fortalezas que el estudio de su objeto de investigación –el cine– le otorga para precisar cómo podría encararse el detalle de una tarea exploratoria de las relaciones entre la lengua y otros códigos como mediadores de la experiencia.

⁸ METZ, Christian. *Lo percibido y lo nombrado* [1975]. En: *Revista Otro campo*. Traducido por Domin Choi, revisado por Oscar Traversa, publicado el 20/10/2005. http://www.otrocampo.com/web/estudios/en_tr_pu.php?id=966

Esa parece ser una aproximación obligada, al menos en lo que hace a la consideración epistemológica, con fines eminentemente heurísticos, para acometer la problemática a la que nos dedicamos, la transposición. Aquí se la considera –si bien no es ese el propósito específico del autor- desde una mirada distante de la nuestra, en sus aspectos mínimos intercódicos, la consideración de lo que serían las *unidades mínimas de significado* que harían posible el tránsito de un código a otro.

Metz Introduce una consideración muy específica sobre las relaciones entre lo percibido –visual- y lo lingüístico, pero alrededor de ella hace otras reflexiones de alcance más general que pueden ayudar a allanar el camino para el estudio de las relaciones intercódicas. Como en el caso de Verón se trata del establecimiento de condiciones básicas para encarar el trabajo propiamente dicho de análisis semiótico.⁹

Metz parte de afirmar que se encuentran estrechamente mezcladas la identificación de los objetos sensibles y su nominación lingüística. Existirían profundas relaciones estructurales entre el mundo visible y las lenguas, pero hace falta estudiar técnicamente esas relaciones –intercódicas-. Ese es el propósito de su texto. Señala que no habría una relación de copia entre una y otra. Pero si existiría una función específica de la lengua que consiste en nombrar las unidades que desglosa la vista -pero también ayudarlas a desglosar-, y una función de la vista que es inspirar las configuraciones semánticas de la lengua –pero también inspirarse en ellas-.

Metz denomina *códigos icónicos de nominación* a “los sistemas de correspondencias que explican cómo en las imágenes figurativas, inclusive

⁹ La otra dirección, la predominante, y ciertamente la más fecunda, correspondería a la dimensión “macrofísica” del sentido, que no es otra que la consideración discursiva del fenómeno transpositivo, en la que no es posible pensar en unidades mínimas sino en el conjunto de una *economía discursiva* dada, y en las *mediaciones* sociales. No obstante, si se ha introducido esta aproximación es justamente porque reconocemos su valor heurístico, y porque esperamos incorporar algunos de sus aportes dentro de síntesis teóricas posteriores. También porque permite, como se verá después, marcar diferencias con respecto a ciertas posturas que, a la hora de caracterizar relaciones intercódicas, se desentienden por completo de las restricciones específicas que las materias significantes imponen.

esquemáticas, se puede a la vez reconocer y nombrar objetos”, y que, por lo tanto, estos códigos están entre los mecanismos constitutivos de la *-analogía*, de la *iconicidad*, la *impresión de semejanza* y de *realidad* que nos dan las imágenes representativas. Contribuyendo así a crear la ficción de diégesis, lo pseudo-real. Comenta que también Eco, del lado icónico, y Greimas, del lado lingüístico, han estudiado estos asuntos. Se trata entonces de describir estos *mecanismos-pasarela* tan interiorizados por la cultura, ligados en Occidente a la tradición aristotélica (arte diegético o mimético, arte de la representación).

Señala que es el léxico el aspecto de la lengua que posibilita más inmediatamente establecer esa correspondencia, fundar una sociolingüística. Las palabras están *ligadas a la civilización* – y entre otras *a la vista*-, y es a la vez la única parte que ejerce inmediatamente la función de *nominación* (enumera los objetos del mundo y les da un nombre), la función referencial, que aparece directamente únicamente en el léxico. Metz afirma que no es la palabra ni el lexema la unidad que puede establecer esa correspondencia, es una unidad sólo del significado, una unidad monofacial.

Advierte que la *nominación de objetos visibles* sería un caso de transcodificación, y en todos los casos, (por ejemplo en la traducción propiamente dicha) la transcodificación sólo pasa por los dos respectivos significados.

“*La nominación es más que una transcodificación sin dejar de ser una*”. Afirma que no existe ninguna correspondencia directa entre el significado de una imagen que representa una casa y el de la palabra casa, ya que las dos materias significantes son absolutamente heterogéneas. Son los significados que se articulan el uno sobre el otro: el *objeto reconocido* y el sentido de la palabra. No serviría el significado de una palabra o el de un lexema, pues los significantes de unos de ellos suelen recubrir varias unidades que sobre el plano óptico son muy distintas.

“*En suma, la correspondencia visual debería establecerse con una unidad lingüística de puro significado y que sería más “pequeña” que el significado de*

lexema: el significado de una acepción de un lexema (o la acepción única de un lexema con acepción única)."

Son entonces los *semas* (Greimas) o los *rasgos de identificación* (Eco) los que posibilitan la correspondencia. Y la actividad social y las características de cada civilización determinarían este doble desglose.

Incluye también a las acciones y a los ruidos como otros tantos objetos perceptibles y nombrables, no obstante insiste en que en la cultura occidental ha predominado una suerte de *substancialismo salvaje* por el cual sólo se reconocen como objetos a los objetos visuales y que en cambio los otros serían tomados por cualidades o atributos. Eso ocurriría con el sonido y con el color, algo que incidiría en la consideración de conjuntos complejos como el cine, en donde por mucho tiempo el sonido habría sido dejado de lado.¹⁰

"En el código de reconocimiento visual, el significante no es nunca el objeto (señalado o sospechado) sino el conjunto del material gracias al que podemos señalarlo o sospecharlo: formas, contornos, trazados, sombreado, etc.: es la sustancia visual en sí misma, la materia de la expresión en el sentido de Hjelmslev."

El tránsito por los significados sería el producto final de la actividad social de establecimiento de correspondencias, actividad intelectual, entre los *rasgos pertinentes de significado icónico* –por los cuales el sujeto identifica al objeto, establece el *significado visual*-, y el *semema* –correspondencia en su lengua materna, *significado lingüístico*-; *momento intercódigo* –*nominación*-. Disponiendo del *semema* se puede pronunciar la *palabra* o el *lexema* al que se

¹⁰ Como en el caso del llamado *sonido en off*, Metz aclara que, en rigor, no existe tal cosa, dado que, por sus características, el sonido nunca está fuera de la pantalla, pero se dice que lo está cuando la fuente está afuera. El sonido es audible o no existe –nunca está *en off*-, está por todos lados, se difumina. No obstante se pretende hablar del sonido pero se piensa en la fuente sonora. Esto tendría que ver con la relativa debilidad de la relación con el espacio característica de la voz, como que se encuentra menos circunscripta al espacio –podemos hablar a oscuras, o a alguien que no se ve porque está oculto detrás de un obstáculo físico-, pero insiste en que se trata de un asunto ideológico.

vincula este semema (puede producir el *significado fónico*) del código lingüístico. Éste tránsito también se puede recorrer al revés.

Cuando es el primer recorrido –del significante perceptivo al significante lingüístico- se trata de la *nominación* propiamente dicha; de ser al contrario se trata de la *visualización*. Pero el punto común a los dos es que el pasaje tiene lugar en el nivel de los significados respectivos, *semema-objeto*. La traducción sería un subcaso de transcodificación en el que los dos códigos son lenguas.

Enfatiza que los diversos códigos que existen se *diferencian* entre sí por la *materia y organización interna de su significante*; a veces sólo por la organización, si la materia es la misma –pluralidad de lenguas- que organiza distinto su significado; pero no por la *materia del significado*, que es común a todos los códigos y que es siempre el “*sentido*”; *el tejido semántico*. De allí que se puede decir: “*tienen más o menos el mismo sentido*” al buscar una palabra equivalente en la lengua meta. Pero siempre se trataría de una relación entre significados.

Esta idea de la primacía de los significados sobre los significantes, como garante del tránsito de un código a otro, por oposición a las materialidades que marcan las diferencias entre códigos, es capital para nuestra indagación.

Por otra parte, dentro de una consideración general de las relaciones entre códigos o lenguajes, Metz Introduce en seguida una consideración en la que coincide también con Verón, se trata de una valoración preponderante de la lengua. La lengua sería el gran metalenguaje, por su papel en la comunicación social cotidiana y por su *cierta forma abstracta*, explícita de pensamiento, la más parecida a las operaciones de metalenguaje. De allí la disimetría de la lengua con respecto a otros códigos, pues esta cubre un espectro mucho más amplio de significado, puede decir todo lo dicho por otros, aunque a veces sólo aproximadamente, pero no existe la posibilidad contraria.

En consecuencia, la lengua haría mucho más que *transcodificar* la visión, que traducirla en otro significante, la acompaña constantemente, es la *glosa*

continua, “la explica, la explicita, en última instancia la efectúa, sea en voz alta o por una simple evocación mnémica del significante fónico”.¹¹

Hay que distinguir entonces la relación *metacódica* de la *intercódica*: “En la *relación metacódica*, el tránsito por el significado (donde se expresa la igualdad de estatuto de los dos códigos) no es lo principal. (...) el significado del metacódigo se articula sobre la totalidad del significante-significado del código objeto; es otra clase de tránsito, de tipo disimétrico, que compromete, además, los dos significados, y un único significante (el del código objeto).”

El significante del *metacódigo*, en una exposición oral pongamos por caso, permitiría describir los significantes y los significados del código icónico de otros lenguajes, como el cine o el cómic. En la *relación intercódica*, en cambio, los significantes se superarían entre sí y el pasaje tendría lugar entre significados únicamente. Según lo dicho, en la articulación entre lo visual y lo lingüístico operan las dos *relaciones –intercódicas y metacódicas–*, pero la determinante es la segunda, que es una operación cultural determinante.¹²

Una reflexión como esta reviste gran interés a la hora de considerar las relaciones entre literatura y cine. En nuestro caso tiene prelación la relación intercódica, no obstante, la relación metacódica aparece todo el tiempo como algo insoslayable, si se piensa ante todo en la naturaleza del trabajo que nos ocupa, la escritura de una tesis, pero también cuando se escribe un artículo o un libro o se dicta una conferencia o una clase; se trata en todos los casos de actividades metacódicas. Sin embargo, no deberíamos contentarnos con esta

¹¹ “Hablar de la imagen, es en realidad hablar la imagen: no esencialmente una transcodificación, sino una comprensión, una re-socialización de la que esta transcodificación no es más que el caso, el caso necesario. La nominación remata la percepción en tanto que la traduce; una percepción insuficientemente verbalizable no es plenamente una percepción, en el sentido social del término.”

¹² Considero esta una apuesta muy fuerte del autor, que bien puede entenderse como parte de un prejuicio muy extendido que concede la primacía a la lengua por encima de cualquier otro código. Esta parece una postura semiológicamente infundada determinada por condiciones políticas e ideológicas, similar a la que ha prevalecido por tanto tiempo en las relaciones entre *oralidad* y *escritura*, donde la segunda se ha llevado todas las prerrogativas. Parece y digo parece, porque algo hay de evidente que se impone, como el hecho mismo de que consideraciones como las que aquí se consignan se hagan y se divulguen a través del código lingüístico. Pero quizá la evidencia tenga que ver con una posición ideológica naturalizada.

obviedad, puede llegar el día en que se acepte la presentación de una tesis escrita en lenguaje cinematográfico o de cómic.

II LA MACROFÍSICA DEL SENTIDO

UN AIRE DE FAMILIA: REESCRITURA, REFORMULACIÓN, TRADUCCIÓN, TRANSPOSICIÓN

La noción de transposición que aquí se toma se encuentra emparentada con varias nociones que provienen de distintas regiones de la tradición académica: de la lingüística, la teoría literaria, la teoría de la traducción y la semiología. Si bien no se trata de hacer una identificación entre la nuestra y las otras, si consideramos pertinente marcar la proximidad teórica de las mismas y la similitud de los fenómenos que designan. De una u otra manera todas tienen que ver con la relación constante entre la mudanza y la permanencia de los sentidos, y con los pasajes o las translaciones intertextuales –bien dentro de un mismo sistema semiótico, bien hacia otro, o incluso dentro de un mismo texto-, aunque en distintos ámbitos de la cultura, de allí lo de aire de familia.

La primera y la más amplia de estas nociones es la de *reformulación*. Se habla de *reformulación* como práctica discursiva y como operación discursiva pensada teóricamente por distintas disciplinas relacionadas con el estudio del lenguaje:

la reformulación como el volver a decir lo mismo de otra manera o, incluso, decir de la misma manera algo diferente" (...) "el estudio de la reformulación es encarado por distintas disciplinas y en relación con distintas prácticas sociales. Aborda tanto lo intradiscursivo como lo interdiscursivo y lo conversacional. Puede ser amplificadora o condensadora, puede mantener o cambiar el género del texto fuente, y puede, así mismo, hacer intervenir o no distintos sistemas semióticos. En algunos casos, involucra a dos locutores; en otros, a uno solo que reformula sus propios textos. Al estudiar la reformulación, se puede,

además, atender, según los objetivos del análisis, a series de textos o confrontar dos (Arnoux,2004).

Otra noción es la de *reescritura*, que evidentemente se inscribe dentro del ámbito de la *reformulación* sólo que se circunscribe a la escritura. Puede referirse a operaciones que realiza un mismo sujeto con unos *pretextos preparatorios* (esquemas, listas, planes, bosquejos, argumentos, guiones), con sus *pretextos* propiamente dichos producidos por él mismo, y que están ya en dirección a la textualización; y también a *híbridos* entre los dos; preferiblemente manuscritos, aunque también puede referirse a la operatoria sobre los textos en sus distintas ediciones. Esta noción es de gran importancia en el ámbito de los estudios de génesis textual y crítica genética (Lois ,2001).

Esta aparece ya en Borges (Las versiones homéricas, 1979): “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”. Borges plantea el problema de la *reescritura* en el marco del problema de la *traducción*. La traducción vendría a ser un caso límite que posibilitaría iluminar un campo más amplio de problemas estéticos:

“Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética (...) Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores.”

De allí que para el escritor “*la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la Authorized Version de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler*”.

En este texto Borges aventura una hipótesis acerca de la dificultad particular del texto homérico: saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. Se refiere a los epítetos, a los adjetivos homéricos inamovibles, él los veía como las preposiciones "obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad. Sabemos que lo correcto es andar *a pie* y no andar *por pie*".

Hoy se sabe que algo de verdad había en esa apuesta pues esas formas fijas no son otra cosa que las marcas de la oralidad, las huellas de una proferición pautada rítmicamente para ayudar a la memoria del Aedo. Con lo cual se presenta el problema del pasaje de la oralidad a la escritura, con todas las complejas dificultades que esto conlleva.

También anticipa otros temas y problemas cuando refiere la polémica sobre la *traducción* entre Newman y Arnold: "*Newman vindicó en ella el modo literal, la detención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen, la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial o convencional, hecho de llaneza sintáctica, de llaneza de ideas, de rapidez que fluye, de altura. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros*".

Después de citar distintas traducciones de un mismo fragmento de la Odisea, y de comentarlas según sus defectos y virtudes Borges concluye: "*¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber talvez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que trascribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes*".

Discute, como se observa, el problema tan sonado de la fidelidad al original y lo disuelve, el original se pierde pues sólo hay *borradores*. No obstante no ignora la particularidad de las exigencias sociales que se imponen al traductor y a su

escritura sobre otras reescrituras. Sabemos por nuestra parte que esas exigencias son muy fuertes y tienen que ver con la fuerte presencia del *texto fuente* y del *autor*, los cuales aparecen siempre nombrados en el *paratexto*, y son ellos La obra y El autor, hasta el punto de que en muchas ocasiones desaparece el nombre del traductor. Pero, aun si quisiera insistirse en la fidelidad habría que preguntarse ¿fidelidad a qué?

A todo esto se agrega el que Borges tampoco se ocupa de recordar que él transcribe textos que son traducciones suyas, o de otros autores, de manera que tenemos no sólo un texto fuente del cual no se sabe a ciencia cierta quién es su autor, y que además es la traducción –o *transposición*– de múltiples textos orales-, sino que tenemos las múltiples traducciones del mismo que Borges transcribe; ¿traducciones de traducciones de traducciones?

Ahora bien, en rigor, Borges lleva el problema hasta sus límites y hasta los límites de su propia disolución en “Pierre Menard autor del Quijote”, (1972) en donde lo que parece quedar en claro es que el *autor* es circunstancial y sólo quedan los textos en su infinito trasegar, y más aun, lo que atestigua es la importancia de la *lectura*, se dirá aquí, como *dispositivo técnico de época*, de manera que un texto es lo que es en *recepción*, y las posibilidades de lectura son múltiples y hasta extremas. Pues todas estas son operaciones transpositivas posibles; la imitación, las transformaciones diegéticas, y las síntesis entre personajes. En este texto Borges pasa de la *reescritura* y la *traducción* a la *transposición*. Esto se anticipa desde cuando comenta los textos que inspiraron la empresa de Menard:

Uno es aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden- que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiere o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía- para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Mas

interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en una figura, que es Tartarín, al ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria (Borges: 446).

La empresa escrituraria de Menard, que su autor encuentra perfectamente de acuerdo con la escritura de los teólogos y de los filósofos, se diferencia de la de aquellos, en que él no ha querido dejar rastros de la misma, ha perdido los borradores. También en este texto Borges plantea el problema del *autor* y del *texto*, cuando Menard, en lugar de construirse a sí mismo como Cervantes, y así llegar al Quijote y ser un novelista popular del siglo diecisiete, prefirió seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard; de allí que hubiera eliminado un prólogo autobiográfico a la segunda parte de don Quijote, pues eso habría significado crear otro personaje, Cervantes, así como presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard.

También comenta el porqué Menard se propone escribir el Quijote, y esto tiene que ver con que es un texto que no pertenece a la tradición cultural más inmediata y obligada, en la que se forjó Menard, lo que lo lleva a afirmar que puede pensar un mundo sin el Quijote pero no podría imaginar un mundo sin la obra de Poe y toda su progenie ("Poe que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valery, que engendró a Edmond Teste"). De manera que escribirlo no lo conduce a caer en una tautología. Y es por ello que cuando comenta los obstáculos que se le presentaron en su tarea de escribir- obstáculos que no eran tales para Cervantes pues hacían parte de las contingencias que hacen a las *condiciones de producción* de su escritura y que, se puede pensar que contribuyeron a la feliz realización de su obra-, llega a decir "*A estas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible*".

Ni el tiempo, con la carga que impone de sus temas, sus motivos y sus estilos; ni las formas sintácticas, ni las representaciones acerca de la "realidad", social e histórica operan como una fatalidad para Menard en su escritura del Quijote. Igual pasa con los posicionamientos ideológicos, los cuales son comentados por Borges así: "*su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él (...). "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)"*".

Con lo que Borges viene a acentuar una diferencia, una peculiaridad de las *transposiciones*, mostrando un caso límite, el de una reescritura completamente idéntica. Es lo que advierte Genette cuando indica que es mucho más difícil imitar una obra que adaptarla a otro contexto de comunicación, pues hay que tener mucha destreza y conocimiento del texto y sus rasgos genéricos, de sus operatoria, para encarar una buena imitación. El de Menard es un caso extremo, pues él se propone escribir un texto como los del siglo diecisiete, en el español de entonces, y más aun, se propuso escribir un texto que coincidiera palabra por palabra y línea por línea con el de Cervantes. Pero en la desmesura y rareza de esta empresa se ilumina toda la complejidad de nuestro asunto, que aun la más fiel de las transposiciones conlleva de suyo un desplazamiento de sentido una ruptura, y que en ocasiones, la mayor fidelidad conduce a la mayor distancia, a la mayor ambigüedad, pues es la *lectura de época* la que reserva las congruencias, los acentos y las distancias con respecto al texto fuente.

Otro aspecto es revelado cuando compara los dos textos idénticos de Cervantes y de Menard y en los que se concluye que "*la historia es la madre de la verdad*". El comentario elogioso de la postura de Menard se justifica pues una verdad nueva aparece por contraste. En otras palabras, el texto de Menard resalta de otra manera, nos dice otras cosas, pues se lo ve en relación con otros discursos de la época. Su ubicación en nuevos *encadenamientos discursivos* revela otros sentidos, de allí que Borges diga:

la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir– son descaradamente pragmáticas.

Y hasta la misma manera de entender la historia confirma nuestra lectura, en cuanto la historia no sería lo que sucedió sino *lo que juzgamos*, se acentúa la importancia de la lectura como *lectura de época*. Y lo enfatiza aun más cuando se refiere al contraste de los estilos, el de Menard es arcaizante “*extranjero al fin*”, que adolece de afectación, y no así el de Cervantes “*que maneja con desenfado el español corriente de su época*”

Lo que se enfatiza en última instancia es la fuerza configuradora de sentidos que encierra la lectura de época, pues lo que hace completamente distinto al texto de Menard, por más que sea verbalmente idéntico al de Cervantes, es la lectura que éste realiza del de aquel. La lectura de Menard, situada histórica y políticamente tan distante de Cervantes, después de tantos acontecimientos, entre ellos uno central como comenta el mismo Menard, la existencia del mismo Quijote, hace que su escritura del Quijote sea completamente novedosa. Borges proporciona una última pista:

“He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –Tenues pero indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...”

LA TRANSPOSICIÓN SEGÚN GENETTE

Gérard Genette en Palimpsestos (1989) ha estudiado éste fenómeno cultural tomando como punto de partida las múltiples relaciones que existen entre los textos literarios. Así nos habla de *intertextualidad*, a la que piensa como una

relación de copresencia de un texto en otro, que puede ser tanto una cita como una alusión; de *paratextualidad*, como la relación que un texto guarda con lo que lo circunda y que incluye borradores y proyectos de escritura; *metatextualidad*, que es la relación de comentario de un texto con otro; la *hipertextualidad*, que tiene que ver con cómo un texto procede o deriva de otro texto, por *transformación* o *adaptación* de la historia a otra situación de comunicación, o por *imitación*, lo que quiere decir por apropiación de sus rasgos genéricos. La noción más abarcadora es la de *transtextualidad* o *literariedad* de la literatura, es decir, la trascendencia del texto, o el conjunto de categorías trascendentes –tipos de discursos, modos de enunciación, géneros– del que depende cada texto individual.

Genette, es quien acuña la denominación *transposición*. Dentro de la *hipertextualidad* distingue a la *transformación seria*, *transposición*, como la más importante de todas las prácticas hipertextuales, y se caracteriza por la diversidad de procedimientos transformacionales que usa, y que cada obra hipertextual combina a su manera:

Dispongo, pues, éstas prácticas elementales en un orden creciente de intervención sobre el sentido del hipotexto transformado, o más exactamente, en un orden creciente del carácter manifiesto y asumido de esta intervención, distinguiendo por este hecho dos categorías fundamentales: las transposiciones en principio (y en su intención) puramente formales, y que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística), y las transformaciones abiertas y deliberadamente temáticas, en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito (...). Dentro de cada una de estas categorías he tratado de avanzar según el mismo principio, si bien los últimos tipos de transposición "formal" estarán ya muy fuertemente, y no siempre a su pesar, comprometidos en el trabajo del (sobre el) sentido, y la frontera que los separa de las transposiciones "temáticas" parecerá muy frágil, o porosa. En lo que no veo inconveniente alguno sino al contrario (Genette, 1989:263).

Genette distingue entre las prácticas transformacionales –dentro de lo que él estudia como procesos transpositivos-, la *transposición diegética*, que sitúa a la historia en otra *diégesis* -como el universo, el ámbito espacio temporal en que esta se desenvuelve-, y que, al cambiar introduce cambios de significado, de la *transposición pragmática*, que tiene que ver con la modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción((Genette:376) Estos dos tipos de transformaciones formales, son de la mayor importancia pues suelen comprometer modificaciones del sentido.

Conviene recordar también que el mismo Genette entiende que las transformaciones abiertamente temáticas tienen que ver con lo genérico, y que *la propia noción de género es fundamentalmente temática* (Genette: 356).

Es preciso relevar las aportaciones teóricas de Genette con respecto a estos asuntos, aun a pesar de que no se ajusten al sentido preciso de la noción con la cual trabajaremos, porque parece justo destacar que su teorización avanza en la misma dirección que nos interesa no obstante que él restrinja su interés al estudio de la literatura. Pero es innegable que sus elaboraciones escudriñan de manera muy aguda todo lo relacionado con la *permanencia y la mudanza de los sentidos* en el paso de un texto a otro. Su otro aporte tiene que ver con su consideración de estos fenómenos como *fenómenos culturales* determinados por los contextos y por la *historia* antes que como manifestación de aspectos inmanentes a los textos, si bien no profundice mucho en estas consideraciones.

Se puede decir que también entrevió la transposición como *cambio de lenguaje o de soporte*, como cuando plantea el caso de la *dramatización* y anota que la diferencia esencial entre el texto literario y el teatro es, justamente, el carácter de espectáculo del segundo..., y cuando explica la noción de diégesis y compara el *espacio diegético del film y el del espectador*.

Ahora bien, quién dejó indicado el asunto de manera más precisa, en lo tocante al asunto del cambio de soporte fue Jakobson (1959). Jakobson acuña el concepto de *traducción Intersemiótica*, al distinguir tres tipos de traducción,

intralingüística (que tiene que ver más con la reformulación), *interlingüística* (que tiene que ver más con lo que llamamos comúnmente traducción) e *intersemiótica*. Cuando habla de traducción intersemiótica está pensando en el paso de contenidos lingüísticos a sistemas de signos no lingüísticos.

Una idea muy importante y que posibilitará articular distintas perspectivas es la idea de la *supervivencia del texto*, efectuada por la traducción, planteada por Walter Benjamin (1986), que considera a la traducción como *una forma*, esto es como a la manifestación fenoménica de una esencia que permanece, o dicho en otras palabras, que las traducciones son distintas formas de aparecer de una misma esencia; pues lo cierto es que las transposiciones como traducciones *intersemióticas* si que ensanchan el horizonte de supervivencia de una obra, con todo y que también pueden implicar rupturas semánticas más profundas que las que conllevan por si mismas las traducciones *interlingüísticas*, como ya lo sabía el mismo Benjamin.

TRANSPOSICIÓN: LA LECTURA COMO DISPOSITIVO TÉCNICO DE ÉPOCA

La *transposición* en su amplio espectro de ocurrencia tiene que ver con lo que acontece a un texto –o un fragmento de texto- cuando cambia de género, de lenguaje o de soporte, y aun, a un género cuando cambia de lenguaje o de soporte.. Es por eso que en este trabajo cuando hablamos de *transposición* lo hacemos para referirnos ante todo al cambio de lenguaje o de soporte, aunque sin olvidar toda la amplitud del término.

Asumimos la noción de *transposición* acuñada por Steimberg (1980) y por Traversa (1986), que entienden la transposición como el cambio o pasaje de un soporte a otro, y que implica pensar tanto las equivalencias como las diferencias que acontecen por efecto del pasaje. "*Hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambian de soporte o de lenguaje* (Steimberg, 1998)

Para Traversa (1986), a diferencia de Benveniste, el verdadero problema semiológico lo constituyen los desvíos que emergen en ese mismo movimiento transpositivo, más que la identificación de las continuidades.

Traversa afirma que Benveniste alcanzó a ver un aspecto del problema transpositivo cuando señala que el verdadero problema semiológico consiste en establecer cómo se produce el tránsito “de una enunciación verbal a una representación icónica”, y se preocupa por cómo establecer las correspondencias posibles entre un sistema y otro. Benveniste habría captado ante todo el aspecto de las correspondencias o la *isomorfización*, para Traversa en cambio el verdadero problema semiológico lo constituyen los desvíos que emergen en ese mismo movimiento transpositivo.

“la transposición, como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de ISOMORFIZACIÓN, de “equivalencias” directa, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias. (...) La transposición se juega en ese lugar inestable de similitudes y diferencias. A mi entender es esa transitividad lo que “hace problema” semiológico, y no la correspondencia. Aunque, y sumo otro matiz, esa transformación es sólo posible de capturar a partir de tener claro cómo funcionan las correspondencias, más allá de que éstas no sean más que un artefacto analítico” (Traversa, 1986:85).

En el mismo texto Traversa comenta un trabajo de Oscar Steimberg (1980) en el que se plantea que, por tratarse de materialidades significantes diferentes, las relaciones entre el *texto fuente* y *texto destino* inciden en campos de referencias intertextuales inevitablemente diferentes. Traversa entiende que lo que esto significa es que el proceso transpositivo inaugura nuevos *encadenamientos discursivos* que no estaban previstos en el *texto fuente*.

En este contexto la transposición debe entenderse como un fenómeno de *circulación discursiva*, no obstante, en rigor, lo que esto implica también no es otra cosa que el reconocimiento de las distintas *condiciones de producción* de los dos textos, dentro de las que se encuentran siempre otros discursos, y en el

caso del *texto destino* el texto fuente sería una parte, pero sólo una parte, aunque muy significativa de esas condiciones de producción.¹³

Un antecedente muy significativo en esta dirección lo constituyen los trabajos de Jesús Martín Barbero (1983). En primer lugar su artículo sobre el melodrama y el teleteatro, en el que anticipa su formulación teórica más amplia, que encontramos en su ya clásico texto "*De los medios a las mediaciones*" [1987] (2003) en el que indaga por las relaciones entre lo popular y los medios masivos desde el ángulo de la *lectura*; así como el pasaje de los géneros populares a estos y la aparición de géneros nuevos, propios del nuevo circuito. También examina el problema intermedial, más tarde, volviendo sobre el melodrama y su aparición en el soporte televisivo (1992).

En este último trabajo Barbero desarrolla su dispositivo de interpretación introduciendo él concepto de *Matriz cultural* el cual conjuga con el de *Mediación*. Barbero estudia los géneros en relación con lo cultural entendiéndolos no sólo como productos culturales sino como matrices y prácticas de conocimiento y comportamiento. En esta perspectiva entra la consideración de los géneros vista desde las lógicas comerciales de su producción y las lógicas culturales de su consumo. En consecuencia tiene mucha importancia lo residual (Williams, 1982), la memoria:

"Pues hablar de matrices no es evocar lo arcaico, es hacer explícito lo que carga el hoy, para indagar no lo que sobrevive del tiempo aquel en el que los relatos o los gestos populares eran auténticos sino lo que hace que ciertas matrices narrativas o escenográficas sigan vivas, esto es, conectando secretamente con la vida, los miedos y las esperanzas de la gente." (Barbero, 1992)

De allí que para entender la vitalidad popular de la *telenovela* se retrotraiga a una investigación sobre el *Melodrama*, para encontrar esa secreta conexión del

¹³ "Tanto entre las condiciones de producción como entre las de reconocimiento de un discurso, hay otros discursos. En realidad, puede decirse que todo discurso producido constituye un fenómeno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producción." Verón, Eliseo. Fragmentos de un tejido. (Verón, 2004:54).

género con lo popular. Hace una caracterización del Melodrama –también en sus aspectos formales- indagando por su vínculo con lo popular. Después estudia el tránsito del Melodrama en distintos soportes y lenguajes, del Melo-teatro al folletín, al cine y a la radio, hasta llegar a la telenovela latinoamericana y a la colombiana.

Más adelante va a mostrar las continuidades y el dinamismo, las novedades y rupturas que se producen en la novela colombiana entre mediados de 1986 y finales de 1989. En esta parte tiene también mucha importancia apreciar lo que el soporte televisivo y su lenguaje aportan al dinamismo del género, como ya lo había destacado en el caso de la prensa que dio origen al folletín. También lo que *el país aporta al género* y lo que *el género al país*. Y algo muy destacable, las transformaciones en las relaciones entre literatura y televisión, por una parte, la emergencia de una figura social y estética nueva, la del *adaptador*, quien antes no tenía ninguna importancia, pues el centro estaba puesto en el prestigio del texto literario y de su autor y en la exigencia de fidelidad al texto literario. Por otra parte, la incorporación o el “hallazgo” de cierto tipo de literatura más propicia para la circulación mediática, tanto el redescubrimiento de viejas obras y géneros no considerados como literatura –el redescubrimiento de la novela de terror-, y otras que estaban más cercanas a la literatura de masas que a la literatura culta.

Por esta vía Barbero desemboca en una investigación específica sobre la telenovela colombiana y sus particularidades como *género nacional* y sus relaciones con la sociedad colombiana, y llega a elaborar cierta tipología que quiere dar cuenta de las distintas rutas del género en el país. También es destacable la noción de *género* que el autor adopta, inspirada en cierta tradición italiana. En esta se piensa a los géneros como estrategias de comunicabilidad, “*modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa los destinatarios y los destinatarios*”

Se puede apreciar entonces que la de Barbero es una perspectiva muy cercana a la que aquí se adopta, pues el énfasis está puesto en la *lectura*, en el desfasaje entre producción y reconocimiento que tiene lugar en la circulación,

porque se concede valor a lo que ocurre en los medios como depositarios de *memoria narrativa* y como mediadores entre los relatos y la experiencia del público que también se encuentra atravesada por relatos. Todo esto si bien el autor no está preocupado por el fenómeno semiótico propiamente dicho del cambio de lenguaje.¹⁴

En "*Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares.*" (1998), Steimberg presenta una suerte de teoría global del fenómeno de la transposición en la que incluye y reformula trabajos anteriores. Según esta perspectiva el abordaje semiótico del asunto de los medios masivos y de la transposición debe circunscribirse en primera instancia, y como punto de anclaje teórico y empírico, al campo de los géneros discursivos.

"El estudio de estos fenómenos informa no solamente acerca de la vida de los géneros en el seno de la vida social: (paráfrasis, creo, actualmente pertinente, y no la única, de la definición de semiología de Saussure que en el seno de la vida social veía vivir, más genéricamente, "los signos"), sino también de un fenómeno general de nuestra cultura. Vivimos en una cultura de transposiciones" (Steimberg, 1989: 16).

Esta idea está en la base del punto de encuentro entre la semiología de Saussure y la semiótica de Peirce.

Esa "vida social" no era para Saussure solamente una vida de textos, pero siempre conviene aclarar que también lo era. La noción de semiosis infinita de Peirce acabaría, como se verá, por imponerse incluso en los espacios de desarrollo de la semiología de raíz saussureana y devolviendo complejidad y movilidad a las relaciones entre "semiótica y sociedad". Toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos; nunca llega a ellos en estado de pureza extra-semiótica. Aun la

¹⁴ Una aproximación teórica al asunto de la *mediatización* con anclaje semiótico muy fuerte se encuentra ya en Verón (1997), si bien no interesada por el estudio particular de los procedimientos de pasaje de obras o géneros, sí centrada en la elucidación de los elementos semióticos que es preciso tener en cuenta a la hora de considerar las diferencias de las materialidades discursivas.

referencia a un estado particular del imaginario individual o social implica, en relación con la lectura, el recorte de un determinado texto, y su relación con un área textual externa a él (Steimberg:17).

Aquí se entiende el estudio del fenómeno de la transposición como el estudio de la transposición de los géneros, y no el estudio puntual del pasaje de una obra literaria a otra materialidad significativa, sobre los cuales si se ha escrito mucho.¹⁵ Y la transposición es vista, no como el efecto mecánico de una innovación tecnológica, sino como un desplazamiento significativo, como un movimiento de la cultura.

“En ese tránsito, relatos, acertijos, informaciones o sermones suelen además reducirse, o inflarse, o achatarse, o teñirse de matices que, en ciertos casos, parecen destinados a exhibir los poderes de un medio, y en otros a reproducir una moda, o a recordar la insistencia de una tradición. Y es esa circulación la que determina que la relación entre el libro y los medios masivos no consista simplemente en una sustitución histórica, o en el planteo de una opción absoluta entre diferentes prácticas culturales.” (Steimberg: 96)

Suelen presentarse distintas actitudes hacia este tipo de transposiciones, unas de desmedido entusiasmo otras de desprecio –por lo que encuentran como empobrecimiento, puerilización de obras y géneros-; y la muy frecuente sensación de malestar por la pérdida de la multiplicidad de sentidos que supone la lectura literaria.

El enfoque transpositivo sugiere que los lenguajes de los mass media permiten comprender el carácter necesariamente acotado por un *dispositivo técnico*, con hábitos de uso marcados por un *imaginario de época y/o de región cultural*, de cada una de sus *versiones* mediáticas de los relatos que circulan, y el carácter inevitablemente parcial y condicionado por algún *estilo de época* de toda lectura. Se trata, en última instancia, de la idea de Croce –recordada por Steimberg-, del carácter histórico y político de toda lectura que opera sobre un texto –un fragmento textual del pasado-, y que tiene lugar siempre desde los

intereses y representaciones de un narrador enraizado en el presente (Steimberg: 97, 98) De lo que se trata entonces es de reconocer qué tipo de lectura se ha hecho en cada caso determinado. En principio se pueden reconocer dos tendencias, la primera insistiría en reforzar una *lectura de género*, la segunda promovería una *ruptura* siguiendo un nuevo *encadenamiento discursivo*.

En el primer caso se confirma el seguimiento de ciertos estereotipos de lectura que reduce un texto a otro como algo transparente. Se preservan los temas y se pone el énfasis en el relato. Así se dejan de lado aquellos aspectos que en la instancia productiva puedan dar lugar a la multiplicación de distintas maneras imaginarias de apropiación del producto artístico. Otra manera de transponer en cambio puede insistir en aspectos de distinto nivel que no eludan la complejidad y que pueden abrir la posibilidad a otras indagaciones. Esto es lo que se denomina una *lectura atenta*. En estos casos se desconfirma el automatismo de la lectura centrada en el relato. Esa lectura atenta tiene que ver con dejar aparecer una "*verdad textual fragmentaria*" que permanecía oculta en las lecturas sociales anteriores del texto transpuesto.

También en las transposiciones como en las obras literarias, suele ocurrir que, no obstante estar enmarcadas dentro de los márgenes específicos –aunque nunca perfectos– de género y de estilo, se dejen ver las marcas particulares que constituyen la condición diferencial de cada una, y estas pueden dar lugar en algunos casos a lecturas de *ruptura* con respecto al metadiscurso establecido para la obra o el género transpuesto.

En el primer caso se trataría de la escritura *atenta* que vuelve sobre sí misma, como una enunciación por la que se define a un operador del lenguaje atento a sus procedimientos retóricos y a sus remisiones intertextuales. En el segundo, se trataría de algo semejante a la *atención distraída* señalada por Walter Benjamin como una de las características del espectador cinematográfico que percibiría en forma asistemática los rasgos de los nuevos estímulos culturales; en ese caso la mirada de la transposición mediática se proyectaría sobre aspectos del texto fuente ignorando u olvidando los antecedentes canonizados

por la cultura. Los trabajos de la transposición suele presentarse entonces mediante la oposición entre los que acentúan los mecanismos *verosimilizadores* del texto transpuesto y aquellos que, inversamente, se despliegan a partir de su *fractura* (Steimberg: 100).

Pero el cine o la historieta de ficción movidos habitualmente, no sólo por su materia significativa sino también por su historia, al lastrar y fijar esos encuadres, pueden llegar sin embargo a producir una lectura distinta del texto-tema. No será una distinta lectura literaria, en la medida en que un lenguaje hibridado, construido sobre la base de paralelismos entre series diversas, no puede continuar las convocaciones de sentido abiertas por el texto inicial. Pero, en relación con uno de los sentidos de lo verosímil (la adecuación a la normatividad de un género, en este caso un transgénero que recorre distintos medios), la desverosimilización puede operar recursos múltiples. Como los de la omisión, la exageración y la puesta a la vista de los clichés funcionales del tipo de narración transpuesto. (...) Y en el otro sentido de la verosimilización (el de la proposición de lo artístico como confirmación de una cierta representación de lo real), un verosímil novelístico puede ser cuestionado por la modificación que la transposición opere en la relación entre relato y descripción (Steimberg: 100,102).

Dentro de este último grupo de transposiciones destaca otro tipo de ruptura más: aquel que fractura un verosímil artístico-narrativo sacando a la superficie rasgos de su configuración poética (ritmos, reiteraciones, silencios, juegos de intensidad-atenuación) que permanecían conflictivamente en el original, ayudando así a definir la particularidad de una obra. (Steimberg: 102)

En un trabajo más reciente Steimberg (2004) señala las tendencias desverosimilizadoras de una enunciación transpositiva contemporánea: la *transposición-emisión*, que releva a la *transposición-recepción* –la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática-, y que introduce cambios en el tema y en el relato, conservando apenas un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos parodiados, poniendo en primer plano lo retórico y su lectura de época.

LA ENTRADA GENÉRICA

El enfoque propuesto por Steimberg posibilita pensar los productos textuales dentro de las cambiantes dinámicas de la cultura (dejando ver como la cultura se ve a sí misma en distintos momentos de la historia), y evidenciando la relación constante y conflictiva –pero también llena de complicidades- entre circulación discursiva, vida social y cambios técnicos. Dentro de esta perspectiva resulta indispensable la consideración de los géneros discursivos, como ya se ha indicado.

Una idea central de este enfoque, que constituye una de las claves teóricas y, a nuestro entender, su más importante clave metodológica, es la de que, para definir o caracterizar géneros y estilos, casi todas las corrientes y teorías coincidan en destacar sus rasgos *retóricos, enunciativos y temáticos*, que no constituyen un sistema de clasificaciones mutuamente excluyentes, sino que a veces se confunden o coinciden de hecho. El reconocimiento de estos rasgos permite estudiar, de manera más precisa, géneros y textos, y el pasaje de ambos a los medios masivos.

Para encarar el trabajo desde el emplazamiento de género, conviene aprovechar el enfoque de Bajtín (2005), con el que el trabajo de Steimberg dialoga de cerca, en especial la idea de que el género puede estudiarse en relación con los *momentos sociales de su emisión*, dado que los *tipos relativamente estables* de sus enunciados se instalan en determinadas *esferas* de la *praxis social*. Se asume así el carácter de *institución relativamente estable* del género, y las formulaciones bajtiniana referida al efecto de previsibilidad y a esas articulaciones históricas propias de los géneros, de *horizontes de expectativas* que operan como *correas de transmisión* entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.

Los géneros no suelen ser universales; salvo en algunos casos de *formas simples* o *géneros primarios* como el saludo o la adivinanza, por mas que algunos insistan en la larga duración, como la comedia o el cuento popular. De

allí que deba entenderse su condición de *expectativas y restricciones sociales* como marcadores de diferencias culturales. El género no se define sino a través de la *focalización de discursos sobre discursos* y de *cambios de soporte*, que dan fe de la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con los cambios materiales y técnicos propios de la circulación discursiva, y con lo imprevisible de su procesamiento estilístico.

No obstante, los encuadres de la previsibilidad social toman rápidamente posiciones en cada nuevo espacio de los medios, no sólo instalando nuevos géneros sino también importando y adaptando los que estaban ya implantados en la circulación discursiva previa.

Es necesario tomar en cuenta para los fines de la caracterización genérica, las indicaciones de Genette (1989) con respecto al rol de lo metadiscursivo en la tarea de adscripción genérica, así como las relativas a los títulos y demás rasgos paratextuales, que, como se sabe, pueden ser intra o extratextuales. Conviene aprovechar igualmente las nociones de lector ideal de Eco (1981); y la noción de contrato de lectura de Verón (1988), que insisten en los vínculos socialmente establecidos en determinado circuito comunicativo entre el soporte y sus destinatarios. En cuanto al reconocimiento de los núcleos fuertes del relato y al tratamiento de las descripciones en los textos, nos apoyaremos respectivamente en Genette (1989) y en Hamon (1991)

Por otra parte, resulta necesario recordar la idea de Todorov (2003) de que un género se define con relación a los géneros que le son próximos, que coincide con la indicación de Steimberg respecto de que los géneros hacen sistema en *sincronía*; de manera que es el contraste y oposición de los rasgos de un género con los de otros, que le son próximos y contemporáneos, lo que permite avanzar en su distinción.

III. SEMIÓTICA DEL CINE Y LA LITERATURA Y TRANSPOSICIÓN

A esta altura es preciso hacer algunas distinciones más específicas a propósito de las distintas aproximaciones semióticas sobre el fenómeno transpositivo en la relación específica entre literatura y cine. Dos posiciones aparecen como puntos de vista inevitables, una la de Betetini que se ocupa directamente del problema transpositivo, otra la de Chatman, que no se ocupa de él centralmente pero sí se refiere al mismo por la vía de un trabajo comparativo dedicado a exhibir las potencialidades y las flaquezas de los dos lenguajes. En los dos casos nos hemos visto precisados a enfrentar una discusión de alcance semiótico más general que, si bien no está referida al mismo asunto ni se presenta en los mismos niveles, tiene sin embargo, puntos en común, las debilidades o la ausencia misma de una teoría de la enunciación adecuada para entender las peculiaridades de uno y otro lenguaje, y la ausencia, de una teoría del problema trans-semiótico que trascienda los estrechos límites del inmanentismo de las técnicas y de los medios.

Betetini (1996) en "*Las transformaciones del sujeto en la traducción*" habla de *traducción* para referirse al pasaje de un texto literario a un texto audiovisual. Esta denominación ya introduce problemas y hasta limitaciones a su indagación, también, aunque no solamente, por cierta concepción de la traducción que el autor de hecho utiliza¹⁶. Esto es ante todo, su preocupación por la exigencia de *fidelidad*, si bien haya momentos en los que se aparta de dicha preocupación. Su teorización aparece así demasiado restrictiva, encuadrada en una analogía poco fecunda que le resta posibilidades explicativas a sus inteligentes intuiciones y descripciones. Nos referimos al hecho de que, cuando se piensa en una traducción, es imposible eludir el peso social que tienen el *autor* y el *texto fuente*, pues se trata de una práctica discursiva demasiado reglamentada, lo que no quiere decir que las otras prácticas no lo sean, y que está determinada por una exigencia social y hasta expectativa de fidelidad. No obstante es preciso advertir que esas exigencias

¹⁶ En efecto, como se sabe, los estudios de la problemática de la traducción se han diversificado y complejizado, alejándose cada vez más de concepciones inmanentistas —dando peso a los problemas de la mediación cultural y de la recepción en los sistemas culturales de llegada—, y discutiendo la vieja exigencia de la fidelidad (Zohar, 1978), (Toury, 1980, 1995), (Lefevere, 1982, 1992), (Paz, 1990). Pero incluso debe anotarse que, al menos desde el siglo XIX, ésta viene siendo impugnada., como fue el caso de los románticos en su consideración de los textos clásicos. Y, hoy se piensa incluso a la traducción en términos de reformulación (Pagliai, 2004)

no son las mismas si se trata de textos ficcionales que si se trata de otros tipos de textos –oficiales, administrativos, financieros-. Pero, en cualquier caso, lo que predomina en la lectura audiovisual, exceptuando quizás en los comienzos del cine, es la más amplia pluralidad de relaciones entre texto fuente y texto de llegada, relaciones que pueden estar determinadas en uno u otro grado por las exigencias y expectativas de los consumidores –ante todo expectativas de género-, pero que, en todo caso, no se hallan constreñidas a las que rigen las relaciones entre textos con fines de traducción.

Otra limitación tiene que ver con su manera de entender la enunciación audiovisual. En efecto, Bettetini permanece sujeto a una concepción de la enunciación audiovisual que no ha podido librarse de una visión *antropoide*, por la cual se insiste en una consideración forzada del funcionamiento audiovisual atada a las nociones de sujeto de la enunciación lingüística.¹⁷

Bettetini empieza comentando y discutiendo la “*radicalización de la relación entre lenguas naturales y otros sistemas semióticos*”, alegando que esta pasa por alto que “*el sentido es una actividad antes de ser un resultado*” y que “*el sentido es un producto antes que un dato verbalmente dado por descontado*”; así, si bien reconoce los potenciales metalingüísticos propios de las lenguas, no quiere absolutizar ni trivializar esas relaciones. Pasa entonces a considerar las transformaciones que tienen lugar en el paso de un texto lingüístico, generalmente escrito a una materialidad audiovisual (fílmica o televisiva). Destaca entonces que son los aspectos narrativos del texto los que mejor se prestan a este tipo de transformaciones, y los que aseguran mejor las continuidades. Va a insistir en que su preocupación está centrada en la relevancia atribuida a los aspectos pragmáticos de los textos vinculados por una relación transformativa.

Su tesis de partida y su guía metodológica es la siguiente:

“Si un texto es un proyecto comunicativo, caracterizado por la inmanencia de un simulacro del sujeto de la enunciación, su traducción correcta y

¹⁷ Ha sido Metz (1991) quien ha controvertido esta insistencia en la semiótica del cine, y quien ha logrado abrir paso a otra perspectiva teórica y metodológica.

tendencialmente completa en un sistema semiótico distinto del original debería comportar también una reconstrucción analógica del mismo proyecto, debería preocuparse también de la producción de un simulacro enunciador capaz de desarrollar las mismas funciones directivas, ilocutivas y perlocutivas del primero.”

Esto porque: *“Un texto escrito remite por lo tanto a un universo semántico y, al mismo tiempo, a un **sujeto** de su enunciación, a un **“yo”** que habla en el intercambio comunicativo que se instaura por medio del mismo texto: este sujeto enunciador, que se disocia habitualmente en distintos sujetos textuales, es el principio ordenador de la semiosis y el principio coordinador del comportamiento comunicativo de un enunciador, de él mismo colocado como **“tú”** de su posible acto relacional.”* (las negrillas son mías)

El autor reconoce que, debido al cambio en la materia y las sustancias expresivas, o porque el nuevo sistema semiótico no posee *símbolos vacíos* dispuestos para una integración indicativa, o porque lo característico de la enunciación audiovisual en el enunciado audiovisual se concreta en signos o indicios *deshomogéneos* respecto de los que intervienen en la configuración de su *volumen semántico*; la traducción de un texto escrito a uno audiovisual enfrenta muchas y complejas dificultades, a saber: el que el sujeto empírico se torne en múltiple sujetos –guionistas, dibujantes, directores etc.-; el tránsito de formas lingüísticas –vacías aunque simbólicamente dirigidas- a huellas técnicas, estrechamente vinculadas a manifestación de la materia significante; y el hecho más general de que el paso de un texto homogéneo semióticamente a otro complejo plantea no sólo dificultades para una *“correcta traducción”* de las huellas enunciativas, sino también la aparición de nuevas relaciones internas al *“texto de llegada”* entre las propias huellas y su enunciado: *“se trata de relaciones tan determinantes, que inducen a la afirmación de que en los textos audiovisuales el enunciado es difícilmente separable de la impronta de la enunciación, porque está siempre impregnado de modalidad.”*

Dadas estas dificultades, que conllevan la preponderancia de la autonomía semiótica respecto del discurso originario, Bettetini llega incluso a dudar de la

legitimidad del uso de *traducción*, y anota, para confirmar esta tendencia, el hecho de que en la práctica audiovisual se hable de "*reducción*", y que en esta se haga referencia a los textos literarios de base con formulaciones como "libremente tratado por" "libremente inspirado en" "sobre una idea de"; agrega que en estos casos la traición frente al texto de partida forma parte conscientemente del proyecto traducido y no se refiere sólo al ámbito pragmático.

No obstante se empeña en hacer un recorrido que permita apreciar las posibilidades de este tipo de ejercicios transformadores. Insiste en que las operaciones semióticas más fáciles de traducir son las narrativas, a las que considera *translingüísticas*. La fábula, las organizaciones abstractas, los valores, así como las acciones, los actores, las funciones y los actantes podrían ser transferidos al discurso audiovisual sin mayor dificultad, siendo respetados fielmente. No obstante, habría una diferencia sustancial, en la literatura cualquier representación, por detallada que pudiera ser como pasa con algunas descripciones –porque se realiza por medio de signos abstractamente simbólicos–, dejaría librado a la imaginación un margen muy amplio de interpretación, mientras que en el texto audiovisual, todo se definiría en una semiosis mucho más restringida y direccional –dado que esta se manifiesta por medio de signos icónicos fuertemente motivados–.

Otra dificultad en el pasaje transemiótico de narraciones tendría que ver con las diferencias en la temporalidad. Así, mientras que el tiempo de lectura no estaría determinado por el tiempo de escritura, el tiempo de la "escritura audiovisual" sí sería restrictivo y direccional frente al disfrute, lo que hace que sea considerado como un componente importante de producción de sentido que se trata de desplegar. Mientras que el lector tendría una relación libre con el texto literario, que lo facultaría para hacer saltos retrocesos y detenciones, la recepción audiovisual se encontraría en una relación de consumo con los textos audiovisuales *completamente dirigida* por la articulación temporal de su enunciación.

Es innegable que las operaciones narrativas son las más prestas a la transposición, es por esto que los trabajos que indagan por este fenómeno semiótico han proliferado ante todo en la consideración del pasaje de narraciones. No obstante no deben ignorarse que también se transponen descripciones y hasta argumentaciones –o al menos núcleos argumentativos– como parece ocurrir en algunas transposiciones del género de ciencia ficción; así como tampoco debe descuidarse el hecho de que las narraciones se articulan de manera compleja con las descripciones y las argumentaciones, circunstancia que ha de ser tomada en cuenta en la consideración de transposiciones concretas.

También es innegable que existe una asimetría considerable en las relaciones entre el tiempo de lectura y el de escritura entre la literatura y los audiovisuales, sin embargo, es preciso recordar que las posibilidades de retroceso, saltos adelante o las pausas, también son posibles en la lectura de textos audiovisuales hace ya bastante tiempo, desde que existen las videograbadoras, tanto porque es posible disponer de copias de filmes, como porque es posible grabar en casa programas televisivos o hasta comprarlos – como ocurre con las ediciones por capítulos de telenovelas en Latinoamérica-, para no hablar del recurso del DVD y los discos de diversos formatos que pueden ser visualizados en videograbadoras o en computadoras. No está demás decirlo, este recurso técnico ha hecho posible la aparición de otras maneras de lectura de los audiovisuales que redundan en vínculos estéticos muy particulares de los receptores con los productos y con los géneros, donde no se puede desestimar la crítica, la erudición y hasta cierta “mística”; circunstancia que hace posible también un mejor trabajo para el analista.¹⁸

¹⁸ Por cierto este dispositivo, guarda similitud con la televisión –utiliza sus técnicas y las combina con otras– pero se aparta de estas en múltiples aspectos que merecen ser estudiados, algunos tienen que ver con la conformación de un circuito comercial –de producción y circulación– dependiente de la industria cinematográfica. La recepción no está pautada por las programadoras de televisión que imponen los ritmos y los tiempos de las audiencias. Pero al lado de este circuito oficial de venta y alquiler; se encuentran los circuitos singularizados más vinculados a los gustos y al capricho. Ni que decir que las condiciones de recepción se modifican radicalmente, también con respecto al cine, empezando porque se rompe el encuadre de la sala oscura y porque se abre paso a la manipulación directa del producto audiovisual por parte del espectador, que pasa por esta vía a tener un vínculo muy personal con estos productos. Por otra parte, esta circunstancia de la posibilidad de manipulación

Otra anotación de Bettetini en esta dirección nos recuerda que la disposición de la velocidad en la sucesión narrativa audiovisual debe ocuparse de ciertas condiciones perceptivas que obligan a guardar ciertas normas, o de lo contrario los textos serían ininteligibles, y que la articulación temporal sobre la relación lector-espectador con el texto conlleva adaptaciones, supresiones y en general reducciones, en el paso de la literatura al audiovisual.¹⁹ Sólo es preciso anotar a este respecto que, en todo caso, esas condiciones perceptivas que regularían las posibilidades de la comprensión y que por ello condicionan la disposición de la sucesión narrativa, no son algo estricto, establecido de una vez, sino que son culturales e históricas y cambian con el tiempo y con los contextos según las distintas maneras de relacionarse con los dispositivos técnicos y según otras condiciones culturales,²⁰ piénsese por ejemplo, en las competencias de velocidad de lectura de las que disponen los consumidores del videoclip, e incluso piénsese en ciertos films cuya configuración estética se regodea en el juego de las aceleraciones y las distorsiones; e incluso en las tradiciones cinematográficas nacionales y en los géneros, para no hablar de las construcciones nada convencionales del cine de vanguardia. En general, la velocidad promedio del cine más comercial ha ido variando de modo que al ver films viejos de hace tres o cuatro décadas es fácil tener la sensación de que se trata de films muy lentos; sensación que se agudiza si el espectador es un joven de las actuales generaciones; pero lo mismo ocurre –aunque seguramente no de manera absoluta- si se compara filmes europeos con filmes estadounidenses.

En relación con estos aspectos menciona también el caso de la extensión convencional de los textos audiovisuales, que en el caso de los films coincidiría más en la transposición del cuento o de la novela corta, pero en todo caso no

técnica de reproducción, y hasta de edición de las obras cinematográficas, lleva al extremo la tendencia señalada por Benjamin de destrucción del aura por la reproductibilidad técnica.

¹⁹ Otro tanto ocurriría con la duración, cuya concentración sería impuesta pragmáticamente por el sistema productivo y distribuidor, y que derivaría la necesidad de elecciones que destacan algunos aspectos del enunciado narrativo en desmedro de otros de transformaciones semióticas que tenderían a *reproponer el primitivo sentido*, al menos, a nivel de una cita o un reenvío.

²⁰ Los cambios en el *sensorium* de los que habla Benjamin (1973), y a partir de él, Barbero (2003).

de la novela tradicional, que *"en su paso a la pantalla, corre el riesgo de reducirse a un armazón genérico, a la propuesta de una fórmula iterativa de narración."*

Por ello anota que la televisión ofrece otras posibilidades, por tener duraciones más largas puede organizar la narración en capítulos, teniendo así *"la posibilidad de una exposición narrativa más fiel a la novela original"* de la que puede tener el cine. Estas observaciones, a primera vista evidentes, no dejan de ser superfluas si se pregunta detenidamente por cuál fidelidad es a la que se alude²¹ y si se repara en que, si bien la extensión proporciona condiciones favorables si se busca la fidelidad, no llega sin embargo a definir su eficacia, pues un recurso condensador o incluso una alusión o indicación —de atmósferas por ejemplo— bien dispuesto puede ser mucho más propicio y certero que un intento de recreación "fiel", y que, como lo indica el mismo Bettetini y como lo plantea Wolf (2004),²² muchas veces cuanto más se persigue la fidelidad más se aleja de ella.

Otro asunto, ese que justamente preocupa tanto a Bettetini, es el de las posibles disociaciones del sujeto enunciador en uno o varios sujetos "narradores". Encuentra que, de las posibilidades que la literatura ha desarrollado, contar impersonalmente, construir un origen localizado en un "yo" narrador que se dirige a un "tú" lector, disociar el narrador en varios actantes que pueden coincidir con actantes de la narración o que pueden no estar implicados en el universo del relato; la primera sería la más propicia para la traducción audiovisual y la segunda la más difícil, pues en el audiovisual no se toleraría la identificación con sujetos empíricos, no obstante señala que en estos casos se suele apelar al uso de la llamada voz en off.

Concluye que, por más dificultades que se encuentren, es posible traducir en principio cualquier operación narrativa a un texto audiovisual. En cambio

²¹ Recuérdense las anotaciones hechas por Borges al respecto.

²² Sergio Wolf en *"Cine / Literatura: Ritos de pasaje"*, insiste en el error de asumir rutinariamente o naturalizadamente la eficacia en el uso de determinados procedimientos cinematográficos con la creencia y el propósito de acercarse a procedimientos similares en el texto literario.

encuentra mucho más difícil traducir el comentario, y que su traducción implica siempre un trabajo de reescritura y replanteamiento de la estructura enunciativa que puede llevar a cuestionar los aspectos narrativos. El comentario tendería a desaparecer del texto audiovisual, pues en éste se tiende a borrar al sujeto enunciator, y en consecuencia, su instancia comentativa aparecería propuesta como *“dimensiones orgánicas del universo posible construido por su trabajo semántico, que es después el universo producido por la narración.”*

Termina reconociendo que, por más que el sujeto enunciator no sea más que *un aparato cultural ausente o un simulacro inmanente al texto*, esta construcción está regida por *proyectos e hipótesis* muy distintos en el campo literario y en el audiovisual. *“Las diferencias son fundamentales, sustanciales, y los dos ámbitos productores del sentido, desde este punto de vista, no son de hecho conmensurables.”*

Como puede apreciarse el enfoque teórico de partida de Bettetini con respecto a la enunciación en el cine, lo lleva a no reconocer sus propias elaboraciones o a no ser consecuente con ellas, pues, si es posible encontrar semejanzas y diferencias enunciativas entre textos y géneros literarios y audiovisuales, no es necesario caer en el terreno de la inconmensurabilidad, si no se concibe a esta como algo identificable con un sujeto empírico o con un sujeto antropoide.²³ Su impasse se hace aun más evidente en una afirmación como la siguiente:

“La traducción entre sistemas semióticos distintos, caracterizados por pragmáticas distintas, debe tener en cuenta la transformación de la relación comunicativa creada por el cambio de textualidad. Traducción significa también, en este caso, respeto de las instancias pragmáticas del primer texto, a pesar de la innovación comunicativa implícita en el paso al segundo; si esto no es posible (y en su totalidad traslativa no lo puede ser nunca), traducir significa operar una serie de elecciones reductivas y transformativas en confrontación

²³ Ni siquiera en el ámbito estrictamente lingüístico o literario es necesaria tal identificación. Aunque desde marcos teóricos distintos, coinciden en esta manera de apreciar las cosas tanto Verón (*“Posmodernidad y teorías del lenguaje: el fin de los funcionalismos”*, 1985) como Ducrot (*“El decir y lo dicho”*, 1986), y los dos coinciden o tienen, eso sí, como punto de partida, una crítica a la concepción del sujeto en la pragmática anglosajona.

con el texto originario, significa proyectar un texto nuevo más o menos motivado, semántica y pragmáticamente por el original."

Se advierte una tensión entre una concepción problemática y limitada de la enunciación y las conclusiones que una indagación concreta del fenómeno audiovisual se le imponen al autor, de allí que, a pesar de su exigencia de respeto y fidelidad, al final se deslice hacia una consideración de las operaciones transemióticas que no coincide con su noción de partida de traducción, por eso habla de "*proyectar un texto nuevo más o menos motivado, semántica y pragmáticamente por el original*".

Metz (1991) se encarga de proponer una noción renovada de enunciación, a partir de su investigación específica sobre el lenguaje cinematográfico, esta noción trata de apartarse de la consideración deíctica –predominante- del funcionamiento enunciativo, y por tanto trata de desantropomorfizarlo, al mismo tiempo esta *reconversión* de la noción, como el mismo la llama, le permite dar cuenta de manera mucho más acertada de las peculiaridades del filme. Así, afirma que hablar de enunciadador y enunciatario para describir el funcionamiento enunciativo propio del filme conlleva a través del sufijo de dichos términos connotaciones irremediabilmente antropomórficas, en cambio él propone los de "foyer" (fuente) de la enunciación y "blanco" "destinación" u "objetivo" de la enunciación, pues éstos remiten a cosas como es el caso en el cine donde todo descansa sobre máquinas.²⁴

Comenta que, de hecho, la interacción directa que posibilita un funcionamiento deíctico en sentido estricto, que posibilita una genuina reversibilidad –que yo se torne tú y tú se torne yo- sólo funciona en la *conversación oral cara a cara*, y que este no es el caso ya en *comunicaciones verbales escritas* que transcriben ese tipo de intercambios, así como no lo es ya tampoco en la *historia*, no

²⁴ Metz discute centralmente con Casetti, a quien se refiere como al más importante teórico actual de la semiótica del filme. Así menciona como este autor, impregnado de esta concepción deíctica de la enunciación, por más que trate de ponerse y de ponernos sobre a viso en su contra, construye un dispositivo interpretativo expresamente montado sobre las figuras deícticas: "Así, para la mirada a cámara: YO (: enunciadador) y EL (: personaje) TE (: enunciatario) miramos, y así siguiendo para las grandes "formas" que dibuja la enunciación.". Pero también con Bettetini, al que le reprocha de entrada el nombre de su libro "La conversación audiovisual".

funciona sobre todo tampoco en el intercambio literario y, por supuesto, mucho menos en intercambios pictórico ni cinematográfico.²⁵

Insiste en que no tiene sentido llamar YO a un yo que no puede tornarse en tú, a la fuente de un discurso no interactivo –en la novela o en el cine- si no conceden a la enunciación y al lector- espectador ninguna posibilidad de modificación, salvo acciones puramente exteriores como cerrar el libro o apagar el televisor. Comenta también que la propia actitud de los usuarios de textos audiovisuales nada tiene que ver con dicha antropomorfización – introducida por los especialistas- *“pero lo más corriente es que ese espectador no piense ni en el imaginero. No cree, tampoco, por el contrario, que las cosas se revelen por si mismas: simplemente ve imágenes.”*²⁶

Según Metz, lo enunciativo en el cine tendría que ver con las capacidades metadiscursivas del filme, por las cuales éste nos habla de sí mismo o del cine, con su capacidad de plegarse sobre sí mismo. Pero, en todo caso, no se trata de algo que tenga que ver con alguna instancia puesta a mitad de camino entre el filme y fuera del filme, sino de diversas configuraciones textuales que se encuentran siempre dentro del propio filme, que es, en definitiva, lo único que tenemos.²⁷

La enunciación fílmica es siempre una enunciación sobre el filme.

Metadiscursiva más que deíctica, nos informa no sobre algo exterior al

²⁵ Incluso aclara que aun en el intercambio cara a cara “se tiene la impresión de que ver, o tocar, al foyér y al blanco de la enunciación (quienes en realidad se sustraen a ese contacto, pues consisten en pronombres gramaticales). Se los confunde, aquí, todavía con sus instancias de encarnación, con las dos personas que conversan: lo que se toma por el foyér de la enunciación es **otro enunciado**, simultáneo, el enunciado mímico-gestual del sujeto que habla, es decir de la propia persona (de ahí la confusión).” (1991, 121)

²⁶ “Toda concepción de la enunciación muy marcada por la deixis comporta, desde el momento en que se la separa del estudio de los intercambios hablados, tres riesgos principales, antropomorfismo, traslación lingüística y deslizamiento de la enunciación hacia la comunicación (: relaciones “reales”, extratextuales). El mismo Casetti no cede a menudo a estas tentaciones, nos pone en guardia contra ellas, pero en teoría, el riesgo permanece (“el riesgo”, en singular, pues los tres no hacen sino uno, son indisociables).” (130)

²⁷ “El filme nos habla de sí mismo, o del cine, o de la posición del espectador, y es en ese momento cuando se manifiesta esta suerte de desdoblamiento del enunciado que, en todas las teorías, constituye eso sin lo que no se podría inclusive pensar en una enunciación. El desdoblamiento deíctico, que consiste en estar a la vez (y ficticiamente si lo hace) afuera y adentro, no es el único posible. El desdoblamiento metafílmico (metadiscursivo) que es interno, puede soportar también, si es preciso, una instancia completa de enunciación.” (125)

texto, sino sobre un texto que lleva en sí mismo su foyer y su destinación. (...) El foyer y la destinación, considerados en su inscripción literal, en su identidad discursiva, no son papeles sino fragmentos de texto, o aspectos del texto o configuraciones del texto (así el campo-contracampo se observa organización general de la sucesión de imágenes). Antes bien orientaciones, vectores en una topografía textual de instancias más abstractas de lo que en general se dice. (...) la enunciación, es preciso volver a decirlo, no se reduce a "marcas" localizadas y distinguibles entre sí (concepción antropoide: las huellas de los pies del Sujeto semi-humano ubicado afuera-adentro) sino que es coextensiva al filme y se halla presente en la composición de cada plano: no siempre marcada pero en todo lugar actuante (Metz: 133,134, 135).

De manera que, al considerar las relaciones entre un texto fuente y su transposición audiovisual, y dentro de ellas las que se refieren a los rasgos enunciativos, se puede considerar el pasaje sin quedar anclados a las exigencias de fidelidad o respeto del *programa pragmático del sujeto* de partida presupuesto como fuente del "original".

Por su parte Seymour Chatman (1993) en "*Lo que las novelas pueden hacer que las películas no pueden (y viceversa)*" se ocupa también del fenómeno transpositivo, si bien guiado por el interés específico de comparar las peculiaridades de estos dos leguajes. Para empezar enuncia una tesis compartida por muchos narratólogos.

"La narrativa es una honda estructura bastante independiente de su medio. Es una clase de organización de textos y esa organización, ese esquema necesita ser hecho realidad con palabras escritas, como en cuentos y novelas; en lenguaje hablado combinado con los movimientos de los actores que imitan personajes y decoraciones que imitan lugares, como en obras de teatro y películas; en pinturas; en tiras cómicas; en movimientos de danza; en ballet narrativo y en mímica; e inclusive en música."

Chatman se refiere a la doble temporalidad como lo que define a la narración, tiempo de la historia y tiempo discursivo como tiempos independientes, algo que persiste en ella cualquiera sea el medio en el que se asiente. Anota que esta peculiaridad de las narraciones fue encontrada como algo que posibilitaba la traslación de un texto narrativo de un medio a otro, y que esta observación es interesante por sus relaciones con el estructuralismo y por lo productivo que se hizo más tarde el análisis narrativo. Señala sin embargo que esta circunstancia condujo a que se centrará la atención exclusiva en las estructuras narrativas que eran constantes, descuidando así diferencias muy importantes. Sus estudios sobre retórica de la literatura y los audiovisuales lo habrían conducido a una mirada más atenta de dichas diferencias, relacionadas con las peculiaridades de los medios. En el texto comenta dos casos, la descripción y el punto de vista.

Empecemos con el primer caso que es al que le dedica más espacio, la descripción. Chatman explica que la descripción descansa sobre la estructura temporal, lo que sucede con esta es que el tiempo de la historia es interrumpido y congelado, aunque el tiempo discursivo siga su marcha los eventos se paran. Sostiene que esto no ocurre en el cine, que de hecho no hay descripción propiamente dicha en el cine porque en este el tiempo de la historia no se detiene; afirma también que la clave está en que el cine no asevera, sólo muestra, no detalla por más que contenga operaciones que sugieran esa dirección, y que aun si hubiera una larga pausa que posibilitara observar gran cantidad de detalles –cosa que no ocurre regularmente en el cine- aun sentiríamos que el reloj del tiempo de la historia sigue su marcha, que la pausa ha sido incluida en la historia y que no es un intervalo, como si nos parece al leer en el libro. Así mismo agrega que lo que predomina en el cine es la fuerza de la narración que va demasiado rápido, y por ello no hay lugar para detenerse en los detalles. De modo que:

“En cualquier caso, el sentimiento de que estamos compartiendo un paso del tiempo con un personaje, debería ser un claro indicio de que no solamente nuestro tiempo discursivo sino también el tiempo de la historia de los personajes continúa rodando. Y si es cierto que el tiempo de la historia

continúa rodando en las películas, y si describir supone precisamente la detención del tiempo de la historia, entonces es razonable argumentar que las películas no pueden describir.” (Chatman:5)

Chatman hace consideraciones muy precisas para ilustrar ese tipo de diferencias, como puede apreciarse, no obstante también hace algunas afirmaciones que dejan ver una actitud prejuiciosa hacia el lenguaje cinematográfico, actitud que se funda, a nuestra manera de ver, en una suerte de “identificación primaria” del analista con los textos literarios. Junto con esto se encuentra en sus planteamientos una apreciación del lenguaje cinematográfico que no ha sabido asumir la complejidad del carácter impuro, combinado, del mismo. Además de que su concepción teórica se ve debilitada por su no incorporación de la teoría de la enunciación.

Encontramos, de conjunto, una apreciación más justa de la naturaleza del lenguaje cinematográfico, y dentro de él, de las relaciones entre lengua e imagen en los trabajos de Gaudroult y Jost (2001), y antes que ellos en los de Jean Mitry que Metz comenta, y en los del mismo Metz (2002) [1966]²⁸

Chatman llega a afirmar que *“Inclusive los sofisticados cinéfilos que llaman a una película “hermosa”, se están refiriendo más a su literatura que a los componentes visuales (...) La contemplación de hermosos escenarios, o color, o luces es un placer limitado a aquellos que pueden ver la película varias*

²⁸ Aunque en un texto clásico de Chatman no aparece una apreciación tan desequilibrada como la que aquí se comenta, en “Historia y discurso” (1990, 170) sostiene, comentando las características del punto de vista en el cine, que las películas dotan a la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades, debido a que no tiene uno sino dos canales de información coterminales, el visual y el auditivo –que incluye voz y ruidos-, lo que les permite hacer todo tipo de combinaciones. Esta misma idea es trabajada por Jost y Gaudreault (2001), su idea del doble relato en el cine, que ha operado en este aun desde el la época del cine mudo, donde el presentador y los rótulos cumplían un rol de *anclaje* de las imágenes, direccionaban ideológicamente y contribuían al desarrollo de la narración, hasta el establecimiento del cine hablado en el que el doble relato se desarrolla plenamente. Y más todavía: “La multiplicidad de las materias expresivas provoca - o permite- una variedad de “situaciones narrativas” que, por lo demás, no tienen parangón en la literatura escrita. Por lo tanto, y volveremos a ello con más detalle en el capítulo 6, dedicado a los problemas del “punto de vista”, el relato cinematográfico también es particular, ente proclive a amontonar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación, finalmente, una gran variedad de puntos de vista, que pueden, eventualmente, entrelazarse. La polifonía del cine, su espesor signifiante, hace que al contrario de la situación que prevalece en el caso del más común de los relatos escritos, el hecho de que la voz del segundo narrador *recubra* la del narrador fundamental, el meganarrador, está lejos de ser la regla (Jost y Gaudreault, 2001: 62).

veces, o aquellos que afortunadamente tienen acceso al equipo que les permite parar la imagen.”

Y que, en los casos en los que se apela a un personaje o a la voz de un comentarista que asevera una propiedad o una relación, esto no puede ser tomado como una descripción fílmica, se trataría más bien de *descripción por aseveración literaria transferida a la película*. O que la cámara no posee el don de la invocación del tono, es decir, que la cámara no nos dice nada acerca del que filma.

Es cierto que el cine no acostumbra detenerse demasiado en los detalles, salvo en películas muy particulares y que, en todo caso, aun cuando lo hace esto no funciona como una aseveración estricta, pero decir que en el cine no se pueden apreciar los detalles porque lo que predomina es la narrativa y porque se va muy rápido, es medir los fenómenos de la percepción fílmica con el rasero de la percepción y la experiencia literaria. De allí que resulte en extremo arbitrario afirmar que quien diga que una película es bella sólo puede hablar de la narrativa pues no habría tenido tiempo de apreciar los detalles, el paisaje, el color; pues, de hecho, cuando un cinéfilo afirma que una película es bella puede decirlo pensando en muchas cosas, y en muchas ocasiones se refiere explícitamente al color, a la fotografía, a los paisajes. Es decir que existen otras velocidades, otras maneras de percibir en el cine que no excluyen el gozar de los detalles. Se advierte que pesa mucho el prejuicio del valor de lo literario sobre los otros lenguajes, y que descuidan las especificidades preceptuales que las materias imponen a los lenguajes.

En cuanto al segundo caso, aquello de que cuando se apela a la voz de un personaje o a la de un comentarista no se lo está describiendo fílmicamente sino transcribiendo una descripción literaria al film; esto revela que Chatman considera la *banda de sonido* como algo agregado, accesorio al film, en lugar de considerarla como una parte integral suya, y que, en consecuencia, es otra posibilidad de describir en el cine; pero más aun, es necesario insistir en que el cine no es sólo imagen en movimiento, y que hace mucho rato que nadie imagina el cine por fuera de su compleja articulación de lenguajes y que

incluso, como lo plantean Jost y Gaudreault (2001), el cine siempre ha sostenido una relación con la palabra²⁹, que la presupone como una parte suya. Además, es sabido que existen otros procedimientos fílmicos para describir, piénsese por ejemplo en el papel que juegan los detalles en los filmes policíacos o de suspenso, en estos los detalles son centrales y los procedimientos suelen ser ante todo visuales, y son tan centrales que cuentan como indicadores, al punto que parecieran poder decir, *he ahí* tal comportamiento...*he ahí* tal personaje, con una economía visual y la exigencia de una complicidad del público sin la cual estas películas no podrían ser vistas.

Chatman plantea también que la cámara no tiene tampoco el poder de invocar el *tono* -cuando el lenguaje es capaz de contarnos algo del que nos habla-, como en el caso que comenta, en el que quien describe está apenas adivinando no aseverando- y parece ser alguien proclive a los encantos femeninos. Pero de lo que se trata en realidad es de la posibilidad de producir ciertos efectos, de modalizar lo que se dice, de insinuar, de apenas mostrar, de dejar en la ambigüedad, o incluso de mostrar detalladamente y después sugerir apenas otra posible interpretación. Pero hemos de insistir en que todos estos son posibles *efectos enunciativos*, tanto en la literatura como en el cine, que sólo pueden ser juzgados en la recepción. Como puede apreciarse Chatman se apresura a señalar una incapacidad del cine -y una fortaleza de la literatura- que sólo tiene lugar si se asume en extremo naturalizada la relación con los textos literarios. En definitiva se habla desde la perspectiva de un lector literario cómplice (que no ha podido escapar a su identificación primaria con un soporte) y que se olvida de que el cine también puede ser leído -y de hecho lo

²⁹ "Oponer la película *muda* a la película *hablada*, como se suele hacer, a menudo nos hace olvidar que, en el cine, la palabra y la imagen casi siempre han estado vinculadas. Ciertamente, en los inicios, lo único que se grababa sobre un soporte y se reproducía en la sala en la que se exhibía era la banda visual, pero las proyecciones sólo transcurrían en silencio en casos muy excepcionales. A la música de un piano o de una orquesta, a ciertas imitaciones de ruidos "en directo", se sobreañadía, algunas veces, al menos entre 1900 y 1910, un comentario dirigido a la sala, realizado por un "orador" o *presentador*. En definitiva, durante este período, los subtítulos eran bastante raros. En el segundo decenio del siglo, con la desaparición de este narrador de carne y hueso que era el presentador, la palabra escrita (mediante la interposición de un rótulo) sobre la película empezó a adquirir una función de primer orden y a aportar informaciones de naturaleza *verbal* al espectador sin necesidad de la voz. Más tarde, hacia 1928, la propia voz (la de los narradores, así como la de los personajes) consigue inscribirse, por fin, de forma material en el filme en sí, en la película. El cine *sonoro* se convirtió así en cine *hablado*." (Jost y Gaudreault, 2001: 71)

es – en una relación de complicidad entre la fuente y el destino. Esto tiene que ver con su olvido –o desentendimiento- de la teoría de la enunciación, lo que le resta posibilidades para comprender determinados efectos narrativos que, bien pueden ser explicados como efectos enunciativos.

También se ocupa de mostrar muy bien cómo el cine puede resolver problemas, a la hora de transponer una narración literaria, apelando a sus propias posibilidades técnicas. Como ocurre con respecto a los puntos de vista. Aclara que, ante la dificultad de mostrar una condición ambigua de un personaje –el hecho de ser a la vez inocente y seductora-, estas dificultades pueden dar lugar a respuestas creativas como la de Renoir cuando, “como seducción y belleza están en el ojo del observador, Renoir utiliza el punto de vista de Rudolphe para mostrarlo.” Y logra mostrar como la bella chica Henriette es atractiva y seductora aunque ella no se lo proponga, mostrando como despierta admiración en muchos hombres de distintas generaciones. Esto acontece con la transposición del cuento de Guy de Maupassant “Une partie de Champagne” que tiene el mismo nombre.

Sin embargo, a propósito del mismo ejemplo de la transposición, el caso ambiguo de la seductora inconsciente, insiste en que no se podrían describir los detalles corporales del mismo personaje, e incluso que al afirmar que la chica en cuestión es bella en el texto literario es difícil hacer lo mismo en el texto cinematográfico, pues en el cine se tendría la dificultad de tener que contar con el consenso del público acerca de lo que se considera una mujer bella.

Para empezar lo último sólo tiene sentido si se está juzgando la película en su relación con el texto literario, es decir que no puede considerarse en sí mismo como una limitación cinematográfica, pues de otra manera no se entendería que haya alguna dificultad, en la película se apelaría a una imagen considerada bella por los que hacen la película si esa es su intención y, seguramente tendrán muchos puntos de referencia en el medio cultural en el que se hayan inscritos y/o al cual dirigen su producto audiovisual. Luego, la exigencia de esa adecuación o consenso sólo se puede entender aquí, como una exigencia de

fidelidad. Sólo si se exige fidelidad al texto literario podría surgir una preocupación o dificultad como la que el autor invoca, que la imagen cinematográfica coincida con la descripción del cuento³⁰. Pero también podría ocurrir que, aunque se parta del texto literario, se quiera mostrar otra cosa, o mostrar la misma cosa de otra manera, puede ser que se quisiera reinterpretar algún aspecto del texto fuente y por ello, por ejemplo, se presente deliberadamente otro perfil de belleza femenina apartándose del propuesto por el escritor. O incluso, como suele ocurrir, que no se quiera o se busque ninguna de las opciones anteriores y que, no obstante, éstas tengan lugar, simplemente, por el efecto de desplazamiento que el tránsito por un dispositivo técnico incrustado en el circuito de la comunicación de masas, con el lastre de su memoria narrativa, o una *lectura de época*, pueden traer sobre un texto, dejando huellas de todo tipo, estilísticas, técnicas o ideológicas.

No obstante aun se pueden hacer algunas precisiones sobre el asunto mismo de la descripción que Chatman discute³¹. En realidad se trata de tres y no de dos temporalidades, la de la *historia*, la del *discurso*, y la de la *lectura*, Chatman confunde el tiempo discursivo con el tiempo de lectura; si bien es cierto que en cine, en cuanto arte temporal, el tiempo de la lectura suele ser un tiempo de la *relectura* que tiene lugar gracias a los instrumentos de grabación, como ya se ha indicado. Es preciso anotar también que otros autores, como Genette (1998) y como Eco (1996), no ven tan rígida la distinción. La descripción se entiende también más que como detención como desaceleración y, de cualquier

³⁰ De hecho Chatman comenta que la edad aproximada que se indica en el cuento, unos 18 años, no coincide con la imagen que la película presenta, la actriz parece tener 30 años.

³¹ Pero encontramos que existe al menos un caso paradigmático que corresponde a todo un género cinematográfico en el que lo determinante es la descripción, si bien no precisamente por una motivación estética, en el que la narración queda reducida al mínimo, y en el que el tiempo del discurso coincide con el tiempo de la historia. Se trata de las películas pornográficas. En estas se muestran en tiempo real todo tipo de hechos y situaciones cotidianas insignificantes, recorrer unas cuerdas en un auto, o servirse y beber una cerveza; y los actos sexuales, que son el centro de la película, duran más de lo que normalmente duran los actos sexuales. Eco lo explica con un argumento relacionado con las condiciones de producción: "*Una película porno está concebida para complacer al espectador con la visión de actos sexuales, pero no podría ofrecer hora y media de actos sexuales ininterrumpidos, porque es fatigoso para los actores, y al final llegaría a ser tedioso para los espectadores. Hay que distribuir, pues, los actos sexuales en el transcurso de una historia. Pero nadie tiene intención de gastar imaginación y dinero para concebir una historia digna de atención, y tampoco al espectador le interesa la historia porque espera solo actos sexuales. La historia queda reducida, pues, a una serie mínima de acontecimientos cotidianos*" (Eco, 1996, 71)

manera, puede tener múltiples sentidos en el texto que son distintas temporalidades, según Eco algunos son: (tiempo del espasmo, tiempo del extravío, tiempo de la insinuación, y tiempo para dar impresión de espacio). En estos casos la descripción estaría al servicio de la *delectación morosa*, de la imposición de un determinado *ritmo*, y para cuyos fines se hacen coincidir o no los tres tiempos; pero en todo caso todo esto depende de las posibilidades de encontrar un lector modelo –destinatario ideal- que asuma el ritmo que se le propone. Como puede observarse siempre reaparecen las cuestiones enunciativas de por medio. A todo lo anterior debemos agregar, como lo cuenta Steimberg (1998) que justamente es posible que una transposición reinterprete y ponga en cuestión un verosímil novelístico por el sólo hecho de abundar en descripciones que no aparecían marcadas así en el texto literario, modificando así las relaciones entre relato y descripción. Tal es el caso de Luchino Visconti, que transforma en un exponente de una narrativa de época lo que en el texto fuente sólo eran estereotipos paisajísticos propios de su momento estilístico.

Ahora bien, si puede aceptarse que es distinto atribuir cualidades a personajes o cosas al escribir que al hacer una película, algo que parece razonable, no se debe descuidar que, en todo caso, una cosa es atribuir y otra es describir, y que otra es tener consenso con los receptores respecto de la justeza de la descripción; es decir que un escritor puede afirmar o decir que un personaje es bello pero esto no es lo mismo que reconocer que haya logrado el efecto de sugerir al lector, con y por su descripción, que es bello en efecto. Lo que se desea sostener es que si se trata de dicha eficacia también el escritor se las tiene que ver con lo que el lector ponga en la recepción, pues no sólo se trata de si es un buen descriptor (Hamon, 1991) sino de si las cosas que describe y califica de bellas lo son también para los lectores, lo que indica que el texto literario no se encuentra muy lejos, en este terreno, de la situación del la película. Evidentemente Chatman incurre en debilidades que proceden de su desentendimiento de la teoría de la enunciación.

En definitiva, todas estas dificultades tienen que ver con las tribulaciones de una búsqueda semiótica y narratológica que intenta adecuarse a las particularidades del lenguaje cinematográfico inspirada en los desarrollos de la

lingüística y de la narratología de la literatura, búsqueda que sigue su marcha y a la que no se puede reprochar nada, excepto que sepa reconocer que la propia semiótica y narratología del cine está encontrando sus propias herramientas, que incluso pueden servir de apoyo a otros ámbitos semióticos y narratológicos, lo que implicaría abandonar lo que se ha denominado los *prejuicios*. De cualquier manera, a los fines de esta búsqueda específica, esas disquisiciones cuentan como un recurso en procura de aclarar y *desnaturalizar* las representaciones acerca de las relaciones entre uno y otro lenguaje, asunto indispensable a la hora de estudiar los pasajes transemióticos entre los mismos.

Pero esto conduce a pensar también que el problema transpositivo no puede ser reducido a un asunto de posibilidades técnicas, sin que se crea que estas no hacen parte del asunto transpositivo, sino que es preciso considerar múltiples aspectos discursivos relacionados con las condiciones sociales de producción y con la circulación; con el desfasaje entre producción y reconocimiento y con los imponderables de las *lecturas de época* en su compleja articulación con las técnicas y los medios, sin los cuales el análisis quedaría reducido a una consideración inmanente de las relaciones entre textos y entre medios.

CAPÍTULO II

LITERATURA Y CINE DE CIENCIA FICCIÓN: TIEMPO, TÉCNICA, ALTERIDAD

Puede ser que cuando encontremos realmente especies inteligentes entre las estrellas, ellas no sean ni remotamente humanas.

Quizá ni siquiera sean entes biológicos.

Asimov

I. EL GÉNERO DE CIENCIA FICCIÓN

Existen en principio múltiples rutas de acceso al estudio del género de CF,³² a los fines de la búsqueda que aquí se hace ha sido necesario producir un artefacto metadiscursivo propio, teórico-histórico, elaborando una nueva síntesis a partir de otras aproximaciones. Sabiendo que, por el solo hecho de producir dicho artefacto, se está construyendo también un objeto de estudio.

En este capítulo se desglosan seis aspectos claves que pueden tomarse como base para un acercamiento a una caracterización semiótica del género. Éstas no tienen porque ser exhaustivas ni mutuamente excluyentes, tampoco se proponen como “regularidades” estrictas que deben encontrarse en todas las regiones o en todas las obras del género, pero si tienen que contribuir a hacer distinciones pertinentes.

³² No conocemos un trabajo de caracterización semiótica o narratológica del género que pudiera considerarse canónico. Esto tiene que ver con la propia historia del género en EEUU, que surge en un ámbito comercial y popular —, el de la *pulp fiction*— situado por fuera de las escuelas literarias, lo que dificultó que se configurara la institución de la crítica, o hizo que esta tuviera que articularse en función de las necesidades y posibilidades que un circuito como ese imponía. E incluso después, cuando el género ha ganado reconocimiento en la sociedad y en ciertos ámbitos de la crítica y de la academia, no ha merecido tampoco un trabajo de gran envergadura.

1. Las **condiciones de posibilidad** del género de CF, es decir el señalamiento de una hipótesis acerca de las tendencias sociales y culturales más relevantes que habrían hecho posible la emergencia del género. 2. Una ubicación de las condiciones de **circulación** y de **recepción** del género en el momento más vital de su historia en EEUU. 3. Un rastreo de su **memoria narrativa**, que ayude a situar la matriz cultural popular de la cual procede. 4. La consideración de los aspectos relacionados con la **verosimilitud**. 5. Una caracterización teórica general de algunos **rasgos retóricos y enunciativos** claves (su carácter esencialmente argumentativo y, en algunos casos, hasta metadiscursivo) para la identificación del género. 6. Y un acercamiento a lo que son algunos de los **aspectos temáticos** centrales del mismo y que tienen que ver con los problemas de la **alteridad** y la **identidad**.

Por otra parte, es preciso dejar indicado desde ya un asunto que por común puede aparecer inadvertido, que la CF es ante todo un transgénero, un género que se ha desplegado y que persiste en distintos lenguajes y soportes. Ha habido momentos en los que prevaleció en la literatura, como novelas o cuentos en colecciones; pero su mayor vitalidad ha estado relacionada con su circulación en revistas; también ha circulado y circula en el cómic y en el cine, y, más recientemente, en revistas electrónicas y en los videojuegos. No obstante, éste trabajo se centrará en la consideración del género en cuanto literatura de masas y en su aparición específica como un tipo de narración cinematográfica

MODERNIDAD Y SOBRE MODERNIDAD O LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA CIENCIA FICCIÓN EN EUROPA Y EE.UU.

Según Asimov (1999) el que los cambios sociales dejaran de ser graduales y pudiesen vivenciarse durante el propio tiempo de vida de las personas, habría hecho posible la inquietud por el futuro, y habría dado lugar a una literatura centrada en el futuro, con sus vertientes optimista y pesimista. Para este autor la CF surge en el siglo XIX como respuesta literaria a esa nueva curiosidad que no había podido existir en otro momento de la historia. Pues aunque toda la historia humana está plagada de cambios, especialmente cambios técnicos, todo tipo de inventos y de desarrollos de nuevas técnicas; éstos tenían lugar de

manera gradual y se difundían lentamente, de modo que una persona no podía percibir esos cambios en su tiempo de vida.

Su hipótesis es que no era posible entonces una literatura que se ocupara del futuro pues casi todos los asuntos podían pensarse en términos del presente o del pasado. Las más osadas imaginaciones sobre mundos sobrenaturales o fantásticos, discurrían en términos espaciales, en territorios alejados y desconocidos o en lugares inalcanzables como la luna, o en otros planetas, pero todas se refieren al pasado o al presente.

Gran parte de los cambios sociales y culturales, que de una u otra manera ocurrían, tenían que ver con avances en el desarrollo técnico, o para decirlo en términos marxistas, con el desarrollo de las fuerzas productivas, aun en muchos casos en los que lo acontecido parecía no tener nada que ver con ello. Pero, en todo caso, éstos eran casi imperceptibles.

Todo esto va a cambiar con la modernidad, aunque esta cuenta con antecedentes, también técnicos que la precedieron y la hicieron posible. Un solo caso servirá como ejemplo: el papel jugado por la imprenta en el ensanchamiento de las posibilidades de difusión de la revolución científica de 1550-1650, que posibilitó la constitución de una fraternidad científica en toda Europa. A partir de la Modernidad el ritmo del avance tecnológico se incrementó sustancialmente, en el siglo XIX esto fue particularmente relevante en Inglaterra y de ahí en más en cada uno de los países en los que se consolidó la revolución industrial, hasta llegar a la circunstancia absolutamente novedosa de que dichos cambios pudieron ser percibidos en el tiempo de vida de un individuo; y desde entonces ese ritmo ha seguido incrementándose. Son esos cambios los que dan lugar a la inquietud por el futuro.

En realidad se trata de un fenómeno mucho más vasto y complejo, que ha dejado sus huellas en los textos de la filosofía y la ciencia social de la época³³,

³³ Habermas, en "El discurso filosófico de la modernidad" (1993: 17) comenta como la modernidad hace aparecer la conciencia histórica, que se corresponde con la noción de la simultaneidad cronológica de evoluciones históricamente simultáneas, y con la nueva

ese que hace aparecer una nueva percepción del cambio social y que sienta las bases para la emergencia de una imaginación nueva. Nos referimos a esas dos tendencias aparentemente irreconciliables de la modernidad, y que no obstante aparecen conjugadas, tal como Berman (1991) lo indicara, la modernización económica-política y el modernismo cultural estético y filosófico, en su lectura modernista de Marx. Berman muestra cómo Marx logra presentar una *visión evanescente* del mundo. Esa visión evanescente se confunde con esa percepción nueva del cambio social de la que habla Asimov.

“Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia, y sus relaciones recíprocas.”

Desarrollismo y progreso marcan la pauta en una sociedad que precisa de una revolución y una conmoción permanentes para mantenerse viva, el mismo rasgo constitutivo, fuente de toda vitalidad y al tiempo razón de sus crisis, propio de los movimientos modernistas. Pero Marx pone el acento ante todo en las nuevas *formas de acción, los procesos, los poderes, las expresiones de la vida y la energía humanas*³⁴; no se detiene tanto en las invenciones, en los productos, a diferencia de Saint Simon o McLuhan. Berman insiste en que esas

experiencia del progreso y de la aceleración de los acontecimientos históricos, así como con la apertura al futuro, a propósito comenta a Hegel... “caracteriza a la actualidad como un momento de tránsito que se consume en la conciencia de la aceleración del presente y en la expectativa de la heterogeneidad del futuro (...) Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo.”

³⁴ “La burguesía, con su dominio de clase, que cuenta apenas con un siglo de existencia, ha creado fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas. El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación de vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de los ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?” (Citado por Berman: 87)

fuerzas, que dan forma a la economía moderna y que precisan de una revolución constante, no permanecen separadas sino que esa constante presión por revolucionar la producción tiende a desbordarse, transformando las relaciones de producción y todas las relaciones sociales. En ese contexto afirma que ese ambiente llega a producir hombres y mujeres que *deben aprender a anhelar el cambio*.

Pero, Marx también introduce, al referirse al capitalismo, junto con un sentimiento de admiración uno de temor, y, curiosamente, lo hace apelando a imágenes demoníacas, habla del *mago* que ya no es capaz de dominar las *potencias infernales* que ha desencadenado con sus conjuros. Berman anota que el mago burgués de Marx es descendiente del Fausto de Goethe, pero también del Frankenstein, figuras míticas que se esfuerzan por expandir los poderes humanos apelando a la ciencia y a la racionalidad, y que desencadenan fuerzas demoníacas que no pueden ser controladas por los humanos y traen penosos resultados.

Así, en la primera parte del Manifiesto, Marx expone las polaridades que animarán y darán forma a la cultura del modernismo en el siglo siguiente: el tema de los deseos e impulsos insaciables, de la revolución permanente, del desarrollo infinito, de la perpetua creación y renovación de todas las esferas de la vida; y su antítesis radical, el tema del nihilismo, la destrucción insaciable, el modo en que las vidas son engullidas y destrozadas, el centro de la oscuridad, el horror. Marx muestra como estas dos posibilidades humanas han impregnado la vida de todos los hombres modernos a través de las presiones e impulsos de la economía burguesa. Con el transcurso del tiempo, los modernistas producirán un gran número de visiones cósmicas y apocalípticas, visiones de la felicidad más radiante y la desesperación más sombría. (Berman: 98,99)

Se puede ver como esas *dos posibilidades* de las que habla Berman, posibilidades que se acentúan mucho más cuando se trata de imaginar las potencialidades y los efectos del desarrollo tecnológico imparable, son las mismas que palpitan en la ficción popular, y que cobran forma en la CF. La

imaginación popular-urbana, participa del espíritu de la época, comparte esa condición existencial con el arte culto de los modernismos, e inventa sus propias imágenes para dar forma a esa experiencia de ese mundo evanescente, de la celeridad del cambio social.

Estas actitudes tomaron asiento en el género de CF desde sus comienzos. Como se advierte, ya desde muy temprano, con la primera novela propiamente dicha de CF, Frankenstein de Mary Shelley, de tono claramente pesimista, aunque es preciso tomar en cuenta en este caso la sensibilidad de época del XIX en la que ya no prevalecía el optimismo casi ingenuo del XVIII, la influencia del Romanticismo y la tradición Gótica –que reaccionaron contra el Clasicismo y el espíritu moderno inspirado en la Ciencia y la Racionalidad Modernas- en la que Shelley y buena parte de la literatura inglesa de entonces se inscribía; también lo hicieron en la obra de los dos autores más destacados de la primera CF, Verne y Wells, en la que se encuentran enfrentadas las dos posturas.

Augé (2004) habla de un *exceso de Modernidad*, exceso de información, de imágenes y de individualismo. Cuando se refiere al exceso de información comenta que su sobreabundancia nos produce la sensación de que “la historia se acelera”. Insiste en que vivimos en la época de la inmediatez y de lo instantáneo. Sus indicaciones ayudan a pensar, empezando porque él, como Asimov, pone el acento en los efectos, “nos produce la sensación de...” marcando con ello en primer término cambios en la percepción.

Esta sensación, ésta percepción del tiempo y del cambio social que se agudizan es lo que Augé denomina la *sobremodernidad*, como la sobreabundancia de acontecimientos, como ese sentir que la historia nos pisa los talones, como el exceso de tiempo, como la aceleración de la historia.

“la historia se acelera. Apenas tenemos tiempo de envejecer un poco que ya nuestro pasado se vuelve historia, que nuestra historia individual pasa a pertenecer a la historia” (Augé: 33).

“La historia nos pisa los talones. Nos sigue como nuestra sombra, como la muerte (...) Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentamos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno; de dar sentido al mundo, no a tal pueblo o a tal raza. Esta necesidad de dar un sentido al presente, sino al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponden a una situación que podríamos llamar de “sobremodernidad” para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso” (Augé: 36).

No puede soslayarse que esta circunstancia, vinculada con la agudización de la tendencia indicada por Asimov como peculiaridad de la modernidad, tiene un móvil privilegiado como son los incesantes cambios técnicos, que se vivieron de manera cada vez más dramática y pegaron un salto desde el advenimiento de aquello que Stover (1973) ha denominado la *revolución de la investigación*, y que ésta adquiere características mucho más espectaculares en la sociedad estadounidense. De allí que la posibilidad del establecimiento y desarrollo de la CF en EEUU se encuentre relacionada con estos cambios perceptivos que habrían agudizado la inquietud por el futuro y abierto las posibilidades para una imaginación estética desmesurada, esencialmente futurista, en la que el tiempo y las formas del mundo están modeladas por la transmutación técnica constante; y en la que se despliega una conciencia de la artificialidad humana.

La inquietud por el futuro se agudiza, si bien se hace problemática también, como lo plantea el mismo Asimov, porque resulta un reto grande para la imaginación proyectar desarrollos científicos o tecnológicos futuros cuando el desarrollo real de éstos se acelera continuamente, y trae consigo preocupaciones nuevas morales y ontológicas, por cierto vértigo ligado a esas transformaciones. Así el asunto de quién es yo y quién es el Otro, que se deja ver de manera privilegiada, aunque no solamente, en las complejas representaciones imaginarias del cuerpo, y más globalmente en una confusión de las categorías ontológicas (humano-animal; natural-artificial; hombre-mujer; orgánico-mecánico; vivo-inerte, etc), exhiben las rutas más frecuentes de exploraciones imaginarias en procura del sentido amenazado por la mutabilidad técnica y social.

El problema mismo del sentido del presente aparece más claramente en esa necesidad de narrar, siempre es necesario narrar para dar sentido, pero aquí nos enfrentamos con una necesidad más acuciante, poner en perspectiva cambios y mutaciones, indagar por la identidad y la alteridad más íntimas que estos cambios amenazan y confunden, aparece bajo la forma de una indagación acerca del sentido mismo de la humanidad, de la especie, aunque también se de cuenta de mutaciones más particulares que tienen que ver también con la ruptura de las grandes categorías a través de las cuales los hombres pensaban su identidad y sus relaciones recíprocas (Haraway, 1991).

Esa ruptura y confusión de las categorías ontológicas aparece también bajo las formas del exceso. Las figuras de los monstruos tienen que ver ante todo con eso, desmesura de tamaño, de inteligencia, de fuerza, de mutabilidad, de longevidad (Calabrese, 1989).

LAS REVISTAS DE CIENCIA FICCIÓN Y SUS LECTORES

Pero esas representaciones de la ciencia y de la tecnología no se engarzan lisa y llanamente en la conciencia y en la imaginación de las masas como una impresión nítida, al contrario sólo toman asiento y cobran forma por la mediación de y en imbricación con ciertas representaciones imaginarias predominantes. En EEUU muy especialmente aparecen conjugadas imágenes, figuraciones, narraciones y valores que se retrotraen a una tradición metafísica, mítica y literaria fantástica, con representaciones y valores provenientes del filo de las relucientes creaciones tecnológicas. Esto permite entender algo que a los críticos europeos les resulta incomprensible, el que las primeras publicaciones estadounidenses de CF aparezcan, convivan y permanezcan por buen tiempo en compañía de revistas populares de horror y fantasía. Las huellas de esa mediación cultural quedaron impresas en las portadas de las revistas pulp, vistosas, exageradas, casi chillonas, pero también vívidas e impactantes, como esos títulos de los folletines citados por Eco, que decían todo de una vez, que indicaban con toda crudeza lo que había que esperar dentro:

“Los títulos de estos encerraban ya publicidad y sugerían el tipo de juicio que había que hacer sobre las temáticas propuestas y sobre cómo disfrutar de ellos: “*Nuevo relato del caso cruel y digno de compasión ocurrido en Alicante, de una madre que mató a su propio hijo, dando a comer las entrañas a una perra y los miembros al marido*””. (Eco,2001:32)

Las ilustraciones de estas revistas posibilitaban impactar, llegar al mayor número de público y establecer un contacto directo con él. Ilustraciones y títulos llevaban ambas el sello de lo masivo, de lo popular urbano. Y lo que encontramos en la CF es una manera particular de apropiación de la técnica y de la ciencia por lo popular. Esto es así por más que en un momento determinado los escritores de CF sean como dice Asimov una elite intelectual, pues lo cierto es que lo que diferencia y llena de vitalidad al género de CF estadounidense son las muy particulares formas de circulación y de recepción que se caracterizan por una intensa participación e incidencia de los lectores en la escritura misma y en la definición de los rumbos de las publicaciones. Hasta el punto de que, por momentos, los lectores ocupan el lugar del escritor.

Las primeras revistas de CF estadounidenses emergen de entre la jungla de pulpa, conviven con otros géneros populares, y hasta sus escritores oscilaban o frecuentaban uno y otro género. Este origen popular urbano de la CF en EEUU aseguraría también la emergencia de un fenómeno de circulación y recepción muy particular que no echó raíces en ninguna otra parte, la conformación del fandom.³⁵

La primera revista estadounidense especializada de CF *Amazing Stories* aparece en 1926, y, al poco tiempo de fundad va a hacer aparecer un fenómeno cultural muy singular. Fue haciéndose evidente que los lectores de CF no se conforman con buscar información sobre su literatura preferida, sino

³⁵ Desde el año 1939 empezaron a celebrarse las llamadas convenciones mundiales de CF, que sólo se interrumpieron tres años durante la segunda guerra mundial. Hay autores como Lundwall (1980) que discuten el carácter “mundial” de las mismas, y, al parecer se trató siempre de eventos internacionales aunque predominantemente estadounidenses. Asimov (1999) narra en su diario que la primera fue un evento delirante de centenares de aficionados y que después llegaron a ser de miles. También existían todo tipo de convenciones nacionales y regionales.

que desean escribir para comentarla. El director de la revista Hugo Gernsback³⁶ no tardó en advertirlo:

“Una de las grandes sorpresas desde que iniciamos la publicación de *Amazing Stories* es la tremenda cantidad de correspondencia que recibimos de los... ¿cómo llamarlos, “aficionados” a la científicción? Parecen muy bien informados en esta clase de literatura. Según las sugerencias para reediciones que nos envían, estos “aficionados parecen sentir especial propensión por la caza de cuentos de científicción, no sólo en inglés sino en muchos otros idiomas”

Más tarde los aficionados empezaron a publicar sus propias revistas, mimeografiadas o impresas, los llamados *fan magazines* o *fanzines*. *Fandom* y *fanzines* darían lugar a una nueva generación de grandes escritores, editores e ilustradores de CF que llegaron a prevalecer en el género y a enriquecerlo³⁷.

Tanto *Amazing Stories* como las que la siguieron en esos años, *Astounding Stories*, *Thrilling Wonder Stories*, *Air Wonder Stories*; se ajustaban, tanto por su material –ediciones toscas y muy baratas de papel de pulpa-, como por su formato -como lo indican ya los propios títulos, pero también las chillonas ilustraciones de sus tapas-, lo mismo que, en cierta forma, por el recurso constante a las fórmulas del relato de aventuras y de fantasía ligera, se ubican dentro del circuito de las revistas pulp de entonces. Esto es cierto, no obstante que los temas, cada vez más centrados en los efectos de la ciencia y las especulaciones futuristas, empezaban a perfilar muy claramente la dirección del género.³⁸

³⁶ Gernsback creó el correo de lectores al que llamó “Discusiones”, este nuevo *dispositivo* vino a dejar ver, y a canalizar este fenómeno receptivo. Más tarde el correo de lectores se generalizó y llegó a convertirse en el instrumento más dinámico y vital de la CF de EEUU. El mismo dio lugar a la conformación de clubes y a todo un movimiento semiorganizado de aficionados al género, el *fan kingdom* “reino de los aficionados” o *fandom*. (Lundwall, 1986)

³⁷ Algunos de los más destacados son Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Donald A. Wollheim, Frederik Pohl y John Campbell.

³⁸ “En realidad, en el apogeo de las revistas *pulp* de las décadas del veinte y del treinta, el contenido no sólo era de ficción, sino de una precisa variedad de ficción, y las primeras revistas de ciencia ficción estaban en esa tradición.” (Asimov, [1979] 1999: 291). El mismo Asimov cuenta que antes, en revistas pulp tipo magazines y en revistas de divulgación científica se publicaban historias de CF pero estas no eran revistas especializadas en el género, algunas de esas fueron la muy popular *Argosy*, *Science and Invention*, *Blue Book*, *Radio Experimenter*, *Weird Tales*.

Entre los años veinte y la década del setenta la CF floreció y se desarrolló en revistas, esto no excluye el que circulara en otros soportes como los libros³⁹. Las revistas de CF fueron ganando su propio estilo, hasta pasar del pulp a ediciones cada vez más cuidadas-con ilustraciones más sobrias-, y también más costosas. A finales de la década del setenta ya no prevalecían las revistas, otros soportes y formatos habían ganado terreno, ediciones de antologías, ediciones de libros de bolsillo y ediciones de tapa dura.

Pero mientras florecieron las revistas estas fueron la verdadera cantera de la CF, que más tarde engrosaría las ediciones de antologías. Era común que en ellas se publicaran libros novelas por entregas, que tenían la particularidad de poder ser afectadas por la influencia de los lectores. En general funcionaban mediante la modalidad del pago por los artículos, un editor compraba una historia, de modo que a veces era preciso rodar por varios editores hasta conseguir la publicación.

Durante la mayor parte del tiempo predominó en ellas la ficción, pero a partir del año 1934 (Asimov, 1999) ingresaron los artículos de ensayo sobre ciencia. Esta es una combinación muy particular, los lectores de CF eran también

Las primeras revistas de ciencia ficción podían contener un mensaje del director, un correo de lectores, un comentario ocasional sobre un libro, y quizás, un "cuestionario científico" (y anuncios por supuesto), pero, con estas excepciones menores, la ficción -y, en realidad, la ciencia ficción- llenaba cada página.

³⁹ En 1929 empieza el primer período de expansión del género, en éste aparecen 5 revistas dedicadas exclusivamente a él, ya existía una desde la primera década del siglo -aunque albergaba todo tipo de historias de otros géneros-. Entre 1939 y 1941 tienen lugar otra expansión, se llega al número de 18 revistas, ésta se considera la edad dorada del género, signada por la figura de John Campbell, el gran editor que impuso los criterios básicos de calidad -abundantes premisas científicas, calidad literaria mínima, e inquietud por lo social-, se le reconoce como el mentor de varios de los más importantes escritores del género (Robert A. Heinlein, Jack Williamson, Clifford D. Simak, L Sprague, Isaac Asimov).

Por ésta misma época el género llega a influir y a difundirse a través de revistas a Canadá, Inglaterra y Australia, en éstos y en otros países se editan versiones locales de las revistas estadounidenses, y se multiplican las convenciones de aficionados. Entre 1948 y 1955 llegan a existir 38 revistas y un número grande y fluctuante de fanzines; también aparecen antologías importantes, la de Groff Conklin, que continúa las de 1943 y 1945 que habían empezado a difundir el género en forma más seleccionada, y en Europa y en América Latina se propagan las versiones locales de las revistas estadounidenses. Se fundan por entonces dos de las más importantes revistas Galaxy (1946) y The Magazine of Fantasy and Science Fiction (1949). En la década del 60 y del 70 alcanzan celebridad mundial autores como Bradbury, Anderson, Sturgeon, Matheson, Asimov, Simak. En 1977 se funda La revista de Isaac Asimov.

aficionados y lectores de ciencia y los editores ayudaron a cultivar esa inclinación, de modo que muchas revistas llegaron a tener columnas regulares de artículos de ciencia que tenían sus escritores consagrados, en muchos casos, aunque no necesariamente, escritores también de CF, y estos eran también objeto de discusión en los correos de lectores.

A medida que el género se consolidó en EEUU tendió a mantener esa relación estrecha con la ciencia, circulaban y eran recibidos juntos dos discursos constituyendo un producto cultural único. Esta proximidad –material- con el discurso científico es un elemento importante para la caracterización del género, lo que no excluye todo tipo de combinaciones y oscilaciones, así se reconocen igual como textos clásicos de CF los de Asimov, escritos por un doctor en química apasionado y reconocido divulgador de ciencia que siempre escribió con un propósito explícito de referirse y de reflexionar a propósito de la ciencia, y los de Ray Bradbury, un escritor que no tuvo formación científica y que tampoco quiso tenerla, para usarla en provecho de su empresa narrativa como hicieron tantos otros. Esto tiene que ver con la amplitud propia del mismo, pero, en todo caso, nunca excluye la reflexión en relación con la ciencia, si bien en direcciones múltiples, una de cuyas más importantes es la de mostrar posibles maneras de ver mundos futuros determinados por el desarrollo de la ciencia o de mostrar mundos que sólo pueden ser conocidos gracias a los productos científicos. Como se insistirá más adelante, el acento está puesto en los *mundos* y en la *reflexión*.

Este es otro elemento que ayuda a entender las peculiaridades del género de CF como un fenómeno popular, aunque con visos y tendencias muy particulares. Conviene indicar aquí al menos una esencial, que la CF ha sido desde siempre, si se puede decir así, pretenciosa, que ha tenido aspiraciones filosóficas.

CIENCIA FICCIÓN Y MEMORIA NARRATIVA

Ésta empresa caracterizadora impone también otras indagaciones, el rastreo de otras presencias, la identificación de múltiples relaciones intertextuales y de ecos, entre obras y entre géneros, la indagación en *diacronía*, todo lo que tiene

que ver con la memoria narrativa del propio género y que permite entender mejor la aparición de determinados temas, figuras, preocupaciones, actitudes.

Algo que aparece como indispensable para deslindar o para hermanar al género con otros, y así poder verlo mejor contorneado. Todo esto porque no se puede pensar algo tan firme como indeciso, en razón de las fluctuaciones culturales que lo determinan y que él mismo ayuda a configurar, como un género, sino es en relación con las continuidades y rupturas de múltiples tendencias que se encarnan y se entrecruzan en los distintos géneros que lo anteceden y que le son próximos. En el caso que nos ocupa, no se pueden clarificar las relaciones entre Utopía y CF sino nos retrotraemos a lo que persiste y no persiste en ambos de dos tradiciones anteriores, a saber, la poesía satírica o las Sátiras y los Viajes Imaginarios.

La poesía satírica tiene una historia muy larga, se remonta a la antigüedad griega, dentro de esta tradición aparecen figuras como Ferécides, Aristófanes y Luciano de Samosata, estos se ocupan de temas fantásticos en los que hacen mofa de costumbres o personajes de la época. El caso más relevante es el de Luciano de Samosata quien compuso relatos sobre viajes cósmicos por completo fantásticos, escribe uno en el que narra un viaje a la luna, (Aletees historia o Vera historia) a la que concibe como un lugar habitado. Esta tendencia tiene la particularidad de tener como propósito explícito el divertimento, como un juego intelectual para descansar el intelecto sin dejar de cultivarlo (Capanna, 1966).

Al lado de esta tendencia encontramos en la antigüedad la obra de Platón que conjuga muy particularmente mito y ciencia, Platón que es visto por Moro (1996) como su precursor, imagina un mundo humano perfecto en el mito de la Atlántida. En éste, el propósito no es divertir, sino que se narra una historia para argumentar a favor de una determinada manera de concebir las relaciones sociales y políticas.

Es en el Renacimiento cuando aparecen actitudes más cercanas a la de Platón, en las Utopías (Tomás Moro, Campanella, Bacon). Las dos primeras

más ocupadas de imaginar sistemas sociales y políticos y costumbres, y de hacer una crítica demoledora de los valores y las costumbres de su época. Es preciso pensar la Utopía como parte de un esfuerzo por ayudar a constituir el estado moderno, razón por la cual la sátira y la polémica aparecen como recursos indispensables para ayudara demoler concepciones que impedían la apertura de esa nueva configuración sociopolítica.

La obra de Bacon (1985), *La nueva Atlántida*, en cambio pone en escena las imágenes de un mundo gobernado por las materializaciones técnicas de la ciencia. En ella el progreso está acicateado por el desarrollo tecnológico. Predominan la confianza en la Razón, una razón apoyada en la experiencia, y la creencia de que las maravillas técnicas resolverían todos los problemas sociales y políticos.

Tanto en las dos primeras como en la tercera se prefigura a la sociedad, la imaginación especula en la búsqueda de otras posibilidades de organización social y política. De la misma manera los tres textos están configurados en función de la *espacialidad* más que de la *temporalidad*, los hechos son presentados como ocurridos en el presente solo que en otro lugar, un lugar paralelo, que no tiene ubicación, un no lugar, como traduce literalmente *u-topos*. Se entiende entonces que si bien las cosas que narran sólo podrían tener lugar, en la realidad, en otro momento, un momento que aun no ha llegado pero que podría venir, el texto no es organizado en función del tiempo sino del espacio. Estas son dos maneras distintas de construir diégesis en la Utopía y en la Ciencia Ficción, si bien existen numerosos casos en los que en la CF el énfasis no está puesto en mostrar mundos futuros sino otras posibilidades de mundos en la misma época o en épocas cercanas (o incluso en las retrospecciones y las ucronías⁴⁰) y en el mismo planeta. La inquietud por

⁴⁰ Esas narraciones en las que el contrafáctico aparece así: que habría ocurrido si en tal época, en tales circunstancias en lugar de acaecer tal suceso hubiera tenido lugar tal otro; cómo sería el mundo o tal espacio social o personal si hubiera ocurrido tal cosa. El nombre procede de Charles Renouvier, un filósofo francés neokantiano que escribió una novela a la que tituló *Ucronía*, escrita para cuestionar el poder temporal de la Iglesia, y en la que presentaba una historia de la historia europea no según como había sido sino según como *habría podido ser* (Capanna, 1999: 17)

el futuro propia de la CF, está planteada de cierta forma en la utopía pero aun no se encarna en las propias estructuras narrativas.

Ahora bien, algunos autores (Frye, 1982) sólo vinculan a la CF con la Nueva Atlántida de Bacon y la separan de las utopías de Moro y Campanella⁴¹, esto parece razonable, por el peso conferido en esa a la ciencia y a la técnica como motores del cambio social, no obstante esta visión puede llegar a ser muy estrecha sino se atiende al hecho de que se puede entender las otras dos narraciones como anticipos precoces de cierto tipo de CF que especula a partir de las construcciones de las ciencias Sociales, poniendo en perspectiva determinadas tendencias estudiadas por éstas; y que incluso buena parte de las narraciones de CF que parten de alguna realización o idea científica, en realidad le confieren mayor peso a la prefiguración de las transformaciones sociales mismas o a la imaginación de otras maneras de organizar la sociedad o de otras maneras de sentir por parte de otros seres distintos de los humanos. Autores como Bradbury o como Dick se ajustarían mejor a esta segunda descripción.

Por esta misma época, siglos XVI y XVII, encontramos viajes imaginarios de inspiración científica (Capanna, 1966), en los que prevalecen los viajes a la luna, empezando por el relato del mismo Kepler (*Somnium astronomicum*, 1634), pero el listado es largo: El obispo Godwin (El aventurero español Domingo González, 1629) que viaja a la luna; Cyrano de Bergerac (Viaje a la luna, 1649) y (Historia cómica de los imperios y estados del sol, 1652); El padre Kircher y sus (*Itinerarium extaticum*, 1656) (*Mundus subterraneus*, 1678), que apela a la comicidad ante todo; Huyghens (el cosmoteoros, 1698); Fontenelle (Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos, 1686) etc.

En cada una de estas las particularidades técnicas del viaje son muy distintas entre si, en algunos casos se trata de demonios que vuelan, en otra de aves sobrenaturales, en otros de verdaderos cohetes mecánicos, pero lo que tienen

⁴¹ Autores como Raymond Williams (1979) oponen la CF a la utopía, pues para este autor las transformaciones utópicas son predominantemente sociales y morales mientras que las de la CF serían predominantemente naturales, y porque esta imaginaria el futuro de manera pesimista, distópica.

en común todas es que el viaje a otro mundo es un recurso para hacer sátira de las costumbres del momento, o para hacer aparecer en boca de personajes imaginarios ideas consideradas escandalosas o descabelladas por la opinión mayoritaria o por las autoridades intelectuales de la época. Son frecuentes las polémicas científicas o las críticas referidas al dogmatismo de esas autoridades intelectuales, así, por ejemplo, Cyrano se burla de los filósofos escolásticos y defiende su visión anti Ptoloméica del universo. Se trata de un verdadero gesto de distanciamiento, de tomar distancia para ejercer la crítica o hacer la polémica (Capanna, 1966).

Este recurso satírico es común tanto a la Utopía como a la CF, los dos géneros presentan otros mundos posibles que cuentan en favor de una crítica del mundo presente y de la presentación de otras posibles alternativas. Se advierte sin embargo que el recurso a lo interplanetario es propiamente característico de la CF, pues los *otros mundos* utópicos sólo son imaginados en la tierra. Y mucho más acentuado que en la Utopía, predomina la temporalidad sobre la espacialidad. La CF incorpora la postulación de otros mundos extraterrestres como un recurso crítico, polémico, propio de la poesía satírica pero lo determinante sigue siendo que aparece vinculado con la imaginación del futuro -la temporalidad sobre la espacialidad-, y que detrás de todo hay una preocupación científica o técnica. No obstante, Utopía y CF tienen en común un rasgo heredado su antecesora la poesía satírica, que son argumentativas, narran y describen para mejor defender y controvertir determinadas posiciones o puntos de vista.

En 1741 aparece un tema nuevo, el barón de Holberg publica Nicolai Klimii iter subterraneum, obra en la que se presenta a la tierra como hueca. En 1749 P. Le Ceoedic publica *Viaje al mundo de Descartes*, allí reaparece el tema de la hoquedad de la tierra y al que se agrega el descenso a su interior. Más tarde este pasa a ser un tema popular que insistirá en múltiples narraciones.

En el siglo XVIII tiene lugar un desplazamiento, la sátira aparece pero se dirige a un espectro mucho más amplio de preocupaciones, aguijoneada por el espíritu de la ilustración, la imaginación crítica deja ver su escepticismo hacia la

condición humana. Es decir que, en paralelo con el optimismo filosófico y político, se desarrolla un escepticismo no menos filosófico y político que toma asiento en cierto tipo de literatura. En esta se controvierte la posición del hombre como rey de la naturaleza (Capanna, 1966).

Esta posición escéptica con respecto a la humanidad que aparecía ya en Cyrano, se despliega contundentemente en obras como Los viajes de Gulliver, en la que se presenta al caballo como un ser racional mientras que los animales de tiro son los propios humanos, al regresar de su último viaje Gulliver llega a dudar de su racionalidad, esta idea es precursora de otra crítica demoledora aparecida en la CF, El planeta de los simios de Boulle (1977). También encontramos este mismo talante en el Micromegas de Voltaire, en esta los visitantes no son los hombres sino dos habitantes de Sirio y de Saturno, que visitan la tierra y se mofan de las diferencias que dividen a los filósofos, Voltaire critica duramente el dogmatismo y la estrechez de miras de las autoridades intelectuales del momento. Aparecen entonces conjugados los tres géneros o tendencias:

“Aparece, así podemos decir, la utopía satírica, donde convergen los otros temas, el mundo posible, el viaje maravilloso y, como la era no es tan ingenua, la sátira de las costumbres y las ideas” (Capanna, 1966: 65)

Capanna también proporciona un dato relevante en relación con el paso al predominio de la temporalidad sobre la espacialidad en la configuración narrativa. Se refiere a la obra de anticipación de Sebastian Mercier, *El año 2440*. El texto es publicado en Londres tres años antes de la Revolución Francesa. En ella se narra el despertar de un ciudadano del siglo XVIII en el año 2440, éste encuentra un mundo republicano, en el que se previene la tisis por inoculación; en el que en lugar de la Bastilla existe un templo a la clemencia al que cada nación comparece a pedir perdón por sus pecados, y en el que en un lugar privilegiado se levanta la estatua de un negro con un texto que dice “Al Vengador del Nuevo Mundo”.

El siglo XVIII, un siglo en el que empieza a desplegarse la revolución industrial y con ella la imaginación práctica y la imaginación literaria se dejan contaminar por las maravillas técnicas, empiezan a aparecer una serie de invenciones mecánicas con fines lúdicos, en especial autómatas como los autómatas de Vaucanson y su flautista operado por un mecanismo de relojería que hizo sensación en los salones de entonces o el ajedrecista del turco. Y en la literatura *Maschinenmann* de Jean Paul Richter (1798), en esta obra aparece la preocupación por que los autómatas terminen volviéndose contra sus creadores; en esta misma dirección se encuentra *El aprendiz de brujo* de Goethe, y sobre todo Hoffman, ya en el siglo XIX, y su *Coppelia* del cuento "El hombre de la arena", que fue llevad al ballet por Leo Delibes que contó con la "actuación" de una muñeca animada al estilo de los autómatas de Vaucaucen.

Como ampliaremos más adelante, aquí ya la ficción popular se apropia a su manera de las construcciones técnicas y empieza a imaginar complejas maneras de articulación entre estas y lo humano. Estas obras literarias introducen una preocupación y una figura –el robot y más tarde el androide o su precursor, el monstruo de Frankenstein –que perteneced a la CF propiamente dicha, que empieza a nacer por esa misma época ya en el siglo XIX.

En el siglo XIX encontramos una continuidad de temas, de géneros y tendencias, persisten las utopías sociales y tecnológicas, los viajes maravillosos –aunque ahora predominen los viajes a Marte-, y las máquinas pensantes. En EEUU abundan las utopías sociales y distocias, algunas de las cuales son de inspiración marxista. Algunas de ellas anuncia el Fascismo, como *El talón de hierro* de Back Condón, y ya antes, en 1896 el inglés M. P. Hiel había publicado *Los S.S. (Sociedad de Esparta)* en la que una secta racista arremetía contra Europa luchando por hacer predominar la raza blanca, matando e incendiando a los que consideraba pueblos inferiores.

En 1817 Mary Shelley publica su *Frankenstein*, texto que ejercería una gran influencia en muchos otros y cuya figura se perpetuaría, sobre todo en el cine, si bien en la inmensa mayoría de las transposiciones cinematográficas esta

haya ido sufriendo transformaciones en las que el que era el verdadero monstruo, el científico Frankenstein, deja de serlo y su lugar es ocupado por la criatura que éste fabricó. Frankenstein a su vez se inspira en el Aprendiz de brujo de Goethe y en la figura mítica del Golem y en los homúnculos de los alquimistas. E inaugura o da origen a una figura propia de la CF, el androide, creación de ser humano artificial hecho de material sintético, no metálico.

Otro texto que se emparenta con el de Shelley, *La Eva futura del parnasiano Villiers de l'Isle Adam*, que inventa una mujer mecánica que se nutre con aceite de rosas y descargas eléctricas. Después vendrán *Los Robots Universales* de Rossum de Karel Capek (1902). Pero la CF propiamente dicha inicia con los trabajos de Rocín, Wells y Verne

Por supuesto que es preciso distinguir entre la Utopía como género y lo utópico como rasgo estructural, retórico y temático que puede estar presente en múltiples géneros. Por otra parte, autores como el mismo Fry, Asimov y Capanna reconocen a la CF la posibilidad de optar por variantes utópicas más puras o por distopías –que tienen su origen en las sátiras o parodias utópicas de los siglos XVII y XVIII-. Este enfoque se acerca más a la característica ambivalencia del género con respecto a la imaginación del futuro.

EL PROBLEMA DE LA VEROSIMILITUD

Un aspecto relevante es el de la verosimilitud del género, y sus relaciones con la ciencia y con el discurso científico. Está claro que la ciencia es el punto de partida para este tipo de discurso ficcional, lo que hay que precisar es cómo se da esa relación, qué papel juega la ciencia dentro de él. Para muchos autores la ciencia no es sólo el punto de partida de la CF sino ante todo la garantía de sus verosimilitud (Butor, 1969) (Link, 1993). Pero esta visión en ocasiones conduce a ver en esa relación la peculiar debilidad del género, pues según ella sus relatos están propensos a perder el sentido o incluso a recuperarlo dependiendo de los descubrimientos que haga la ciencia (Gardner, 1992). Un enfoque como éste supone una relación directa, sin ninguna mediación, entre el género y la ciencia.

Otra manera de pensar este problema pone el acento en que la CF es una literatura de anticipación, pero existen distintas maneras de entender la anticipación, muchas veces se la piensa como una condición necesaria para la validez del género y para la mejor valoración de sus obras, como una relación inmediata, de suerte que si una obra no acierta en sus "predicciones" entonces no sería buena CF. Esta manera de ver las relaciones entre CF y ciencia conduce a juzgar a la primera como si no fuera ante todo un discurso ficcional.

Una manera de ver las relaciones entre CF y ciencia pone el énfasis en la consideración de la construcción misma de los mundos que el género postula y de los procedimientos lógicos implicados en las operaciones narrativas que los fundan, y en cómo su plausibilidad tiene algo que ver con la ciencia. En unos casos se reconoce que en la CF lo sobrenatural aparece explicado de manera racional, aunque a partir de leyes aun no reconocidas por la ciencia de la época. Así, aun partiendo de premisas irracionales o falsas los hechos se relacionan de manera perfectamente lógica (Todorov, 2003).

En otros lo central es la distinción entre los mundos posibles de la literatura realista (que si bien construye mundos que no se corresponden directamente con lo que llamamos, por identificación con el sentido común, mundo real, en todo caso los que construye son biológica, cosmológica y socialmente similares al nuestro) y los mundos posibles de la literatura fantástica, los segundos son *estructuralmente posibles* (Eco, 1988).

Todo relato realista se caracterizan por el uso del contrafáctico con respecto a la evolución del mundo real. La narrativa fantástica apela a los contrafácticos como lo hacemos nosotros en la vida cotidiana, pero los usa de modo muy distinto, en cuanto para ella el mundo posible es *estructuralmente distinto* del mundo real –cosmológica y/o socialmente-. En lo que concierne a la CF, lo que la caracterizaría es que en ella el mundo posible representa una fase futura del mundo real actual. De manera que, por distinto que pueda ser éste, es

verosímil y posible, pues las transformaciones que sufre vendrían a completar tendencias del mundo real.⁴²

Existe otra narrativa de anticipación –heredera del neogótico- cercana a la CF - la llamada *space opera* o de historias *bug-eyed monsters* - pero que se distingue de esta en cuanto pone el énfasis en los contenidos de esos mundos anticipados, pero no se preocupa por establecer los modos por los cuales ese mundo se ha hecho posible. También existen textos de CF que tienen la forma de las utopías, construyen mundos paralelos, pero en estas esos mundos aparecen justificados por fisuras en el tejido espacio-temporal, en tanto que en la utopía clásica se trata simplemente de un no- lugar inidentificable, en estas no interesa ni la localización ni la posibilidad cosmológica de esos mundos, lo que interesa es lo que ocurre en ellos para postularlo como modelo, como un deber ser.

Tenemos ciencia ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de una conjetura formulada a partir de tendencias reales del mundo real.

Naturalmente, lo que hay que entender en sentido lato es el propio término de "ciencia": es decir, que no sólo debemos pensar en conjeturas relativas a las ciencias físicas, sino también a las ciencias humanas, como la sociología o la historia o la lingüística (Eco:189).

⁴² Eco (1988) distingue entre la **Alotopía**, que es un tipo de narrativa que construye otro mundo fantástico al que considera verdaderamente real, mientras que tiende a querer romper sus lazos con nuestro mundo. En otras palabras considera que nuestro mundo es realmente diferente de lo que es, que en él suceden cosas que por lo general no suceden. La **Utopía**, que imagina otro mundo paralelo al nuestro que existe en alguna parte inaccesible, y que nos sirve como modelo para saber cómo debería ser el mundo real. La **Metatopía** y la **Metacronía**, que imagina un mundo posible que constituye una fase futura del mundo actual, y es posible, aunque aparezca como estructuralmente distinto de este, justo porque sus transformaciones completan las tendencias del mundo presente, a esta considera propiamente **literatura de anticipación** o **ciencia ficción**. Y la **Ucronía**, que corresponde a un modo de proponer el contrafactual ¿qué habría ocurrido si en tal fecha, en lugar de tal suceso, se hubiera desarrollado tal otro?.

Lo verdaderamente importante es que cualquiera sea el desarrollo que se postule, este sea conjeturalmente verosímil. Esa condición de conjeturabilidad, que es la que le da su plausibilidad a las postulaciones del género es un rasgo propio de la misma ciencia. Eco se refiere a la CF como una narrativa de la *hipótesis*, de la *conjetura*, de la *abducción*. La ciencia también procede a partir de conjeturas, y se explica el resultado real de éstas con una ley posible. La CF no parte de un resultado factual sino que imagina un resultado contrafactual, y no se encuentra precisada a imaginar una ley inédita que lo explique. La ciencia, cuando ha admitido una hipótesis por ley, se propone verificarla o refutarla, en cambio la CF remite la verificación y la refutación al infinito.⁴³

Por su parte Foucault (1968), comentando la obra de Verne, destaca el hecho de que en medio de los textos de CF irrumpen fragmentos de discurso científico. Bajo la forma de una voz distante y blanca, que aparece transportada no se sabe de dónde, y que es una voz sabia. Aclara que ese modo de discurso no puede remitir a la verdad, sino que convive con el discurso de la ficción, que remite a lo improbable, por lo que no prevalece ninguno de los dos, sino que se establece un juego de ficciones. Esta manera de ver las cosas recuerda la noción de interdiscurso (Pecheux, 1997) y de heterogeneidad (Authier, 1984), que resulta una valiosa pista discursiva para la caracterización del género.

LA CIENCIA FICCIÓN UN GÉNERO CARACTERÍSTICAMENTE ARGUMENTATIVO Y METADISCURSIVO

La CF es fuertemente argumentativa, como sus antecesoras, las utopías y las comedias satíricas, se propone defender o promover ciertas ideas y al servicio de eso organiza la *narración* y la *descripción*, si bien, sus estrategias argumentativas suelen ser mucho más oblicuas que las de sus antecesores. La argumentación, cuando quiere ser más evidente, aparece bajo la forma de

⁴³ "En ese sentido toda operación científica (pero no estoy pensando sólo en las ciencias físicas, sino también en las hipótesis del psicoanalista, del detective, del filólogo, del historiador) se origina en un profundo juego de ciencia-ficción. Y, a la inversa, todo juego de ciencia-ficción representa una forma particularmente aventurada de conjetura científica." (Eco: 190)

sentencias, premoniciones, advertencias, explicaciones, que a veces son tomadas a cargo por personajes, bien dentro de un debate o una polémica explícita, o, como suele ocurrir, aparece inserta en las introspecciones, en la deliberación íntima de éstos, expresando sus dudas, sus temores y sus esclarecimientos.

Pero es más común que aparezca diluida, como el resultado de un recorrido de acciones, de descripciones y de reflexiones, que apuntan a sugerir una actitud, un punto de vista y a controvertir o desautorizar otro; o a veces sólo como la presentación o afirmación de una situación que, por contraste, denuncia o desvaloriza a su contraria sin nombrarla. También aparece muy fuertemente bajo la forma de metáforas o analogías⁴⁴ que permiten aclarar una situación o un punto de vista. A veces sólo apela a la construcción de una gran metáfora que es el resultado de la construcción narrativa que integra oportunas y detalladas descripciones. Pero cualquiera sea la forma que adopte tiene siempre como propósito la persuasión.

Un caso muy significativo de construcción de metáforas que permiten presentar una argumentación fuerte dentro de un texto narrativo de CF se encuentra en una novela como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Se quiere presentar una sociedad en la que el cultivo intelectual ha desaparecido casi por completo dimensión de la cultura, se han impuesto otras dimensiones, centralmente el hiperdesarrollo de los mass media y el control social vía los medicamentos; y ese estado de cosas es sintetizado en dos figuras contrapuestas, la del *bombero* -que se ocupa de incinerar cuanto libro exista en el planeta-, y la del

⁴⁴ Para Perelman (1997, 2000) metáforas y analogías pertenecen al tipo de argumentos que ayudan a *fundar la estructura de lo real*. Metáforas y analogías están presentes, y fueron así estudiadas por Aristóteles, tanto en la *Poética* como en la *Retórica*. En el ámbito retórico – filosófico, científico, teológico- las metáforas y las analogías ayudan a estructurar la realidad y las visiones que se tienen de ella: “la certidumbre prevaleciente hoy es que el pensamiento filosófico, y aun todo pensamiento creador, no puede prescindir de ellas. Esta idea que encuentra quizás su origen en la obra de Nietzsche, está ampliamente extendida desde hace más de treinta años en el pensamiento anglosajón. Para C.S. Pepper, las diversas visiones del mundo se distinguen por sus metáforas fundamentales (*root metaphors*)”. (Perelman, 1997: 165,166). Pero más aun, Perelman sostiene que las verdades de la filosofía son verdades metafóricas. Lo interesante y problemático en nuestro caso, es que las verdades o las metáforas que la CF propone se mueven entre los dos ámbitos –poético y retórico- cuentan como figuras al mismo tiempo que como argumentos destinados a aclarar un ámbito problemático y a sugerir una manera de estructurar lo real.

hombre-libro –se trata de personas que se encarga de aprenderse completamente las grandes obras de la literatura, la filosofía y las ciencias para preservarlos y darlos a conocer a las nuevas generaciones-.

En una novela como “La guerra de los mundos” de H. G. Wells, la argumentación se presenta bajo la forma de una reflexión sobre la insignificancia de la especie humana y sobre su arrogancia, introducida por el narrador desde el inicio, pero más tarde esa idea, que se instala como un punto de vista crítico que desea educar en una actitud distinta⁴⁵, promover una manera diferente de relacionarse con los otros, cobra especial fuerza y belleza cuando, al final, se aclara que los enemigos que vinieron de Marte, y que no pudieron ser derrotados con todos los recursos científicos y tecnológicos de la época, han sido puestos fuera de combate por los microorganismo que pueblan la tierra, con lo que insignificancia y arrogancia aparecen sintetizadas en ésta construcción metafórica.

La argumentación puede reconocerse por aquello que aparece como lo central en el posicionamiento enunciativo, su pretensión, su intento de persuadir o convencer, de hacer aceptar una visión o un punto de vista, partiendo de unas premisas que presume aceptadas por su auditorio⁴⁶. En estos casos esas premisas tienen que ver tanto con opiniones generalmente aceptadas, con verdades o hechos tomados así por el auditorio, y más frecuentemente por valores enraizados en la sociedad.

⁴⁵ Algo cercano al discurso epidíctico, que en lugar de proponerse convencer inmediatamente de algo, lo que persigue es crear una disposición espiritual de largo plazo (Perelman, 2000: 95-100).

⁴⁶ Lo que define al acto lingüístico de argumentar es su intento de persuadir. Intento que puede fracasar pues existe un espacio de no convencionalidad en el que nada está asegurado, pero lo definitorio es ese intento por producir ese efecto en el auditorio. “dentro de la terminología nuestra hay que distinguir entre argumento y argumentación. Un argumento será un macroacto, que como mínimo tiene una premisa y una conclusión. A veces, hay más de una premisa. Por ello, la argumentación es ya no un macroacto, sino un megaacto. Una argumentación sería una secuencia ordenada y coherente de argumentos. Es decir, de macroactos.” (León, Gómez, 1991). Esta idea de la secuencia ordenada de actos que combina gran cantidad de argumentos puede ayudar a explicar la forma bajo la cual se presenta la argumentación en los textos de CF: en éstos los argumentos adquieren múltiples formas, narrativas, dialogadas, descriptivas, y se encadenan a lo largo de una forma discursiva predominante –un relato de ficción- pero contribuyen todos de conjunto a producir un efecto de sentido, a dejar instalada una posición, un punto de vista.

La descripción, y en algunos pasajes la abundancia de detalles, tiene un peso especial en los textos de CF, con lo que se acentúa la ilusión de realidad. En el recurso a la descripción se conjugan, como señala Philippe Hamon (1991), el recurso a la memoria y a la competencia léxica enciclopédica, y se hace fuerte la apariencia de saber –saber de las palabras y de las cosas-, y se va acentuando la fuerza de la verosimilitud.

En el texto legible-realista, la descripción también está encargada de neutralizar la falsedad, de provocar un efecto de verdad, lo mismo, por otra parte, que en los enclaves realistas (ardides o resolución de enigma) del texto extraño o fantástico. De hecho, todo sistema descriptivo que dura en un texto, que por lo tanto ocupa y embarga un fragmento de texto más o menos extendido, toda declinación y constitución de serie tiende a provocar, por sí misma, un efecto de prueba, de autoridad, un efecto persuasivo, ya sea que se trate de declinar un léxico (una cadena de asociaciones o derivaciones), de reproducir una nomenclatura (las partes lexicalizadas de un mismo todo) o de desarrollar un protocolo (los momentos preprogramados y seriados de una misma acción). De ahí el efecto de congruencia creciente, la "impresión progresiva de propiedad" que convoca y provoca a menudo en el texto toda descripción (Hamon, 1991: 59, 60).

La descripción actúa en estos casos como un recurso que es capaz de traer presencia a la conciencia de los asuntos que se quieren hacer aceptar o refutar, y en muchos casos se trata ante todo de ser capaz de presentar circunstancias verosímiles, mundos verosímiles, que hagan plausible la formulación que se está hilando a lo largo del texto. Puede tratarse de hacer patente la posibilidad o la inminencia de un desastre ecológico, de una guerra nuclear o de un inmanejable problema demográfico; o de presentar como "real" otro mundo, otros tipos de seres u otros tipos de posibles relaciones.

Otro elemento a favor del carácter argumentativo del texto es la constante de personajes que hablan en primera persona, se hacen cargo con fuerza, con vehemencia de lo que dicen, dejando ver su compromiso ideológico. En

algunos casos, como el de Asimov en su esfuerzo por instaurar una visión positiva de la tecnología, o en el de Dick por exhibir lo angustioso, y la incertidumbre que las creaciones tecnológicas representan para la condición humana, se trata de una militancia filosófica y política declarada.

En el caso de Asimov, por ejemplo, en su empeño por combatir el llamado "complejo de Frankenstein", construye varias narraciones en las que se controvierte ese punto de vista de múltiples maneras: la primera y más interesante, y que le da forma y fuerza a todas sus construcciones narrativas, es la invención de las famosas *tres leyes de la robótica* que garantizan la bondad y la utilidad de los robots; pero muy frecuentemente el punto de vista del complejo de Frankenstein es presentado como el discurso de un otro apenas mencionado, como un contradestinatario que no merece un lugar en el propio discurso; en otras aparece adjudicado a minorías marginales que representan el lugar político e ideológico del prejuicio.

En cambio, el punto de vista moderno que defiende el progreso encarnado en las creaciones tecnológicas, y en particular, en los robots, es defendido por los personajes protagónicos y que ocupan el lugar de la autoridad intelectual y del progreso social y político, Y, de diversas maneras, en discusiones entre personajes o en arengas o proclamas, aparecen muy marcados el lugar del prejuicio irracional frente al lugar de la razón fundada y de lo razonable.

En el caso de Dick la argumentación adquiere formas menos marcadas, algunas más explícitas, como es el caso de las introspecciones de los personajes; las dudas recurrentes en su deliberación íntima⁴⁷, como se muestran en "*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*", en las que Deckard deja ver su crisis moral creciente con respecto a un ordenamiento ontológico que rompe con sus esquemas —la tendencia a entablar vínculos afectivos con los androides—. Esto cuenta a favor de una visión angustiante

⁴⁷ Recuérdese que según Perelman la argumentación también aparece en la deliberación íntima, en la cual solemos postularnos como duales, y en las que aparecen expresiones como: "no debiste hacerlo", "no escuches a tu mal genio", etc.

frente a la indistinción creciente entre los humanos y esos otros seres, que le interesa contrarrestar a Dick como una tendencia creciente en la sociedad.

Una manera muy característica de argumentación en la CF, es la que prevalece en la CF feminista, se trata de obras escritas por autores que defienden un punto de vista –o un conjunto de puntos de vistas- éticos y políticos, que son presentados de manera casi completamente oblicuas, construyendo metáforas problemáticas, como en “The Female Man” de Johanna Russ, historia de cuatros versiones de un genotipo, todas juntas sin llegar a formar un todo; o en “Gaea” de John Varley, que construye un extraño artefacto tecnológico –diosa-planeta-embustera-vieja en cuya superficie se combinan distintas simbiosis postcyborg; o “Superliminal” de Vonda McIntyre, una historia en la que no existe un solo personaje que sea sólo humano, en la que pululan todo tipo de hibridaciones ontológicas.

Todo lo dicho hasta aquí confluye en una dirección que viene a reforzar un punto de vista común en la crítica, la CF es un género que tiene pretensiones filosóficas, en el que las ideas tienen mucho peso, y que se caracteriza por buscar efectos moralizantes, características que se advierten fácilmente si se atiende a sus preferencias *temáticas*. En lo que a nosotros respecta esta cualidad se muestra esencialmente en dos rasgos semióticos, uno *enunciativo* y otro *retórico* que hacen sistema con sus rasgos *temáticos*. El primero es ese que venimos desglosando, su carácter fuertemente argumentativo; pero hay otro que es preciso puntualizar, la CF es un tipo de discurso ficcional en el que el discurso filosófico, entendido como discurso reflexivo, tiene presencia, y esto se advierte ante todo en su carácter *metadiscursivo*.

La CF no es sólo característicamente *intertextual*, como puede colegirse de su relación estrecha con la ciencia y con el discurso científico, ocurre con frecuencia que por ésta vía de la intertextualidad la CF llega a producir una especie de *metadiscurso* sobre ese discurso de la ciencia, una reflexión de segundo orden⁴⁸ sobre los discursos científicos y tecnológicos predominantes.

⁴⁸ Así caracteriza Ulises Moulines (1991) a la filosofía, como una reflexión de segundo orden – un discurso que no se refiere a objetos o fenómenos sino a discursos-, algo que surge de una

Y, si es cierto, como advierte Austin (1975), que no es posible librarse de la filosofía, porque las ciencias también han dado lugar a la reflexión filosófica, y que por ello surgen especializaciones de la filosofía tales como filosofía de la lógica, filosofía de la matemática; y también porque la propia ciencia, además de resolver problemas, genera también problemas nuevos, como los problemas éticos surgidos a partir del desarrollo de la ingeniería genética, que no hacen parte de esa ciencia sino de una rama de la filosofía, la ética y la bioética. Aparece entonces con mayor claridad que cierto tipo de CF suele articular un discurso emparentado con la filosofía, o que es filosófico aunque no se halle inscrito dentro de los cánones del discurso oficial disciplinar.

Ese es un tipo de metadiscurso que reflexiona en muy distintos niveles sobre distintos asuntos relacionados con la ciencia y la tecnología, bien haciendo conjeturas teóricas sobre razonamientos lógicomatemáticos o de física y biología teórica (Asimov, Aldiss, Clarke), bien extrapolando tendencias actuales a partir de las preocupaciones de las ciencias sociales (Bradbury, a veces el mismo Asimov), bien derivando en reflexiones existenciales acerca de la condición humana, de su sentido en el mundo o de su identidad en relación con otros seres (Bradbury, Dick; Gibson, McIntyre).

GÉNERO, IDENTIDAD Y ALTERIDAD

Un rasgo muy característico a la hora de pensar una peculiaridad específica del género, se juega en su infinita capacidad para imaginar otros mundos posibles. Por ello en el trabajo de análisis lo más destacable es todo lo relacionado con las construcciones diegéticas, en donde aparece en primer plano el asunto mismo de los significados. Esos mundos gobernados por otras lógicas, en los que se revelan otras naturalezas físicas y humanas, y más todavía toda una

tendencia inevitable del pensar bajo cierto desarrollo de la cultura y que lleva a pensar el pensar, como cuando se pregunta ¿qué es la física?, ésta no es una pregunta física sino filosófica sin importar quién la formule.. Mi hipótesis es que, en ocasiones, la CF toma la forma de un tipo de discurso hermanado con la filosofía, o que toma de ella ese rasgo tan suyo de reflexionar sobre otro discurso, la CF vendría a ser un metadiscurso de los discursos científicos y tecnológicos presentes en la sociedad, de allí también su carácter fuertemente argumentativo. De manera que narración y descripción, en su articulación con las construcciones argumentativas explícitas, estarían al servicio de esta actividad argumentativa-metadiscursiva que definiría su finalidad más de conjunto.

interminable galería de seres y de relaciones, dicen tanto del tiempo en que son imaginados como de las posibilidades de trascender ese tiempo. Mundos que emergen de una imaginación aguijoneada por una percepción inquietante sobre el paso de las transformaciones sociales, motivadas por el influjo imparable de la ciencia y de la técnica.

Es en éste ámbito de significados en el que se destacan en la diégesis las *figuras*, tipos de seres –animados, inanimados, híbridos; humanoides, deformes e informes, objetuales o subjetuales-, pero también la nave espacial, la ciudad del futuro, el planeta desconocido. Figura más que personaje, punto de anclaje entre el texto narrativo y la exterioridad cultural. En cuanto a los tipos de seres, se los encuentra siempre ligados directamente con la *dimensión temática* del texto, pero también con el plano antropológico de lo imaginario, en donde las figuras tienen una memoria discursiva mucho más antigua y densa.

Todo género tiene sus figuras (el detective, el caballero, el monstruo, el hada, el héroe solitario, el castillo, la espada, el anillo mágico, la maravilla tecnológica que sirve al agente secreto, el auto, etc.) pero casi puede decirse, que junto con la diégesis, y como parte sustancial suya, la CF se juega su sentido social, cultural, simbólico en las figuras. En ellas aparecen los rasgos más particulares de los mundos que el género construye, y se concentran las que consideramos las dos dimensiones temáticas más relevantes y extendidas del género, la identidad y la alteridad.

Un rasgo muy característico de la CF que, aunque presente desde muy temprano en el género, ha venido a tener fuerza como perspectiva interpretativa sólo en el presente, es su constante construcción de alteridades. Los mundos de la CF, que suelen ser *Otros* mundos, están poblados por *Otros*. Esta circunstancia conlleva varias implicaciones, a saber: 1. Que esos *Otros* y *Otros* mundos configuran distintas maneras de concebir ontologías (otras naturalezas, otras leyes físicas, otros tipos de seres, otras sociedades, otros tipos de relaciones entre seres sociales), lo que en rigor implica el abandono de una Ontología. 2. Que esos otros tipos de seres configuran múltiples maneras de representar imaginariamente la alteridad, algo que cuenta como una

apertura en el camino de la desnaturalización y de ruptura con los dualismos radicales de la tradición occidental, pues esos seres suelen integrar polaridades típicas (natural-artificial, Humano-animal, orgánico-inorgánico, Hombre-Mujer); si bien esto no excluye las miradas colonialistas e imperialistas. 3. Lo que resulta de todo esto son distintas maneras de imaginar la identidad. Lo humano resulta algo problemático, que adquiere sus contornos en función de esos otros, y que, por constante oposición y afinidad resulta reconstruido incesantemente, es decir, des-naturalizado, des-ontologizado.

Es por todo esto que la CF aparece como un discurso promisorio, en la medida en que pone en juego múltiples identidades e identificaciones sociales, en cuanto se revela como ideadora constante de subjetividades y de mundos posibles. Y, en consecuencia, cuenta como una fuente de ideas para otras experiencias éticas y políticas (Haraway, 1991). Así, cobran otros sentidos las figura de los *monstruos*, o criaturas fronterizas que desestabilizan las narrativas biológicas, evolutivas y tecnológicas. Según esto la CF ayudaría a situarse de manera extraña con respecto a las categorías previas de lo humano, lo natural o lo artificial. La CF sería entonces una proveedora de *otros inapropiados*, que no adoptan las máscaras ni del yo ni del tú, que no corresponden con ninguna taxonomía, que se encuentran dislocados en relación con los mapas que especifican clases de actores.

La palabra monstruo procede de la palabra latina *monstrum* (Asimov, 1999) que significa augurio, de modo que los animales y los seres humanos que nacían deformes eran considerados como advertencias divinas de desgracias futuras. Así, en la edad media, cuando persistía la homología aristotélica entre fantasía y experiencia (Agamben, 2001), era común pintar o esculpir a los monstruos en los portales de las iglesias, como amonestaciones, como avisos sobre la vida real. Los monstruos aparecen vinculados también a la transgresión de límites normales, de una ley interior, de una ley social o de un rito (Luigi Volta, 1992).

Todos los grandes prototipos de monstruos son al mismo tiempo desafíos a la regularidad de la naturaleza y a la regularidad de la inteligencia humana, por

ello, el gran principio de la teratología es basarse en el estudio de la *irregularidad*, de la *desmesura* (Calabrese, 1989). Pues los monstruos son siempre *excesivos*, escapan a la perfección natural que es una *medida media*. Imperfecto y monstruoso es también aquello que sobrepasa los límites de otra medida media, la espiritual. *Mediedad* y *perfección* son casi sinónimas, de allí que el monstruo suele ser un ser no sólo anormal sino generalmente negativo.

Las sociedades más normalizadas suelen establecer homologías entre las diversas categorías de valor –ética, estética, morfológica, tímica-, y en períodos de mayor “orden”, homologaciones rígidas entre los términos positivos y entre los términos negativos de las cuatro categorías; de manera que, por ejemplo, lo que se considera físicamente conforme será también bueno, bello y portador de euforia (Calabrese, 1989). No obstante también se producen rupturas, derivaciones, inversiones, combinaciones con respecto a estas homologaciones. Los monstruos contemporáneos corresponderían a ciertos cambios producidos en el régimen de las homologaciones. Lo propio de estos sería la suspensión, la anulación, la neutralización de las homologaciones de las categorías de valor. Se caracterizan por su *inestabilidad* y por su *informidad*, asunto de la mayor importancia, dado el carácter social de la teratología, pues estas categorías corresponderían también a la sociedad contemporánea.

Ahora bien, la CF que exhibe todas estas características en el tratamiento de los monstruos, también tiende a replantear su papel, aprovechando su condición *liminal* para abrir paso a nuevas posibilidades:

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central del ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres. Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna que basaba el discurso en lo natural y en lo sobrenatural, en lo médico y en lo legal, en portentos y en enfermedades, todo ello de suma

importancia para el establecimiento de la identidad moderna. Las ciencias evolucionistas y del comportamiento de los monos y simios han marcado las múltiples fronteras de las identidades industriales de final de siglo. En la ciencia ficción feminista, los monstruos cyborgs definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer (Haraway, 1991).

En este contexto aparecen las *criaturas fronterizas* que, como en las ciencias y en la sociedad contemporánea –simios, cyborgs, mujeres-, han actuado como desestabilizadoras de sus respectivos órdenes. En la CF esas criatura fronterizas y sus modos de ser revulsivos pueden contar como augurios, como signos de mundos posibles (Haraway, 1991,1992). En la CF monstruos son entonces aquellas *criaturas fronterizas* u “*otros inapropiados*” que no pueden encasillarse dentro de las clasificaciones establecidas, naturalizadas, del “yo” y del “otro”, que abren las posibilidades a una relación deconstructiva, relacional y crítica. Junto con esto, no obstante, es preciso no olvidar que el género ha estado involucrado con el colonialismo y con el imperialismo, como otra literatura de viajes⁴⁹. También lo está con la producción social de metáforas literales y cuerpos poéticos de ordenamientos sociales de alta tecnología.

Un lugar muy relevante ocupa en la imaginería del género las distintas representaciones de la técnica en sus distintas épocas, representaciones que aparecen junto con desplazamientos en la representación de la alteridad y de la identidad. Las distintas percepciones que se han tenido en distintas épocas con respecto a los dispositivos tecnológicos, incluyen momentos de temor o repudio, momentos de entusiasmo, y, momentos signados por el deseo (Springer,1991). Lo más preciso es señalar que dos tendencias antagónicas han convivido dentro del género en sus distintas épocas, -el repudio y el

⁴⁹ También en algunos momentos ha fomentado imágenes que han adquirido la forma de una “mitología”, de una representación naturalizada de un punto de vista ideológico, como la que Barthes (1985) denomina la mitología marciana, que consiste en una manera estrecha de imaginar al otro, consiste en un antropomorfismo y en un antropomorfismo de clase. Corresponde al mito de lo idéntico, Marte sería la tierra y a la vez el cielo de donde proviene la muerte atómica. Pero es más, es el mito del doble, en el que aparece como una tercera mirada, como un juez, que viene a presentar el conflicto entre Este y Oeste como un conflicto maniqueo. Así, la mirada de los marcianos correspondería en verdad a la de la tierra aunque se la presente bajo la forma de una supernaturaleza *porque en el cielo está el terror.*

entusiasmo-, si bien es posible destacar momentos en los que una ha tendido a prevalecer sobre la otra; las utopías y las distopías tecnológicas dan fe de esa recurrencia.

Una actitud muy marcada fue la del rechazo a las máquinas, sobre todo en el apogeo de la revolución industrial, en momentos en los que estas pudieron percibirse como amenazas, en cuanto aparecían como producciones humanas extrañas que podían llegar a oponerse a lo humano, incluso los robots en algunos momentos han representado ese temor de la era de las máquinas industriales, por su capacidad para actuar con independencia de los hombres.

Pero también ha habido otras de gran entusiasmo, que tuvieron también su correlato en las vanguardias artísticas⁵⁰, y que se manifestaron en el género como historias de superciencia. En otros momentos el deseo ha aparecido asociado a las máquinas, la fascinación tecnológica, o las identificaciones de la máquina con lo femenino, como en *Metrópolis*, tanto como seductora como encarnación de una poderosa amenaza.⁵¹

Una expresión de los cambios en la percepción de la técnica y de su relación con lo humano, es la construcción de una figura tardía en la CF, la figura del cyborg. Los cyborgs pertenecen a la era de la informática, en un momento en el que se desarrollan artefactos cada vez más chicos, el circuito del microchip, y en el que las grandes máquinas, si bien no desaparecen y siguen creciendo, no son lo más representativo; en un momento en el que lo máspreciado son los circuitos microelectrónicos de computación. Aquí lo erótico no tiene que ver con

⁵⁰ Piénsese en afirmaciones de los futuristas, tales como esta: "Que, al igual que los antiguos se inspiraron artísticamente en los elementos de la naturaleza, nosotros -materialmente y espiritualmente artificiales- hemos de encontrar la misma inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser su más bella expresión, su síntesis más completa y su integración más eficaz." (Sant' Elia [1914], 2003)

⁵¹ "Andreas Huyssen argumenta en su ensayo "The Vamp and the Mchine" que los textos modernistas tienden a relacionar a las máquinas con las mujeres, desplazando o proyectando sus miedos a la tecnología omnipotente sobre los miedos patriarcales a la sexualidad femenina. Huyssen señala que históricamente la tecnología no se ha relacionado con la sexualidad femenina sino desde los comienzos del siglo XIX, cuando la máquina comienza a ser percibida como una entidad amenazadora capaz de una destrucción basta e incontrolable." (Springer, 1996: 56,57)

los grandes pistones ni palancas o las crujientes ruedas, sino con una fascinación nueva, la del control de la información (Springer, 1996).

El cyborg también parece querer recuperar para el hombre el dominio sobre las cosas, de manera que las máquinas ya no estarían afuera ni contra el hombre, y así el hombre no sería más un extraño en un mundo creado por él. El cyborg representa la capacidad mayor, del hombre de adaptación al medio artificial⁵² de vida (Kagarlitsli, 1977, citado por Daniel Link).

La cultura popular ha tendido a ser benigna con respecto a la tecnología, algo que puede apreciarse tanto en los video juegos como en las revistas y la televisión, en los que anida un discurso que describe la comunión entre la personas y la tecnología electrónica (Springer, 1996). Así, mientras en e ciertos discursos científicos predomina la idea de la desaparición del cuerpo por el triunfo de la alianza inteligencia computadora, y hasta algunos sugieren la idea de que entramos en una época post-biológica en la que el cuerpo se hace obsoleto, la cultura popular se habría apropiado ese discurso, pero en lugar de borrar el cuerpo intensifica la corporeidad imaginando todo tipo de intercambios con las máquinas y hasta sintetizándolos en la figura del cyborg, un cuerpo con músculos humanos y partes mecánicas que aumenta su capacidad física y sexual. Borrándose así todos los límites y dando lugar a una nueva idea de yo, con lo cual el género aporta una ruptura en la representación unitaria de lo humano.

II. LA FIGURA DEL ROBOT EN LA CIENCIA FICCIÓN

La figura del robot es, como lo piensa Tolette (1995), el icono que mejor ha dramatizado las dos tensiones fundamentales dentro del género de ciencia ficción, la relación hombre-máquina y la relación ciencia-fantasia.

⁵² Donna Haraway (1992) llega a decir incluso: "En sus corporizaciones científicas, tanto como en otras formas, la naturaleza es construida pero no únicamente por humanos; es una co-construcción donde participan humanos y no humanos. Esta visión es diferente de los enunciados postmodernistas acerca de un mudo desnaturalizado y reproducido en imágenes o reduplicado en copias. Este último es un tipo específico de artefactualismo violento y reduccionista."

Así, la palabra robot (Asimov,1999), fue puesta en circulación por primera vez en 1.920, con la novela del escritor checo Karel Capek RUR "Los robots universales de Rossum" (1966). En checo *robota* significa *esclavo* o el que trabaja obligado, pero la traducción que se hizo al inglés de la obra en 1923 dejó la palabra original, y esta se impuso de allí en adelante. Pero lo que se entiende por robot desde entonces es un ser de forma humana hecho de metal, aunque los de Capek no eran metálicos, estaban hechos de un material orgánico. Según esto, y como ya se ha indicado, los robots existían desde antes en la literatura de CF. Algo parecido ocurre con las palabras *androide* y *cyborg*, androide significa en rigor ser con apariencia de humano macho, pero en la CF androide se usa como ser humano artificial hecho de alguna sustancia orgánica. Los robots de Capek serían en rigor androides

Cyborg, por otra parte, es una palabra inventada por la ciencia en 1960, que la define así "Ser humano hipotético, constituido con miras de adaptarse a la vida de ambientes no terrestres, mediante la sustitución de partes de su cuerpo por órganos artificiales"(Haraway, 2003). En la CF cyborg es todo ser híbrido entre humano y máquina.

Ahora bien la figura del robot, en cuanto *artificio*, en cuanto creación de otro ser semejante, tiene sus antecedentes en una larga tradición mítica y literaria en la cultura occidental, que se remonta a la antigüedad (los autómatas de Hefestos, Dédalos el gigante de bronce de Creta), atraviesa la edad media (el Golem, los trabajos de los alquimistas, incluido el homúnculo de Paracelso), llega a la modernidad con todo tipo de *autómatas* hechos según los principios de la nueva ciencia, y persiste en el romanticismo (los autómatas de Hoffman). Pero el punto de inflexión (Asimov,1999) se produce cuando en 1818 Mary Shelley publica *Frankenstein*, en el contexto de la tradición literaria de la novela negra gótica, pero a partir de *presupuestos científicos*. Esta es considerada la primera novela de ciencia ficción.

La figura del robot, entonces, comparte con otras figuras del género –como los monstruos de otros mundos, los extraterrestres humanoides- ese vínculo tan denso con la imaginaria mítica y literaria de nuestra cultura, pero esta figura se

sitúa justo en el límite de dos tradiciones, la premoderna y la moderna, y entra a formar parte de otro conjunto de temas e iconos propios de la imaginación moderna que encuentra su sitio especial en los mundos ficcionales de la CF (Capanna, 1992). La figura del robot es sin duda un icono de la imaginación del futuro, pero avanzado el siglo XX su imagen se fue tornando cada vez más problemática y fue ganando otros sentidos.

Los hechos históricos han repercutido, no diríamos determinando, pero sí condicionando en cierta manera el género, agudizando las tensiones *hombre-máquina* y *ciencia-fantasía*, y estas aparecen concentradas en las distintas formas de imaginar los robots. La visión que Capek presenta de los robots es por completo *pesimista*, la obra de Capek tenía de fondo tanto la agudización de la lucha de clases como el padecimiento de los rigores de la primera guerra mundial. La primera CF estadounidense es en cambio predominantemente *optimista* (Capanna, 1966), algo que sólo cambiaría más tarde con la crisis del 30, aunque también incluyera desde el comienzo a la vertiente pesimista que, como afirma Asimov, estuvo desde los inicios tanto en Europa como en EEUU.

En la tradición estadounidense, que es la que aquí nos interesa, se delinearon dos posiciones claramente contrapuestas en la manera de imaginar los robots. Una es la representada por Asimov (*Yo robot*, *Bóvedas de acero*, *Los robots de aurora*, *El hombre bicentenario*, *Robots e imperio*), junto a él se encuentran otros autores como Arthur Clarke y James Hogan, que llega a construir verdaderas utopías en las que el robot representa el progreso incesante de la humanidad, y en la que es representado como inmanentemente bueno, inofensivo y útil, como parte de su estrategia por desacreditar el complejo de Frankenstein.⁵³ Y otra es la representada por Philip Dick (*La penúltima verdad*, *Los defensores*, *La segunda variedad*, *¿Sueñan los andróides con ovejas*

⁵³ Para construir esta imagen elabora con John Campbell las famosas tres leyes de la robótica, que representan un mecanismo insalvable de seguridad en la configuración de sus robots y alrededor de las cuales construye la trama de sus historias.

1. Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.

2. Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando éstas órdenes se oponen a la primera ley.

3. Un robot debe proteger su propia existencia hasta donde esa protección no entre en conflicto con la primera o la segunda ley

eléctricas?) que tiene una visión apocalíptica de los mismos y construye distopías en las que predomina el creciente proceso de *indistinción* entre robots y humanos, y el peligro de la autoliquidación de la especie humana.⁵⁴

Una mirada distinta la encontramos en el subgénero Ciberpunk, en el que, por momentos, parecería que se aspirara no sólo a eliminar el miedo a las máquinas sino a entregarse con fascinación a ellas. Dentro de este se destaca William Gibson (*Neuromante*, *Conde Zero*, *Mona Lisa acelerada*, *Luz virtual*). En dicho subgénero resalta la tendencia a la desaparición del cuerpo como el lugar donde anida el deseo, para diluirse en los mundos virtuales a los que la computadora permite acceder. Entre los personajes de sus historias predominan cyborgs, humanos que cambian de rostro con frecuencia usando prótesis que eligen a su gusto, y hasta fantasmas electrónicos que parecen no tener ningún cuerpo como soporte.

La figura del robot en la CF ha sido estudiada predominantemente desde dos tipos de marcos, *antropológico-filosófico*, y desde la perspectiva de los *estudios culturales* estadounidenses. Dentro del primero encontramos la postura del mismo Asimov quien sugiere que es coherente dar forma humana a una creación tecnológica como el robot, pues éste sería la cosa más parecida a un humano en la medida en que el hombre no es un animal especializado y los robots serían seres capaces de hacer todo tipo de actividades que no corresponden a una especialización con fines de adaptación a un ecosistema determinado. Y la de Capanna (1967), en cambio, insiste en la inutilidad de dar forma humana a una creación técnica como el robot, por lo que interpreta que si se la da es porque, en continuidad con las figuras del Golem o los homúnculos, el robot respondería a una necesidad humana de personificar la

⁵⁴ Otra manera de imaginar los robots, que puede considerarse muy característica, es la del Polaco Stanislaw Lem (*Cyberiada*), -aunque por fuera de la tradición estadounidense- quien pone en primer plano el carácter, a veces banal de la creatividad humana, que trata de llevar al absurdo con la invención de seres que se regodean creando sin ningún propósito múltiples mundos virtuales. Al mismo tiempo parece querer resaltar que las creaciones humanas tendrían todas la misma tendencia a la creación infinita de artificios. Su mirada es más bien satírica, en ella subsiste la ambivalencia con respecto a las potencialidades de la tecnología pero insiste en dejar flotando la idea de que nunca nada es perfecto.

técnica, porque el inconsciente humano proyectaría en la máquina sus arquetipos al encontrarse con un mundo no emotivo e incomprensible.

Dentro de la perspectiva de los estudios culturales estadounidenses se destacan posturas como las siguientes: Springer (1991) lo que ve es una tendencia de la cultura popular a presentar la posibilidad de la fusión del hombre con la tecnología de manera positiva, y su capacidad para concebir figuras híbridas –hombre y computadora- dotada de una inteligencia superior, o el cyborg, dotado de fortaleza física y sexual. Según la autora, mientras los robots representarían el temor de la edad de las máquinas industriales, por su capacidad para funcionar independientemente del hombre, el cyborg significa la posibilidad del acercamiento entre persona y máquina rompiendo las barreras de lo orgánico y lo inorgánico, lo que supone la transformación del yo en algo completamente nuevo.

Para Tolette (1995) y para Donna Haraway (1991) los robots son *tropos* que la CF ha ideado, en continuidad con otros momentos de la imaginaria mítica y fantástica, para ayudar a pensar la condición humana como una *construcción* en sus complejas relaciones con la tecnología. James Kavanagh (2003), insiste en el carácter no esencialista de las definiciones de lo humano que la CF sugiere. En otras palabras, que la identidad humana se edifica de manera *relacional*, por afinidad y por oposición a otros tipos de seres, en esa medida la figura del robot contribuiría a perfilar esa singularidad por un juego continuo de contrastes.

III. ESPECTÁCULO, TÉCNICA Y SENTIDO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN ESTADOUNIDENSE

Según Anette Kuhn (2003), algunas de las limitaciones más frecuentes en los intentos de caracterización de género son las siguientes⁵⁵: insistir en una

⁵⁵ Anette Kuhn (2003) en un trabajo escrito en 1990 reconoce que no obstante ser el género cinematográfico de CF cada vez más popular, e incluso a pesar de ganar cada vez más

mirada sociologizante que sólo ve a las películas y al género como reflejos de las realidades sociales; o una variante cercana a la anterior que, si bien concede importancia a rasgos iconográficos, pone el acento en las reacciones colectivas que las audiencias tienen hacia las películas. Quizá la más frecuente es la de considerar únicamente los temas y los argumentos. Otros problemas tienen que ver con el hecho de que sólo se mira a las películas en sí mismas y no se atiende a sus relaciones con el género. Y una muy importante es que, aunque se conceda importancia a la CF en cuanto género, no se piensa en las peculiaridades propias del medio cinematográfico⁵⁶.

Gunning (citado por Landon, 1999) han señalado la necesidad de una corrección de la historia del cine, señalando que la historia del cine no es necesariamente la de su realización narrativa. Nos recuerdan que la historia del estilo clásico codificado por Bordwell, Staiger y Thomson en *THE CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA*, no fue la del desarrollo del cine primitivo en su paso al refinamiento de sus crudos intentos de narrativa, sino la del desarrollo de una clase de cine primitivo pero protonarrativo, mientras que el enfoque no-narrativo que Gunning denomina el “cine de atracción” representa otra clase de cine primitivo, cuya tradición continuó después de la codificación del estilo

espacio en las aulas universitarias –si bien ante todo sólo algunas películas en particular-, ha estado bastante relegado por la crítica. Y, aunque acepta que esto ha ocurrido también, hasta cierto punto, con todos los géneros cinematográficos, sabe que éste en particular ofrece su propia dificultad, porque se superpone con otros tipos de películas, sobre todo con los de terror y fantasía; Reconoce que los intentos que se han hecho para proponer rasgos que hagan posible su delimitación con respecto a los géneros que le son próximos han sido insuficientes, y que no es posible contar aun con una definición crítica del cine de CF, por más que en la práctica cualquiera espectador más o menos entonado sabría distinguirlo.

⁵⁶ Una manera de enfocar la historia del cine de CF plantea que sólo a mediados de los años 60 éste género cinematográfico habría adquirido un lenguaje propio y el desarrollo de una producción de calidad, cuando aparecen títulos como “El planeta de los simios” (1968) de Franklin Schaffner, “2001 una odisea del espacio” (1968) de Stanley Kubrick, “Viaje alucinante” (1965) de Richard Fleischer, “La amenaza de Andrómeda (1971) de Robert Wise, Silent running (1971) de Douglas Trumbull; época en la que también los grandes autores franceses hacen CF, “Te amo, te amo” (1967) de Alain Resnais, “La jetée” (1963) de Chris Marker, Fahrenheit 451 (1966) de Francois Truffaut, y hasta “Lemmy contra Alphaville” (1965) de Jean Luc Godard. Toda la producción anterior correspondería a lo que se conoce como cine de serie B, caracterizado por ser la continuidad de formas narrativas y temas que se acercan más a los propios de la literatura pulp, así como por su precariedad técnica y estilística. El cine de CF que surge a mediados de los 60, se correspondería mejor con lo que se denomina la *space opera*, modalidad adulta que involucraría por lo regular alguna especulación de tipo político-social, si bien no se apegue mucho al sostenimiento de las premisas científicas para conferir verosimilitud a sus narraciones. (Enciclopedia Salvat, 1985: 249)

clásico. Y que el género de CF tendría su origen en éste segundo tipo, que se retrotrae al estilo Melie, un cine de truco que sólo cuenta historias como una ocasión para exhibir las maravillas ilusionistas.

Pero ésta aproximación resulta contradicha por el propio desarrollo del género en su momento de madurez, ya desde los 60 y 70, pero más todavía por el cine de los 80, en el que encontramos sus verdaderos hitos: Blade Runner, Alien, La guerra de las galaxias, E. T., Encuentros cercanos del tercer tipo, Terminator, Robocop, El vengador del futuro, La Mosca. No se puede hablar de un predominio de los efectos sobre lo narrativo que se diferencie radicalmente de lo que acontece con el resto del cine de Hollywood, tampoco se puede negar que los grandes temas y tramas del género en su larga memoria narrativa y transpositiva cobran renovada fuerza durante éste período, algo que se aprecia también en el cine de CF de los 90. (,Johnny Mnemonic, I. A., Jurassic Park, El piso 13, Matrix, por mencionar sólo algunas, que retoman e introducen temas nuevos). Aunque es evidente que los efectos especiales juegan un papel especial en la conformación del cine de CF⁵⁷, se evidencia en esta perspectiva crítica la ausencia de una interpretación que de cuenta de esa particularidad, encontrando la relación propia que en él tiene lugar entre narrativa y materialidad expresiva. Llegar a esa interpretación reclama también la necesidad de ofrecer una interpretación de lo que se entiende por espectáculo, y de su relación con el desarrollo de la tecnología en el contexto particular de la historia cultural de los EEUU.

⁵⁷ Circunstancia que aparece justificada, en especial entre los años 70 y 80, cuando la crisis comercial del cine propiciada por el auge de la televisión y otras industrias afines a ella, junto con el desarrollo de la imagen digital que abrió el paso a nuevos avances en materia de efectos especiales, se conjugaron para dar lugar a un reordenamiento de toda la industria cinematográfica –que se expresó ante todo en la concentración en grandes transnacionales que absorbieron a las viejas productoras y la aparición de empresas especializadas en la producción de efectos especiales-, y que tuvieron como estrategia esforzarse en llegar a un público cada vez más amplio y heterogéneo –emulando el trabajo de la televisión-, así como la reformulación de los géneros duros. Transformación en la que el cine de horror, de calamidades, y el cine de CF más espectacular florecieron (Gubern, 1995: 213-217). No obstante, la debida atención a éstas condicionantes socioculturales no tiene porque impedir pensar los caminos estéticos, las formas semióticas específicas que esas mismas condiciones propiciaron en los productos y en los nuevos vínculos que se tejieron entre la producción y el reconocimiento, indagación que requiere ampliar la mirada hacia un horizonte cultural más basto.

Un enfoque distinto y más provechoso (Kuhn, 2003) pone el acento en reconocer las diferencias que existen entre los distintos medios o soportes en los que circula la CF, para así partir de ubicar que hablamos de una relación entre narración –un modo que debería ser particular de narrar- y cine. Y, en cuanto cine, de sus propios recursos para contar historias. En ese contexto es preciso conceder importancia a las peculiaridades de la imagen, a la iconografía y a la puesta en escena. Aparece entonces, en primer lugar, el reconocimiento de la capacidad que tiene el cine –en general- de *mostrar*, de ser un espectáculo; y como esto le da su fuerza a la CF pues le presenta la ocasión para exhibir sus mundos ficcionales tan especiales. Es preciso valorar el rol preponderante de la técnica en la configuración de los sentidos en el género, circunstancia que puede rastrearse en muy distintos niveles.

Lo característico de los mundos que el cine de CF construye es que se presentan a sí mismos como otros, o exteriores a la realidad cotidiana (la geografía interior de la nave espacial, el espacio profundo, los contornos de otros planetas), pero al mismo tiempo estos mundos son bastante legibles para los espectadores dado que están contruidos según las convenciones iconográficas de la CF –lo que corrobora el funcionamiento social del género como “horizonte de expectativas”. De allí que predomine la visibilidad sobre el extrañamiento. Ocurre también que, por momentos, los códigos de visibilidad exceden los de las exigencias narrativas, pero todo esto aparece justificado dentro del género. Es común por ejemplo que en este tipo de cine el espectáculo se convierta en un fin en sí mismo, de manera que efectos visuales y sonidos espectaculares interrumpen el hilo de la narración para invitar al espectador a contemplar con fascinación la vastedad del espacio o las hazañas tecnológicas de las sociedades futuras. Es necesario insistir entonces en que los códigos cinematográficos específicos de la CF funcionan particularmente mediados por los efectos especiales de sonido y de imagen, y que es ésta circunstancia la que hace de éste *el más cinematográfico* de todos los géneros fílmicos.⁵⁸

⁵⁸ No obstante, es necesario aclarar que hay ocasiones en las que no se enfatizan tanto éstos recursos y que, en última instancia, lo decisivo son las decisiones estéticas de conjunto, que se manifiestan en las distintas configuraciones retóricas y enunciativas, que se conjugan con los

Una consideración fenomenológica de la peculiar disposición de la materialidad expresiva del cine de CF sugiere atender al tipo singular de experiencia que supone la expectación de los filmes del género (Kuhn, 1999) (Sobchak, 1999). Esta tiene que ver con la posibilidad de una *experiencia total*, una forma de ver que atrae en sentidos distintos de la vista: de modo que, más que ningún otro género cinematográfico, la ciencia ficción compensaría el análisis en términos del análisis de la *fenomenología de la visión*.

Otra manera de acercarse a esa peculiaridad disposición de la materialidad expresiva de la CF es la de pensar los efectos especiales como recursos de una particular construcción retórica, la *retórica de lo sublime* (Bukatman, 1999). Según esto el uso magnífico de los efectos especiales en el cine de CF tiene su antecedente en una tradición más antigua vinculada con el ilusionismo y todo tipo de figuraciones construidas a partir del recurso de la cámara oscura en el siglo XIX, la *retórica de lo sublime*, un recurso que el género habría adoptado desde sus orígenes pero que luego potenció con los efectos especiales. El cine de CF haría posible el efecto de lo *sublime artificial* en imágenes como las de *2001: una Odisea del espacio*, que representan de la inabarcabilidad del espacio o en las imágenes de la ciudad de *Blade Runner*, un efecto que explica según los postulados de la estética Kantiana⁵⁹. A la luz de esta consideración es posible pensar los efectos especiales en el cine de CF en sus especificidad retórica y estética, algo que puede conducir a una reinterpretación de todo lo

elementos estilísticos de autor y de época. Esas decisiones tienen que ver, frecuentemente, con las exigencias temáticas ligadas a la construcción de la diégesis, como puede apreciarse en el caso de nuestro corpus, en el que los relatos están contruidos alrededor de la figura del robot humanoide, y en los que las diégesis corresponden al planeta tierra y a un tiempo cercano en el futuro, en todos los casos los recursos técnicos han estado puesto al servicio, ante todo, de la construcción de las ciudades del futuro y de la mostración del carácter artefactual del robot humanoide.

⁵⁹ Recuérdese que lo sublime, según Kant (1961:89-113), es un estado de ánimo suscitada ante lo inabarcable -lo absolutamente grande-, cuando el entendimiento - que puede concebir con ideas lo infinito- fuerza a la imaginación que no lo puede- a representárselo; entonces se produce una emoción que hace sentir la presencia de una facultad suprasensible que haga posible su representación. Ante lo sublime se siente repulsión o temor, al mismo tiempo que apego. Según esto, lo sublime no es algo que esté en la naturaleza sino en nosotros, pero, por extensión se denomina sublime a los fenómenos que pueden suscitar en nosotros esa emoción. Pero, se trata en todo caso de algo que escapa a las magnitudes numéricas, tiene que ver más con algo que no admite intuición alguna, y que reclama la participación de la capacidad de juzgar, que es estética.

que se ha escrito acerca de la estética del desastre (Sontag, 2005) y, en términos más generales, sobre la relación entre técnica y sentido.

Pero existe una relación muy particular entre espectáculo y CF que se remonta a los orígenes del género cinematográfico en EEUU (Kuhn, 1999) y que es reveladora de las relaciones más complejas entre cultura y técnica, y entre esta y las formas especiales en que la ficción popular ha sabido imaginar dicha relación.

Estamos muy acostumbrados a relacionar de manera casi directa al espectáculo con lo audiovisual, no obstante parece conveniente intentar una aproximación mejor, anclada en la cultura y en la historia, para ampliar nuestra mirada sobre el asunto (Telotte, 1999). Una formulación más elaborada de la noción de espectáculo puede servirnos de clave para pensar el género del que nos ocupamos, y para verlo en su relación con su trasfondo social y cultural.

Telotte explica cómo la sociedad estadounidense de los años cuarenta puede ser definida ella misma como *sociedad del espectáculo*, en la medida en que los descomunales saltos tecnológicos que esta sociedad produce fueron configurando un estado de cosas en el que la ciencia misma y la tecnología aparecen como espectaculares. El espectáculo tiene que ver con las posibilidades efectivas del *mostrar* que llevan a una confluencia especial de tecnología y arte, y que en algún momento dan lugar a una estructura nueva —un desarrollo o una sofisticación de esas posibilidades de mostrar y de ver— con el cine de CF.

Pero el espectáculo está ya en la sociedad por todos lados, en la arquitectura, en las incomparables construcciones civiles como represas y puentes, y, ante todo, en el espectáculo de la máquina (aviones, autos, locomotora). Hasta tal punto llega a ser consciente de esta tendencia, la sociedad toda, que es por esta época cuando se desarrollan las grandes ferias tecnológicas en las que arte y tecnología confluyen cada vez más (Tolette, 1999). Esto explicaría también porque en esa época aparece la profesión del diseñador industrial, figura que

contribuiría a su vez a perfeccionar la tendencia, pues los diseñadores industriales captan el espíritu de la época y empiezan a promoverlo, a venderlo.

En ese contexto aparecen por ejemplo todo tipo de electrodomésticos y artefactos en los que emerge una estética industrial que hace popularizar nociones como la de lo aerodinámico en los objetos cotidianos. Y todo esto tenía de fondo lo que Stover (*Anthropology and Science Fiction*, 1977) denomina la revolución de la investigación y que influyó en toda la CF de la época y no sólo en el cine del género, aunque de distinta manera, pues en la literatura y las revistas estimuló ante todo el despliegue de la CF más apegada a la ciencia y a la crítica.

A pesar de la importante tradición de la literatura popular y la amplia circulación de la CF pulp, el cine de CF no tuvo gran fuerza al comienzo, tanto porque lo espectacular ya estaba instalado en la sociedad como porque la sociedad estadounidense tenía también ciertas reservas hacia el auge tecnológico, que se desplegaba a pesar suyo (Telotte, 1999). La sociedad estadounidense manifiesta desde el comienzo, según el autor, una actitud ambivalente, ambigua hacia la tecnología no obstante que, con el tiempo, fuera identificándose cada vez más con ese auge. Esa actitud contrasta con la de la sociedad alemana de entonces. Al parecer la sociedad alemana, más confiada en su vasta tradición cultural –en la fuerza de sus símbolos, mitos y arquetipos– no manifestaba tantas reticencias hacia la modernización al tiempo que tampoco se deslizaba hacia una embriaguez tecnológica, no tendía a identificarse con ella. La estadounidense en cambio, aunque reticente y temerosa del desorden que la tecnología pudiera introducir alejándola de sus raíces europeas, tendió a identificarse con la tecnología y a sucumbir a la embriaguez tecnológica.

El cine de CF que, como se ha indicado, se caracteriza entre otras cosas por la fastuosidad de sus efectos especiales, fue asumiendo dicha característica desde el comienzo, buena parte de los films de CF se caracterizaban por los altos costos de producción, la dificultad de su elaboración y la abundancia de efectos especiales. Con el tiempo este cine fue adoptando una peculiaridad

significativa que lo conectaba muy profundamente con la tendencia social y cultural que hemos señalado, pues posibilitaba ver lo nunca antes visto, lo que no habría manera de ver por otros medios –como mundos submarinos o huellas dejadas como una película en el universo por fenómenos cósmicos del pasado-, pero lo que en el fondo expresaba era *otra manera de ver*. Estos films metían a los espectadores en el futuro y posibilitarían una mirada más aguda – produciendo cierta distancia para mejor apreciar las costumbres y las circunstancias de su propia sociedad-. Lo que encontraban en él los espectadores, de alguna manera, era nuevas vías para mirar cómo los estadounidenses estaban empezando a ver y a consumir su propio mundo.

Algo recurrente en los films de entonces era no sólo mostrar lo nunca antes visto, sino poner en escena instrumentos que posibilitaban esa mirada (submarinos, telescopios, rayos especiales) y que estaban emparentados con el mismo dispositivo técnico del cine. De manera que ese texto cinematográfico de la época de las máquinas, puede ser pensado el mismo como una máquina, pues éste no sólo muestra las representaciones de la máquina sino que expresa las mismas características de la tecnología que describe. Y, en esa medida, es legítimo pensar también el cine como un arte tecnológica, en el que se materializan ciertas relaciones sociales; como algo que hemos imaginado para mejor referirnos a nosotros mismos.

En el cine de CF de esa época el futuro era presentado como algo bello, limpio y seguro (Telotte, 1999), predominaban las imágenes de las ciudades hermosas e inmensas en las que las máquinas posibilitaban confort y felicidad, y los valores que se refuerzan son los de *cambio, velocidad y orden*. Pero el cambio lo asegura la tecnología, éste no tiene nada que ver con movimientos sociales, de manera que aunque todo cambie no cambia nada, pues la tecnología era presentada como el vehículo para introducir los ajustes sociales que se requerían. La misma exposición de 1940, la feria mundial de New York “*el mundo del mañana*”, hacía ver el mundo no como mundo del mañana sino como un umbral hacia todo tipo de bendiciones y beneficios y hacia una forma de vida sin necesidad. En ese momento, en medio de la crisis social, las agudas diferencias de clase y del aumento de la represión social en EEUU, el

cine de CF que presentaba el futuro como algo liso y despejado, producía desconfianza y hasta rechazo. No obstante era testimonio de cambios profundos en la sensibilidad, en la *manera de ver*.

Entre 1950 y 1965 - las películas de CF estadounidense no tienen lo que les sobraba a las novelas de CF –al menos algunas - la ciencia-, no obstante, en cambio, a estas les sobraba lo que las novelas no pueden tener, la espectacularidad, la posibilidad de *mostrar*, la potencialidad única de mostrar de manera inmediata lo extraordinario (Sontag, 2005). En ese momento las películas de CF no tratan de la ciencia sino de la *catástrofe*, uno de los temas más antiguos del arte. Eso lleva a Sontag a considerar a ese cine como un género aparte –de otros cines y de la literatura en la que se inspira-; pues estaba relacionado más directamente con la *estética de la destrucción*, y creaba toda una imaginería en la que predominaba la destrucción de la ciudad y la vivencia de la propia muerte. Y, según Sontag, si bien visualmente éstas películas no se diferenciaban de las antiguas películas de horror y de monstruos, si lo hacían en un aspecto, en la *escala de la destrucción*. Una diferencia similar encuentra Sontag con respecto a las viejas películas de CF o de superhéroes, pues esas ofrecen versiones nuevas del romance más antiguo de todos, el del héroe superpoderoso, en cambio los filmes de CF de esas décadas se caracterizan por presentar un espectáculo de horror reforzado por la capacidad de verosimilitud que ofrece la técnica.

Esta estética de la destrucción es posible sólo gracias a las técnicas en la producción de efectos especiales capaces de presentar gigantescas moles en franca caída⁶⁰, pero con esas imágenes lo que se desplegaba era una cierta

⁶⁰ Georges Pal desarrolla por esta época el método *Dynamation*, para mejorar los trucos de los muñecos, y con el objetivo de que el espectador olvide por completo el uso de las marionetas y viera la acción como algo enteramente vivo y real. El método *Dynamation* consistía en un proceso de filmación previa fotograma a fotograma, reproduciendo las fases del movimiento humano, con sus marionetas. En segundo lugar si el argumento lo requiere pasa a las maquetas, es decir, ciudades que se hunden, volcanes que entran en erupción etc., lo cual se rueda a una velocidad muy superior a la normal, incluso a una velocidad de 78 imágenes por segundo, lo que obliga a filmar con tomavistas especiales preparados en forma adecuada. Después se ruedan la toma de los personajes reales, que actúan sobre un fondo blanco, sin ningún tipo de decorado. La última parte del proceso, ésta ya de laboratorio, consiste en superponer las imágenes de las marionetas y las maquetas a las tomas de los actores reales.

manera de decir, de mostrar un estado de la sensibilidad estadounidense. Sensibilidad que guardaba estrecha relación con cierto estado anímico que hacía posible que esas películas gustaran por la simplificación moral –algo que comparten con las de horror- y que permitirían gozar con la crueldad. En ellas aparecen encarnadas las más terribles angustias de la época, y una representación ambivalente de la ciencia, como salvadora y como amenaza. Estas guardaban también cierta complicidad con lo repugnante y ayudaban a aliviar o a naturalizar la angustia. Pero junto con esto ayudaban a pensar lo moralmente impensable.

Entre 1970 y 1982 la inmensa mayoría de los filmes de CF proyectados en EEUU son pesimistas con respecto al futuro de la humanidad (Bruce Franklin, 2003). Esto se explica por el predominio de una percepción desesperanzadora, por la visión de un mundo en caos, maneras bajo las cuales los estadounidenses percibían su propio país. Ante todo por el desastre de la guerra del Vietnam que evidenciaba la desintegración de la nación estadounidense, su profunda división política y crisis de valores, y la desconfianza creciente en la democracia.

En éstas películas desaparecen o son invertidas imágenes o figuras arquetípicas del género en los tiempos de su esplendor, *la ciudad maravillosa del futuro* y las magníficas *naves voladoras* que brindaban placer a los humanos, y que simbolizaban el progreso tecnológico. Cuando aparecen las ciudades del futuro están completamente derruidas y las naves están tripuladas por seres extraterrestres hostiles a los humanos; desaparecen también las alusiones a la URSS como el enemigo simbolizado por los extraterrestres, y en su lugar aparecen todo tipo de otros enemigos con otras formas simbólicas, como si la sensación de amenaza no pudiera llegar a mostrarse, a identificarse, sino de una manera difusa. También predominan las catástrofes acaecidas en la tierra, pero en éstas las causas del desastre suelen ser fuerzas humanas y no otro tipo de seres, aunque permanezcan algunos tópicos del pasado como la presencia de bichos o monstruos de otras especies que atacan a los humanos.

ARTE, TÉCNICA Y ARTIFICIO

Tratar de esclarecer las relaciones entre el cine de CF y el género todo en su relación con la técnica y la ciencia es algo difícil, pues implica tomar en cuenta muchas historias simultáneas: la de la literatura de masas que dio origen al género, la de las representaciones de la técnica y la lucha por su dominio —el nuestro sobre ella o la de su potencial dominio sobre nosotros—; la del cine como una tecnología que refleja nuestra fascinación con la reproducción; y la del cine de CF, en tanto éste ha sugerido y descrito cómo podríamos enfrentarnos a nuestra siempre cambiante tecnología (Telotte, 1995).

Aún así es posible, pues existe una relación fundamental entre los tres, por más que muchas veces no lo parezca, contra la idea tan difundida acerca de que el cine de CF se habría desentendido de las grandes preocupaciones —sobre el universo, la naturaleza, la humanidad— que habrían caracterizado a la literatura de CF, y porque no sería, al fin y al cabo, más que un género de fantasía emparentado con el de horror, es posible mostrar cómo, explorando su propia fantasía sobre otros mundos naturales y sociales, en toda una variedad de tipos de seres y de monstruos, el cine de CF da continuidad a la reflexión sobre esos grandes asuntos y ha dado lugar a otras preocupaciones, como las relativas a la ingeniería genética, las relaciones de género, la eutanasia, la inteligencia artificial, la automatización, entre otros, e incluso ha contribuido a que haya una mejor conciencia pública sobre estos.⁶¹

Pero, según Tolette (1995) lo que mejor ha aportado el género, y que alcanza su máximo potencial en el cine, es la reflexión fundamental acerca del *cuerpo* y la naturaleza artefactual de nuestro ser. Con la imagen central del artificio

⁶¹ Una objeción similar aparece en la distinción elaborada por Pablo Capalbo (2001), éste autor plantea que, por el tipo de compromiso que tienen con la ciencia, la *literatura* de CF es *moderna*, mientras que el *cine* sería *posmoderno*, pues este escenificaría el conflicto del caos que existe entre el ser humano y el progreso científico. Es destacable que esta aproximación se plantee directamente el problema de las relaciones entre literatura y cine, y el que lo remita a la manera en que el género ha tratado el rol de la ciencia en la sociedad. No obstante, también es cuestionable su respuesta, porque desatiende la naturaleza contradictoria del género, desde sus comienzos, en relación con esta materia, según la cual una y otra postura, lo mismo que una tercera ambivalente, se han sucedido sin orden alguno en uno y otro soporte; circunstancia que se hace aun más patente si se atiende a las rupturas que las lecturas de época dejan ver cuando se estudian transposiciones de narraciones de un soporte a otro, en uno y otro sentido.

humano el género habría encontrado herramientas apropiadas para hacer ese trabajo, que no es otro que el de comprender imaginando y reimaginando nuestra humanidad. La CF, en muchas ocasiones, presenta de manera desnaturalizada las relaciones entre los seres, las relaciones de género, la corporeidad humana, y hasta a la naturaleza misma, haciéndolas aparecer como las expresiones de otras tantas posibles maneras de ser y de estar en el universo. Y suele hacerlo mediante la exhibición de mundos edificados por obra de una técnica en expansión o a partir de la puesta en funcionamiento de ciertas legalidades físicas descubiertas por una ciencia poderosa.

Y es la misma técnica hermanada con el arte en un oficio signado por la inespecialización la que posibilita la puesta en escena del artificio humano. Pues, si bien pueden reconocerse determinados desarrollos en materia de efectos especiales cinematográficos en cada momento histórico del cine –que se corresponden con determinados avances científicos y tecnológicos–, lo verdaderamente característico de estos, es lo circunstancial, el reto que cada film plantea a los realizadores a la hora de diseñar mundos posibles. Cada reto estético ficcional plantea a la vez múltiples retos técnicos que deben ser resueltos para feliz término de la realización cinematográfica.

De manera que cada realización de un filme determinado dispara una gama impensable de posibilidades técnica y artísticas que deben ser desplegadas. Cada gran película de CF suele propiciar saltos técnicos, y, al mismo tiempo, cada avance conseguido representa el ensanchamiento de las posibilidades de *decir*, de *mostrar*. Esta dinámica incesante, propia del cine de nuestro tiempo, pero innegablemente característica del cine de CF, es un rasgo definitorio de cómo la materialidad del sentido impone sus restricciones y posibilidades. El desarrollo incesante de los efectos especiales se constituye en la principal condición de posibilidad y materia de la expresión misma del género cinematográfico de CF, la sobremodernidad hecha carne. Y es ésta misma técnica-arte la que posibilita expresar una manera de concebir lo humano en su relación fundamental con la técnica.

En otras palabras, como ya se ha dicho, el género de CF, y en particular el cine de CF pone en escena las múltiples formas por las cuales lo humano en relación con otras alteridades, y con la técnica, puede ser pensado bajo una perspectiva *no esencialista*, no metafísica. Es decir, que el género puede ayudar a comprender lo humano mismo (Gehlen, 1993), como un artificio, y al hombre como un ser capaz de colonizar cualquier nicho ecológico -lo que hace de él un ser "especializado en la inespecialización"⁶², o como diría Konrad Lorenz (1988), en un ser que se ha forjado a sí mismo, que guarda una relación inseparable con la técnica-, por el hecho de mostrar, de exhibir la condición artefactual de lo humano en cada construcción diegética de un mundo posible. No es extraño por ello, que el cine de CF deba, para mejor mostrar esa relación en su dinámica imparabile, hacer de la técnica misma un mediador privilegiado, si bien no el único, de su construcción de sentidos.

⁶² Noción que hace juego con otra que articula toda una visión antropológica, la del hombre como un "ser carencial", en el sentido de que no tiene órganos e instintos especializados, y por ello es inepto para la vida en cualquier ambiente natural, razón por la cual el hombre depende ante todo de la acción, de la transformación inteligente de cualquiera circunstancias naturales que se le presenten. En consecuencia, ésta perspectiva concibe la relación entre hombre y técnica como una relación *fundamental*, que tiene que ver con la articulación entre la inteligencia inventiva del hombre, su equipamiento orgánico y la capacidad de aumento de sus necesidades (Gehlen, 1958).

CAPÍTULO III

DE "SUEÑAN LOS ANDROIDES CON OVEJAS ELÉCTRICAS" A "BLADE RUNNER": O LAS HUELLAS DE NUEVAS SENSIBILIDADES ONTOLÓGICAS Y ÉTICAS

"Cada cosa, en tanto que es en sí, se esfuerza en perseverar en su ser".

Spinoza

A propósito de las dos aproximaciones posibles al trabajo de transposición indicados por Steimberg (1998:100) a saber, las que acentúan los mecanismos *verosimilizadores* del texto transpuesto y las que se orientan a partir de su fractura, podemos señalar que, si bien en el trabajo de transposición que analizamos, puede decirse que se ha optado por la primera tentativa, esto sólo puede afirmarse en relación con los aspectos genéricos. En otras palabras, se puede sostener que el filme acentúa los mecanismos *verosimilizadores* en la medida en que refuerza una lectura de género, pero, al mismo tiempo, se debe plantear también que el realizador ha hecho una lectura muy particular del texto-fuente llegando inclusive a apartarse significativamente del mismo relato.

Se persiste en la tradición genérica pero se ha hecho una lectura *lúcida* que le ha permitido sacar a luz aspectos que aparecían apenas indicados en la novela, se trata ante todo de aspectos ideológicos, filosóficos si se quiere, poco acentuados en el texto-fuente y que se han robustecido en el filme. Pero, en este sentido, esa lectura viene a confirmar o a reforzar un tipo de lectura caro a la tradición del género signada por su busca de efectos argumentativos moralizantes. Estamos entonces ante un cambio de soporte aunque no frente a un cambio de género.

Al respecto cabe señalar algunas “curiosidades” de la historia de esta transposición. Una es que, la relectura de la novela⁶³, y por la gran pregnancia que tuvo en el público, en esta ida y venida, ha dejado su huella en el texto-fuente, como se observa en sus elementos paratextuales, de manera que en muchas ediciones de la novela el título que se destaca es el de Blade Runner,⁶⁴ en tanto que el título original aparece en letra pequeña a un lado o debajo como si fuera un subtítulo. Las nuevas generaciones posteriores a la década del 70 crecieron creyendo que la novela se llamaba Blade Runner y, lectores más informados, en todo caso, no dejan de interrogar a la novela a partir de la robusta lectura instaurada por el film.

Es innegable, en todo caso, el hecho de que gran parte de la difusión de la novela, y el ingreso de nuevas generaciones al circuito de su lectura, tienen lugar gracias a la difusión de la película que ha llegado a ser una película de culto para los fanáticos del cine de Ciencia Ficción, y a ser respetada y valorada por espectadores y críticos que desprecian este tipo de cine por considerarlo distante del arte y en extremo gobernado por las leyes de la industria cultural estadounidense. Esto hace pensar –con todas las salvedades que sean necesarias- en la idea de la supervivencia del texto efectuada por la traducción planteada por Walter Benjamín (1986: 79); pues lo cierto es que las transposiciones como traducciones *intersemióticas*⁶⁵ (Jakobson:1959) sí que ensanchan el horizonte de supervivencia de una obra, con todo y que también pueden implicar rupturas semánticas más profundas que las que ya conllevan por sí mismas las traducciones *interlingüísticas*, como ya lo sabía el mismo Benjamín.

⁶³ La novela fue publicada en 1968. Dick, Philip K. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?. Barcelona, Edhasa, 2000.

⁶⁴ Blade Runner es un filme de 1982 producido por la Warner Bros. y dirigido por Ridley Scott. El guión fue escrito por Hampton Francher y David Peoples.

⁶⁵ El concepto procede de Jakobson (1959:145.), quien distingue tres tipos de traducción, intralingüística (que tiene que ver más con la reformulación), interlingüística (que tiene que ver más con lo que llamamos comúnmente traducción) e intersemiótica. Pero cuando habla de traducción intersemiótica Jakobson está pensando en el paso de contenidos lingüísticos a sistemas de signos no lingüísticos.

DE LA NARRACIÓN A LA DRAMATIZACIÓN⁶⁶ CINEMATOGRAFICA

Es preciso señalar desde ya que la relación entre narración y dramatización cinematográfica o televisiva, en lo que tiene que ver con la ciencia ficción, es una relación casi natural en nuestra cultura. Al punto que pareciera que toda narración de Ciencia Ficción reclamara su transposición televisiva o cinematográfica. Esto tiene que ver con las peculiaridades del género que giran en torno de la técnica y la ciencia y de los acelerados cambios que éstas introducen en la sociedad y en la cultura, abriendo paso a una curiosidad nueva, la curiosidad por el futuro. (Asimov, 1992) Entonces pareciera que todo lector de Ciencia Ficción quisiera ver esos cambios, y tornarse así en espectador. De hecho, el género cinematográfico de ciencia ficción se encuentra muy determinado –quizá como ninguno otro- por los propios cambios tecnológicos que posibilitan y ensanchan su capacidad para *mostrar* (Kuhn, 1992). La fuerza descriptiva de la narración tan cara a la literatura de ciencia ficción, se muestra en todo su esplendor en el film. Y cobra mayor fuerza en el cine, donde esa posibilidad de mostrar otros mundos posibles, no tiene parangón.

No obstante no deben cifrarse todas las expectativas en dicha relación, en la medida en que se sabe que son también muy importantes la perspectiva enunciativa y las destrezas retóricas del creador. Y, en el caso que nos ocupa están presentes los dos aspectos, tanto la fortuna de la capacidad de mostrar que ofrece el espectáculo cinematográfico por si mismo, como la fuerza y destreza poética del creador cinematográfico en su labor de transposición. A todo esto deben añadirse los rasgos de estilo.

Existen y circulan dos versiones⁶⁷ distintas de *Blade Runner*, dos transposiciones de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, las dos hechas por el mismo director. En este trabajo se ha optado por hacer el análisis

⁶⁶ En este apartado y en adelante sigo las sugerencias conceptuales de Genette en *Palimpsestos* (1989: 356-361) cuando se ocupa de lo que llama transmodalizaciones, es decir, de los distintos cambios en el modo de representación característico del hipotexto.

⁶⁷ La de 1982 y la llamada *versión del director* de 1992. La versión del director fue hecha por Ridley Scott alegando que había tenido que modificar la versión original por presiones de los productores.

centrado en la segunda versión, la llamada *versión del director*, para contrastarla al final con la primera versión. Esta decisión se funda en el reconocimiento de los contrastes más acentuados entre el filme y el texto-fuente. También es necesario saber que esta escogencia ha estado condicionada por el orden de la lectura, por la experiencia del espectador que se sitúa ahora en posición de analista.⁶⁸ Esto podría parecer irrelevante pero no lo es en absoluto, pues quien ha visto primero la segunda versión no puede dejar de ver la primera con arreglo a la versión del director. Después se ha invertido el orden –se ha ido y venido de un texto a otro- de distintas maneras para efectos del análisis. El orden de exposición que se presenta aquí coincide en buena medida con el que es considerado el orden de lectura más fecundo para los fines de esta interpretación, no obstante, como se sabe, los trayectos de lectura son múltiples y en principio inobjetables.

Se considerará entonces en primer lugar la llamada *versión del director*, que es la que lleva al extremo los contrastes formales con el texto-fuente, si bien, como se verá más adelante, viene a coincidir con él en aspectos cruciales de sentido; ésta misma es la versión que se impuso y la más recordada por los espectadores –esto puede tener que ver con que la primera versión no circula en DVD-, al punto que muchos sólo conocen la versión del director y hay otros que ni siquiera saben de la existencia de la otra. De modo que las condiciones de circulación han dejado también aquí su impronta.

En términos generales se destaca lo siguiente en la transposición: se trata en efecto, de un cambio de soporte pero no de un cambio de género, el film permanece dentro del género de Ciencia Ficción, aunque, si bien es cierto, en la novela se tratan varios temas típicos del género mientras que en el film se reducen a prácticamente uno solo que se acentúa y desarrolla. Se conservan tanto la focalización como la perspectiva enunciativa (en la medida en que es posible esto en el cine). La historia se narra desde el punto de vista de un

⁶⁸ Esto es, que quien analiza conoció primero la segunda versión y pasó bastante tiempo hasta que pudiera conocer la primera; más tarde leyó la novela aunque sabía de su existencia, y sólo ahora volvió a leer todos los textos, pero, en todo caso ordenando la lectura según un criterio que condiciona su interpretación –primero la novela, después la segunda versión y por último la primera versión-.

personaje, el protagonista, quien en principio es el mismo en las dos obras, aunque en el filme sufre algunas modificaciones en las que nos detendremos más adelante.

Los cambios más significativos aparecen en la *diégesis* y en ciertas modificaciones de los acontecimientos y las *conductas constitutivas de la acción*. Lo central, entonces, son las *transformaciones semánticas*. Y estas inauguran un verdadero cambio de perspectiva ideológica, a la vez que una acentuación y un desplazamiento de las preocupaciones morales. Junto con ello una transformación en la focalización que va a dar lugar al deslizamiento hacia la adopción de la forma de un transgénero que no estaba presente en la novela., la forma de la tragedia.

Por otra parte, tanto en la novela como en los films están presentes los rasgos retóricos y enunciativos de otro género, el género policial. Esos rasgos se acentúan en los films, y eso es algo que se anuncia ya desde el título –que marca una distancia, una discontinuidad con la novela- pues *Blade Runner* es una denominación inglesa que se usaba para referirse a los detectives.⁶⁹ De modo que, si bien en el texto cinematográfico se mantienen una serie de aspectos –denominaciones, personajes y temas- que indican el sostenimiento de un pacto que marca la continuidad con la novela, es claro también desde el comienzo que se quiere tomar distancia, pues no se conserva el nombre, el título de la novela. Se trata de un indicio de lo que signa toda la obra cinematográfica, de una versión distinta, de una reinterpretación propia. Junto con esto es palpable también la reinterpretación estética de la atmósfera que el filme introduce y que remite más a la novela y al cine *noir*. Está claro entonces que no se trata de fidelidad, la transposición es decididamente infiel -ante todo con respecto al texto-fuente- tanto en los aspectos temáticos y retóricos como enunciativos; no obstante, como se verá más adelante, esas rupturas van a contribuir a un reforzamiento de cierta lectura de género.

⁶⁹ Se presume que la denominación es tomada o quiere hacer un guiño a la novela de Alan Nourse "The Bladerunner".

Una de las peculiaridades de la Ciencia Ficción consiste en poner el acento en lo ideológico –la búsqueda de efectos moralizantes–, su fuerza argumentativa y su tendencia especulativa; resulta necesario insistir primero en la perspectiva ideológica y moral que atraviesa toda la novela y que, a la sazón, determina todas las relaciones a las que aparecen como relevantes para el análisis. Podría pensarse en algo así como un sistema de alianzas y oposiciones que se tejen siguiendo esa determinada orientación ideológica. Se considerarán en seguida algunos aspectos temáticos en los que se dejan ver esas perspectivas ideológicas y morales, para mostrar más tarde cómo son retomados y resignificados en los films, en gracia a modificaciones retóricas y enunciativas.

LO TEMÁTICO EN EL TEXTO LITERARIO

Lo determinante en la novela, según esta lectura, es la importancia que tiene en la historia el valor de la vida. Con respecto a éste, el valor de los animales aparece como un síntoma muy destacado, que condensa tanto la crisis ética como ontológica de ese mundo, al punto que los conflictos y las relaciones más profundas tienen todas que ver con ellos. Para decirlo más claramente, el criterio de moralidad y el principio que permite evaluar los grados de humanidad está fundado en los grados de cercanía o distancia que se tenga con respecto a los animales, y este criterio opone y separa claramente a humanos de androides. Los androides no sólo no son humanos –son seres artificiales– sino que también, aun cuando podrían confundirse con los primeros, existe un método de delimitación que impide semejante confusión ontológica, sólo que, dada la perfección de un nuevo tipo de androides, se teme que el método se haya vuelto obsoleto.⁷⁰

En la novela de Philip K. Dick, Rick Deckard es un detective que trabaja en el departamento de policía de San Francisco, que gana un pobre salario básico de manera que lo que lo incentiva realmente son las bonificaciones que consigue con cada androide retirado. Es el segundo del área, Deckard no tiene una posición importante, es un trabajador de segunda categoría, su jefe Bryant lo ve con desconfianza y, sólo por la fuerza de las circunstancias se ve

⁷⁰ Esta preocupación por la posible indistinción entre humanos y androides es un aspecto central en toda la obra de Dick.

obligado a asignarle la misión más importante que se haya presentado a caza recompensas alguno, debe capturar 8 *Androides* de una generación muy superior los *Nexus 6*, y todo porque el agente Dave fue herido gravemente por uno de ellos. Al comienzo Deckard está muy conforme con su trabajo y sus mayores preocupaciones tienen que ver con las tendencias depresivas de su esposa Iran y con la imposibilidad de comprar un animal genuino en lugar de la oveja eléctrica que tiene es su terraza. Pero le entusiasma su trabajo, y le gusta también –aunque no predominantemente- porque le permite ganar suficiente dinero con las bonificaciones que obtiene cada vez que retira a un androide, bonificaciones que le hacen soñar más plausiblemente con la posibilidad de comprarse un animal auténtico.

En el filme de Ridley Scott, Deckard es un afamado cazador de replicantes, el mejor, quien se encuentra retirado. Vive solo, se lo ve asqueado y sumido en una crisis. Deckard es obligado a aceptar el trabajo de cazar a seis *Nexus 6*, uno de los cuales ha herido gravemente al agente que intentaba aplicarle el test de identificación, y se ve obligado a aceptar porque su ex jefe le insiste en que no tiene alternativa, se trata de una amenaza de la que nunca se habla explícitamente pero que parece tomar forma como algo consustancial al relato que más tarde referiremos.

En la novela aparecen los siguientes androides: Polokov, quien hiere a Dave, intenta matar a Deckard, y se hace pasar por agente de la WPO - la agencia de policía soviética-; Rachel, presentada como la sobrina del dueño de la compañía Rosen -que fabrica los *Nexus 6*- y es una androide destinada a disuadir a los caza-recompensas de ejecutar su labor, apelando a estratagemas eróticas; Luba Luft es una gran cantante de opera que aspira a integrarse al mundo de los humanos gracias a su gran talento; Garland, director de un departamento de policía paralelo al de Deckard, el cual está al parecer tomado en secreto por los androides para proteger a los suyos de la persecución de los humanos; Roy Baty, el jefe natural del grupo de androides, su ideólogo, quien es nombrado como un personaje brutal al mismo tiempo; Irmgard Baty, la compañera de Roy; y Priss, la androide más joven del grupo, quien demuestra ser casi infantilmente cruel.

LAS RELACIONES ENTRE LO VIVO Y LO ARTIFICIAL

En la novela aparecen varios temas, acontecimientos y acciones que no aparecen en el filme. En primer lugar la institución del Mercerismo, una religión que tienen como personaje a Wilbur Mercer y que pregona y practica la comunión de todos los humanos, la sensación de *empatía*; esta se vivencia a través de la acción individual de apretar las asas que activan una pantalla en la que se ve a Mercer ascendiendo por una difícil colina y recibiendo pedradas por parte de los asesinos. En el momento de apretar las asas las personas viven esa misma experiencia, sienten y reciben pedradas, sufren, pero al mismo tiempo sienten la presencia de todos los otros humanos que se encuentren conectados, y asisten en cada ocasión a la caída en el *mundo tumba* y a la salida al encuentro con lo vivo.

La otra institución importante es la Televisión, que está copada por el programa de 23 horas diarias del "Amigo Búster y sus amigos". Se trata del programa de televisión más famoso, y el que promueve las verdades y hechos a los que el común de la gente se atiene. Vive en disputa con el Mercerismo y hasta llega el momento en el que lo desacredita mostrando que Mercer no es un ser sobre natural sino un anciano borracho, actor de los antiguos estudios de Hollywood, y que la ascensión a la colina no es más que un montaje de estudio cinematográfico.

Estos dos temas, por lo demás muy característicos de la vertiente pesimista⁷¹ del género de C F, el de la religión todopoderosa que determina la vida social, y el de los medios masivos de comunicación que terminan copando todo y dirigiendo la vida de la gente, aparecen reunidos y en disputa en la novela y tienen en ella mucho peso; en el filme, en cambio, estos desaparecen. Lo que queda de ellos se muestra allí por la fuerte presencia de los mass media en la vida cotidiana. En el filme, sobre los edificios aparecen gigantescas pantallas de video que presentan a bellas *geishas* ingiriendo algo que parece ser una

⁷¹ La distinción es de Isaac Asimov (1999) quien habla de Ciencia ficción optimista y Ciencia ficción pesimista, para referirse a las dos maneras canónicas en las que se agrupa a las obras de ciencia ficción por su manera de representar la actitud social ante los desarrollos de la técnica. Esta distinción va a ser muy importante para los fines de nuestra interpretación.

pastilla, también circulan naves equipadas con alto parlantes y avisos electrónicos mediante los cuales se promocionan constantemente las bondades de la vida en las colonias extraterrestres. Pero más allá de eso que se muestra, no se trata en detalle ni con las características ideológicas de la novela, en la que se llega a plantear que la TV pertenece a los androides y que allí radica su conflicto con el mercerismo.

En la novela aparece planteado el problema de la vida y el de la creación de vida artificial con un sesgo ideológico muy particular. En ella dicho sesgo ideológico está puesto en primera instancia en una preocupación y una crítica ecológica. Ante la casi destrucción del planeta tierra, en el que han desaparecido gran parte de las especies animales y vegetales, la posesión y conservación de ejemplares vivos es un valor moral superior, así que está muy bien reputada la posesión de algún animal, y mucho más aun la consagración acuciosa al cuidado del mismo. Al contrario está muy mal vista la no posesión de animales, y mucho más todavía el descuido de ellos si se los tiene.

Claro que no sólo se trata de un valor moral, también es un signo de distinción y condición de sociabilidad, de modo que existen empresas dedicadas a la venta de ejemplares animales que son costosísimos y que se promueven a través del famoso catálogo de Sydney que los exhibe y promueve todo tipo de ofertas especiales. La presión social es tan grande que se ha impuesto la fabricación y consumo de animales mecánicos, estos son una maravilla tecnológica pues son idénticos a los naturales y se los cuida y alimenta como a aquellos; alrededor de su tenencia y cuidado se ha elaborado toda un sistema de simulacro, existen empresas veterinarias que atienden a domicilio y recogen los animales para llevarlos a las clínicas, y todo esto se hace con gran esmero para dar la apariencia de que quien posee un animal mecánico tiene en realidad uno natural.

Toda la novela está cargada de preocupaciones ecológicas y en ella el valor que se afirma es el de la vida y el desprecio por lo artificial, esto se deja ver muy claramente en la condición de insatisfacción del protagonista, Deckard, quien sufre por no tener más que una oveja eléctrica y por no poder conseguir

un ejemplar natural. Deckard tiene como máxima aspiración la consecución de un animal genuino, pero en él no se trata de una preocupación motivada por razones de prestigio social, se trata de un legítimo apego por lo vivo y de un desprecio por lo artificial.

El mercerismo también promueve ese apego cuando lo que representa en cada ascensión es la salida del *mundo tumba* y el reaparecer de lo vivo. Esa preeminencia del valor de lo vivo es aun más patente en el hecho de que el test de Voigt-Kampff (inventado por los soviéticos, y que es de uso universal, para diferenciar humanos de androides) está diseñado sobre la base de la observación de lo que se consideran las reacciones propiamente humanas hacia los animales, las cuales se evidencian de manera involuntaria; es mediante este instrumento que los agentes pueden evaluar los grados de humanidad y hasta la inexistencia de toda humanidad en quienes son sometidos a la prueba. Aunque contempla otros aspectos, los definitivos del test son los que se refieren a la relación con los animales; en él, el énfasis está puesto en mostrar la incapacidad constitutiva de los androides para sentir algún tipo de empatía hacia los animales. Los androides también son incapaces de sentir ninguna empatía por nadie, ni siquiera por sus congéneres, de allí su frustración con la experiencia de comunión con las asas del mercerismo.

Pero la crisis particular de Deckard estalla cuando se da cuenta que puede experimentar empatía por los androides –a quienes él se representa como asesinos insensibles y encuentra en ello la justificación de su trabajo-, esa crisis se va configurando cuando reconoce la belleza que encierra la actividad artística de Luba Luft. Se da cuenta de que algo tan bello está muy cerca de las cosas que él más aprecia –él es amante de la Ópera y del arte en general-, y no puede evitar darse cuenta del gesto bárbaro que implica la destrucción de algo así, de algo que reconoce como muy característico de lo humano. Corroboración esa percepción cuando descubre que puede llegar a sentirse atraído sexualmente por androides femeninos. Llega incluso el momento en el que se pregunta si un criterio de humanidad no podría ser el determinar los grados de empatía hacia los androides. Lo que en todo caso llega a ser claro para él es su propia empatía hacia algunos de ellos. Todo esto debe interpretarse como

una gran crisis en el ordenamiento moral del mundo en el que el personaje ha sido educado, de allí surge su propio hastío y desprecio por su trabajo.

Este aspecto ideológico-moral que aflora al final del relato literario es el que se desarrolla y pasa al centro en el film. En el film el gran tema es el de la vida artificial y su valoración. Pero su tratamiento es distinto, porque se introduce *otra voz* –además de la del protagonista que expresa esa crisis moral-, es la voz de los androides que cantan su desgracia. En la novela los androides no llegan a ser *sujetos*, por eso su punto de vista no tienen ningún peso.

LOS CAMBIOS EN LA DIÉGESIS:⁷² CAMBIOS ESPACIO-TEMPORALES Y CULTURALES

Se deja ver que las condiciones de producción, que se han modificado tanto por el momento histórico en que es publicada la novela –1968- y el momento histórico en el que se estrenan las películas (1982 y 1992 respectivamente), como por el cambio de soporte, introducen modificaciones en el texto. En el film, la historia se sitúa en Los Ángeles del 2019, mientras en la novela lo hace en el San Francisco de 1992, pero esto puede resultar irrelevante con respecto a los años en los que son producidas la novela y el filme y con respecto al país en el que fueron producidas las dos obras o textos, pues de lo que se trataba en ambos casos era de situar la historia en el futuro.

Aun así, hay algunos cambios significativos como los siguientes: en el texto-fuente aparecen referencias a Rusia y a la URSS como la otra gran sociedad vanguardia en el desarrollo científico y tecnológico, tanto en la producción de androides como en el desarrollo de una ciencia y una técnica social capaz de diferenciar a los humanos de los androides, de hecho se le atribuye la preponderancia en este último aspecto, lo que pareciera estar relacionado con elementos propios del momento en el que se escribe la novela, en el que la URSS representaba un polo determinante de la realidad política y social en múltiples aspectos. Esto es reconocido de tal manera en el relato, que hasta se

⁷² Tomamos aquí la noción planteada por Genette, que sitúa a la historia en la diégesis, como el universo, el ámbito espacio temporal en que se esta se desenvuelve, y que, al cambiar introduce cambios de significado, la transposición diegética. (Genette, 1989: 376).

presenta la colaboración estrecha entre la WPO y las agencias de policía de EEUU.

En el film desaparece por completo la URSS y se destaca en cambio en primer plano la presencia cultural de lo asiático. Así se muestra en la circulación abundante de personas con rasgos asiáticos en las calles de la ciudad, también en el hecho de que todos los que aparecen atendiendo negocios callejeros, tanto de cosas comunes como la venta de comidas, hasta la venta y reparación de todo tipo de productos de alta tecnología, como partes de androides, son asiáticos, igual que las *geishas* de los anuncios publicitarios que se proyectan en lo alto de los edificios.

Esta presencia de lo asiático en el film, en particular de lo japonés, parece tener que ver con las preocupaciones culturales de los norteamericanos que vieron en la década de los 80 el salto económico y tecnológico de Japón y que llevó incluso a todo tipo de especulaciones acerca del futuro predominio de Japón sobre EEUU, no muy distintas de las especulaciones actuales sobre China. También pueden interpretarse como una manera de poner en relieve lo humano como diverso, pues en el centro de la ciudad se advierte la presencia de distintos grupos humanos (tribus urbanas, personas de distintas nacionalidades, -especialmente asiáticos-, etc.), y se pone en evidencia la confluencia de múltiples culturas en un abigarrado espacio urbano. De hecho Gaff -el policía que acompaña a Deckard por encargo de su jefe- habla, según Deckard, una *lengua urbana incomprensible* fruto de esa mezcla cultural. Esa diversidad no obstante no cobija aun a las formas artificiales de lo humano, a los replicantes, quienes sólo pueden vivir en las colonias y son perseguidos bajo pena de exterminio en la tierra.

Otra *transformación diegética* importante está en cómo se representa la ciudad, en el texto-fuente se la presenta completamente decadente, sólo hay desolación, miles de edificios abandonados en los que avanza aceleradamente el *kippel* o basura que todo lo traga, y por fuera de ella sólo un desierto en el que no existe ninguna forma de vida. En el film, el centro de la ciudad está repleto de vida, de todo tipo de actividades comerciales, se ven cientos de

personas distintas y todo tipo de animales, incluso exóticos como camellos, águilas y avestruces que no se sabe si son artificiales o naturales, aunque se presume que son artificiales. También se observan construcciones monumentales y naves espaciales que dan la imagen de una gran urbe, de una megalópolis en pleno auge por más que tenga una periferia desolada. En este marco puede entenderse mejor el que la acción se sitúe en Los Ángeles, ya que esta es hace unas dos décadas una de las megalópolis más importantes de los Estados Unidos y del mundo.

El film adopta varias de las convenciones propias del cine negro para encuadrar el relato y dar forma a la atmósfera que se quiere propiciar. Predominan los tonos oscuros y el recurso a los claroscuros. Nunca, excepto en una ocasión muy particular y restringida, se presenta a la ciudad bajo la luz del sol, predomina la oscuridad tanto en interiores como en exteriores. En el film no se narra, como en la novela, la circunstancia de la guerra mundial nuclear que habría llevado a la casi destrucción del planeta, que habría puesto fin a la casi totalidad de las especies animales y vegetales, ni se cuenta que esa es la razón de ser de la colonización interplanetaria en la que trabajan los androides.⁷³ No obstante se dejan ver algunos indicios que apuntan en esa dirección, el principal es toda la atmósfera que predomina, también los anuncios que publicitan la vida en las colonias como la posibilidad de iniciar una nueva vida, así como el énfasis que ponen en la posibilidad de “vivir limpio”; algo se dice acerca de los animales, como cuando Deckard pregunta a Rachel si el búho que tienen en *Tyrell Corporation* es natural y ella lo niega enfáticamente, lo mismo ocurre con la serpiente que Zhora, una de las androides perseguidas por Deckard, utiliza en su espectáculo.

Pero lo más relevante es que si bien el film no menciona siquiera la existencia del *kippel*, la basura que todo lo traga, ni el polvo radiactivo que contamina la tierra, que todo lo cubre, causando la degeneración genética y mental en la

⁷³ Al comienzo, una especie de rótulo, que opera como una voz *over*, se encarga de situar espacio-temporalmente el relato cinematográfico, también presenta la caracterización de los personajes centrales –los replicantes que viven en las colonias y tienen prohibido viajar a la tierra, y al *Blade Runner* que se encarga de “retirarlos”-, pero en ningún momento menciona la circunstancia de la guerra y la posguerra nuclear.

novela, se introduce un elemento de la ambientación que juega una función muy similar en el texto cinematográfico, y que se nos muestra de manera contundente confiriéndole al film una atmósfera inconfundible de decadencia. Se trata de la lluvia incesante que nunca desaparece y que, junto con la oscuridad, dan la sensación de que todo ocurre dentro de una inmensa cloaca.

Otra peculiaridad de la diégesis es que, por más que se la presente como distante en el futuro, al mismo tiempo se produce un efecto de cercanía con nuestro tiempo, cuando buena parte de la publicidad que se observa resulta familiar, aparecen algunas marcas reconocidas en la actualidad (Coca Cola, TDK, Atar, Yukon); lo mismo ocurre con los vestidos y la mayoría de los utensilios cotidianos, los cuales no distan mucho de los nuestros, si bien parecen estar inspirados en una suerte de moda retro que evoca los años 1940 y 1950, y conviven en la diégesis con otros elementos claramente futuristas – como los pequeños negocios que ofrecen todo tipo de servicios de alta tecnología en la calle o la presencia de artefactos ultrasofisticados de acercamiento, detalle y ampliación de fotografías, o los coches urbanos espaciales-; lo mismo puede decirse de las costumbres, de modo que no se sugiere una distancia desmesurada que indique una ruptura radical de época, algo tan común en tantas obras del género. Por otra parte, la misma arquitectura, o cierta parte de ella, ante todo la que se ubica en la periferia de la ciudad, tiene un aire de futuro viejo. Todos estos elementos refuerzan la verosimilitud del relato al tiempo que se torna más angustiante la visión del mundo que allí se presenta. Parece tratarse de un futuro que ya está aquí o que se encuentra muy cerca.

CAMBIO DE SIGNIFICADO DE LOS PERSONAJES

Más adelante se insistirá en el cambio semántico que se ha operado en el personaje de Deckard, quien pasa de ser un humano a ser un replicante. Son muy importantes los de Rachel y Roy Baty, Rachel pasa de ser un contradictor de Deckard, un agente de los androides cuyo trabajo consiste en entorpecer la acción de los caza-recompensas, a ser una replicante que desconocía su condición –quien al saberlo entra en una profunda crisis existencial, decide huir

y por esta razón pasa a ser perseguida por el Estado- y que termina convirtiéndose en la pareja de Deckard con el cual huye.

Roy Baty pasa de ser un personaje brutal a ser el portavoz de la sensibilidad de los Replicantes, Roy Baty representa lo noble, lo bello, lo superior que es frustrado por la decisión humana.

Otro tanto ocurre con John Isidore o J. R. Isidore y con Luba Luft. El primero es un *Cabeza de chorlito*, un ser humano degenerado por los efectos de la radiación que ha ido perdiendo sus facultades mentales. No obstante representa lo que hay de afectivo y de intuitivo en los seres humanos y encarna a una sensibilidad apegada a la naturaleza, es un amante de los animales. En la novela J. R. Isidore es un ser inferior, un marginal discriminado quien se haya emparentado por ello con los Androides.

En el film es transformado en John Sebastian, quien de alguna manera sigue representando ante todo lo afectivo y lo bondadoso a pesar de la degeneración, en este caso no mental sino física, pues padece el llamado síndrome de Matusalén que lo hace envejecer aceleradamente. John Sebastian es un diseñador genético que vive completamente solo –al igual que J. R. Isidore- en un edificio abandonado de la periferia de la ciudad y que, para acompañarse, crea todo tipo de juguetes genéticos que llenan su casa y la recorren. Dentro de la lógica del filme conserva la simetría con el texto-fuente, pues él tiene un apego especial por la vida artificial así como Isidore lo tiene por la vida animal. Al igual que Isidore, John Sebastian se enamora de Priss y la aloja en su casa, pero mientras en la novela Priss es acompañada más tarde por los Baty (Roy e Irmgard), en el filme Roy es su pareja, quien llega a buscarla y también es hospedado por John Sebastian. John Sebastian trabaja en Tyrell Corporation y es buscado por los replicantes para acceder a través suyo a Eldon Tyrell el director de la compañía y creador los Nexus 6.

Luba Luft es una gran cantante de ópera que, por sus cualidades artísticas, hace tambalear las convicciones de Deckard, quien se da cuenta de que puede llegar a sentir empatía por los androides que como en el caso de ella,

representan lo bello lo noble, cosas que no habría que destruir sino cuidar. En el film Luba se torna en Zhora, una artista de un especie de cabaret –cuyo nombre artístico es Salomé- y cuyo espectáculo consiste en jugar semidesnuda con una serpiente artificial.

Como puede observarse, las transformaciones de los personajes corresponden o son consecuencia aquí -como diría Genette-, de las transformaciones operadas en el orden *pragmático* y/o en el orden *diegético*⁷⁴. Así, en el caso de Luba Luft la transformación parecería tener que ver más con aproximar la acción a una visión más contemporánea de la diégesis, el cabaret repleto de gente y de artistas semidesnudas que trabajan con serpientes en un ambiente urbano que ayuda a configurar la imagen del centro de una ciudad tumultuosa similar a las metrópolis de hoy pero con las rarezas del futuro. No obstante, por esta vía el relato pierde el sentido de sublimidad que tiene el texto-fuente, o más bien, esa reivindicación de lo noble que está en los androides aparece también en los replicantes pero depositado ante todo en Roy Baty y sus reflexiones sobre la pérdida de la vida. La transformación de Roy es de significado -por más que pueda ser brutal y lo es cuando las condiciones así lo exigen.- y tienen que ver con transformaciones en la acción.

Las transformaciones de J. R. Isidore y de Rachel tienen que ver también con transformaciones de la acción, y la de Isidore en particular con la necesidad de servir de puente entre los replicantes y el director de la compañía que los fabrica, Tyrell. Rachel sigue representando en parte el mismo fenómeno que representa en la novela, las posibilidades eróticas de los androides, pero en el filme es más que eso, pues representa la posibilidad del legítimo enamoramiento. Esto es posible porque en el film, de conjunto, los replicantes han sido reinterpretados de modo que son capaces de desarrollar sentimientos humanos propios.

⁷⁴(Genette: 376) distingue entre las prácticas transformacionales –dentro de lo que él estudia como procesos transpositivos-, la transposición diegética, de la que ya hablamos, de la transposición pragmática, que tiene que ver con la modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción.

Lo que esto significa es un cambio de perspectiva ideológica, una manera distinta de pensar los desarrollos tecnológicos, la visión del filme no es negativa con respecto a los replicantes, no es apocalíptica con respecto a ellos, no se los ve como una amenaza para la humanidad, en cambio sí se ofrece una visión muy decadente de los seres humanos. En el texto-fuente se presenta una visión apocalíptica centrada en la inminencia de la creciente influencia de las máquinas en la sociedad humana, al punto que los androides se van apoderando del mundo humano: están en guerra con él y han tomado ya posiciones muy importantes, controlan la industria de producción de androides, controlan los medios masivos de comunicación y hasta tienen un departamento de policía paralelo. Se percibe una angustia centrada en la imposibilidad de la diferenciación fundada en la creciente similitud de los androides con los humanos. Todo esto explica la transformación de Deckard en un replicante. De modo que la transposición conlleva un cambio de perspectiva dentro del propio ámbito de la Ciencia Ficción.

LA VOZ DE LOS REPLICANTES, Y LA IRRUPCIÓN DE LO TRÁGICO

El tema de la vida humana artificial, desde el ángulo de los androides, es tratado de manera muy distinta en la novela. En ella, si bien es cierto algunos personajes son ennoblecidos (como la cantante de ópera que huye de las colonias y viene a la tierra donde se hace pronto una estrella y arriesga su vida sólo por alcanzar su objetivo de asimilarse), no es esto lo predominante. Los androides son presentados ante todo como seres incapaces de experimentar sentimientos morales y que se caracterizan por la frialdad y hasta la crueldad. Sin embargo hay algo que tiene mucho peso en la novela y no tanto así en la película, aunque también está presente en ella: el afán de integración, de reconocimiento; los androides desean asimilarse, vivir entre los humanos, eso los lleva a arriesgar su vida, sueñan con la posibilidad de llevar una vida humana y realizar proyectos personales, ese es el caso de la cantante de ópera pero también es el del inspector de policía que convive a diario con los policías cazadores de androides, y lo hace por proteger a los suyos pero ante todo lo hace porque desea realizar ese proyecto personal, y lo hace aun contra el reproche de sus congéneres.

Pero hay una diferencia muy importante en el tratamiento del tema y en la construcción misma de la figura del robot humanoide en las dos obras. En la novela los androides quieren vivir pero no es eso lo que se focaliza, es más, los androides tienen en ésta una característica que los separa totalmente de los que se representan en el film, tienen algo que impacta mucho a Deckard, quien se encuentra en crisis con su oficio de cazador porque percibe cierta empatía hacia ellos y ha empezado a dudar de la justeza moral de su actividad y sufre cada vez que *retira* (extermina) alguno, y es que cuando sienten la inminencia de la muerte, cuando ya todo está perdido, dejan de luchar se resignan, se paralizan. Esto es algo que Deckard no puede entender.

Ese desapego o desánimo de vivir cuando la muerte se acerca contrasta totalmente con el vitalismo exacerbado del filme de Ridley Scott. En el filme ese es el gran tema y la diferencia sustancial en la construcción de la figura del replicante, que podemos leer según la concepción ética de Spinoza(1980) para quien *“Cada cosa, en tanto que es en sí, se esfuerza en perseverar en su ser”*. La ética de Spinoza tiene como uno de sus puntos de partida la afirmación de un vitalismo radical tal que excluye incluso la posibilidad de que un ser vivo pueda querer o intentar quitarse la vida, según este autor ningún ser vivo estaría dispuesto a quitarse la vida por propia cuenta, y si así hiciere sería porque está enfermo, es decir que habría perdido toda presencia de ánimo y su potencia se habría reducido casi por completo: *“No puede ser destruida ninguna cosa más que por una causa externa”*. Esto es así porque para Spinoza lo que quiere cada ser vivo es aumentar su potencia de existencia y perseverar en su ser.

Pues bien lo que caracteriza a los replicantes –así se denomina a los androides en el filme- es justamente su deseo de perseverar en su ser. En el film los replicantes protagonistas que son 6, pertenecen a una generación muy singular, los Nexus 6, que han sido diseñados atendiendo a las más deseables cualidades humanas, son bellos, fuertes, ágiles, muy inteligentes –superiores a la media humana- son capaces de desarrollar sentimientos humanos –aunque al principio carezcan de algunos muy elementales, carecen de reacciones que se presumen propias de los humanos como sentir repugnancia por un guiso de

perro o no afectarse ante la mención de acciones crueles como la violencia hacia un niño, y son justo estas carencias las que los develan ante el test para diferenciar replicantes de humanos -; y lo más importante, tienen conciencia de sí, y esa conciencia se encuentra ligada a una facultad que es la de la memoria, tienen recuerdos implantados que les dan la condición de tener una identidad, una historia, un relato personal. También son libres en cuanto tienen ideas propias y pueden elegir. Es decir tienen algo muy característico de lo humano, tienen todas las condiciones para poseer conciencia moral.

Pero han sido fabricados con una limitación muy importante, sólo pueden vivir 4 años, la razón de esta limitación es justamente el hecho de saber que es posible que lleguen a desarrollar sentimientos humanos. Han venido a la tierra arriesgándose a ser cazados porque buscan remediar esa imperfección. Sufren ante la idea de la muerte inminente, quieren vivir y luchan incansablemente por defender su vida. Pero hay algo más, al final el replicante Roy, que hace las veces de líder del grupo rebelde, cuando tiene la posibilidad de matar a su cazador –el mismo que ha eliminado al resto del grupo y a su compañera- no le quita la vida sino que lo salva de una muerte que parecía inevitable; su muerte se acerca, siente ya el desfallecimiento final, y entonces se le ve muy triste, se lamenta por la pérdida de las cosas bellas que ya no podrán ser, se escapa de su lado una paloma blanca y muere.

Es notable que justo en este pasaje, en un plano contra picado en el que aparece Roy blanquísimo e inmóvil y bajo una bruma matinal que resplandece bajo los tenues rayos del sol, tiene lugar la única oportunidad en la que se observa el cielo azul en la ciudad; toda la atmósfera le confiere al personaje un aura de grandeza, de sobrehumanidad. Bien podría pensarse que el director trató de simbolizar con la huída de la paloma la fuga del alma que abandona el cuerpo, quizá sí, en cuanto el alma vendría a ser aquello que es muy propio de cada uno, las cosas que se hicieron, los valores, los gustos, las hazañas, aquello que muere con uno, pero que podría no morir si quedaran en el recuerdo de otros, justamente eso a lo que Roy y los otros replicantes no podrán aspirar. Sus últimas palabras son:

“He visto cosas que los humanos ni se imaginan, naves de ataque incendiándose cerca del hombro de Orión, he visto rayos de mar centelleando cerca de la puerta de Tannhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”.

Roy desea perseverar en su ser, quiere vivir, quiere realizar todo cuanto pueda su *potencia de ser*, de la cual se siente orgulloso pues se sabe superior, y eso hace que su tristeza sea mayor, la insoportable fatalidad de tener un límite impuesto artificialmente y al que nunca se resignó. Y cuando se convenció de no poder remediarlo asesinó a su creador y responsable de esa imperfección, al doctor Eldon Tyrell, director de la corporación *Tyrell*, que produce los replicantes que se requieren para el trabajo en las colonias. En el film –en las dos versiones- esto pasa a primer plano, los replicantes son erigidos en sujetos y se nos deja oír su voz, que nos habla de su propia perspectiva de sí mismos.

Y es este elemento enunciativo, la voz de los replicantes que deja ver su propia perspectiva sobre sí mismos⁷⁵, perspectiva que aparecía acallada en la novela, y constituye en determinado momento el punto de mayor dramatismo del filme: la muerte de Roy, el que determina otro cambio, en el tono y que introduce al transgénero de lo trágico en el filme, en el sentido acuñado por Hegel. Según Hegel⁷⁶ estamos ante una tragedia cuando se encuentran dos potencias igualmente válidas que no logran una síntesis, entonces sobreviene la fatalidad. Este es el caso de *Blade Runner*, en el que la decisión, y hasta el derecho, de la sociedad humana de limitar el alcance de sus creaciones

⁷⁵ Se trata, en rigor, de la incorporación de otro punto de vista que, por fuerza, al menos episódicamente implica una transvocalización. Hasta aquí no podemos hablar de la sustitución de un punto de vista por otro (transfocalización) o de una voz por otra, sino de la incorporación de otro punto de vista que viene a complejizar la narración.

⁷⁶ Hegel lo explica con el caso de Sócrates, en el que muestra que éste defiende un punto de vista que es esencial al racionalismo: el punto de vista de los derechos de la conciencia. Su delito no consiste en la violación particular de ninguna ley, sino en algo peor. Viola el fundamento de las leyes cuando predica que acatará todas las leyes de Atenas siempre y cuando él las considere justas. Se trata del enfrentamiento de un principio subjetivo –la libertad de conciencia- con la ley objetiva que no puede aceptar ser relativa a un principio subjetivo. También lo ilustra con el caso de Antígona, en el que se enfrentan, sin solución posible, dos valores: los derechos de la ciudad violados por el hermano –leyes menos antiguas-, y los derechos del amor fraternal que corresponden a leyes ancestrales. Las dos posiciones son válidas y entonces el resultado es trágico. (Zuleta, 2004.)

tecnológicas choca con la aspiración legítima de los *replicantes* a perseverar en su ser.

Lo dicho hasta aquí puede agravarse aun más si se acepta una interpretación del film según la cual Deckard sería también un replicante.⁷⁷ Si bien es cierto el personaje ve el mundo desde el punto de vista de un humano y realiza una labor propia de seres humanos, llegado cierto momento, se impone la pregunta de si sus contradicciones y su crisis no tienen que ver justamente con su condición de replicante, de un ser que se ha creído humano todo el tiempo y que en determinado momento empieza a dudar de su condición de ser humano. Por lo que se advierte esa duda estaba instalada desde antes y habría sido ella la razón de su renuncia y de su crisis, pero a medida que avanza el relato ésta se acentúa y al final pareciera que se torna en certeza.

Ahora bien, no sólo temáticamente sino también por los procedimientos *retóricos* y *enunciativos*, la condición de humanidad o no humanidad de los replicantes es definida de otra manera en el film. En este, la condición de humanidad se relaciona ante todo con el hecho de tener una historia propia, una identidad: las fotografías de familia, los recuerdos y los sueños. El hecho de pertenecer a una historia y de ser consciente de ello.

El recurso de las fotografías familiares resulta particularmente significativo. Rachel aduce como prueba de su humanidad la fotografía en la que aparece junto a su madre cuando era niña, el mismo Deckard parece otorgar gran importancia a sus propias fotos familiares que permanecen exhibidas sobre el piano. Y lo más destacable, León, a quién se lo presenta como un ser rudo y frío, se arriesga yendo al hotel donde vivía, después de haber disparado contra el agente que le aplicaba el test, sólo para intentar recuperar sus fotos de familia. Es relevante porque León, a diferencia de Rachel, era conciente desde mucho antes de que no era un ser humano, y que, en consecuencia, no había

⁷⁷ En la novela aparece también la duda pero bajo la forma de imprecaciones que otros personajes le hacen a Deckard, aunque también, en cierto momento, él se ve invadido por la duda pero a causa de que en determinado momento llega a sentir más empatía hacia una androide que hacia un humano. No obstante, en el conjunto del relato la duda acerca de la identidad humana de Deckard no prevalece.

tenido una infancia ni una familia., y no obstante parece no poder desprenderse de ellas, como si éstas representaran su anclaje identitario y existencial.

Este recurso de las fotos de familia y su valor existencial e identitario nos recuerda el análisis de Roland Barthes (1995), que destaca el valor referencial de las mismas, la obstinación del referente de estar siempre presente, lo que hace que las fotografías sean más que una prueba, dado que no muestran solamente algo que ha sido sino que, por sobre todo, demuestran que ha sido, indican "*un haber estado ahí*". Barthes aclara que para él el referente fotográfico no es la cosa *facultativamente real* a que remite una imagen o un signo, referente es la cosa, el objeto *necesariamente real* que ha tenido que ser puesto frente al objetivo de la cámara para que pueda haber una fotografía. Y es esto lo que distinguiría la fotografía de otros procedimientos de representación, por más fieles que puedan llegar a ser, pues nunca se puede negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Es lo que denomina la confluencia de realidad y de pasado.

Junto con esto Barthes apunta otras peculiaridades de la fotografía, a saber: el hecho de que su existencia en la cultura sería la manifestación de cierta locura, cierto trastorno relativo a lo incierto del ser, que se evidencia en la dificultad para decidir a quién pertenece una foto, al sujeto fotografiado o al fotógrafo; pero también atestiguan la posibilidad de cierto tipo de verdad esencial que tiene que ver con la afirmación de la singularidad, lo que hace que las fotos, que pueden ser consideradas como objetos cualesquiera –como afirma había dicho la fenomenología- se hagan reveladoras para determinado sujeto en determinadas circunstancias, de una verdad esencial, es lo que a él le acontece con la foto de invernadero de su madre, quien le aparecía bajo otra luz, verdadera, como nunca antes se le había parecido ninguna otra representación de ella.

Pero más aun, Barthes plantea la confusión entre verdad y realidad que se opera en las fotografías: "*yo había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen; había confundido verdad y realidad en una emoción única, y en ello situaba yo de ahora en adelante la naturaleza –el genio- de la*

Fotografía, puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que me pareciese "verdadero", podía demostrarme que su referente había existido realmente" (Barthes, 1995: 137).

En el film se trata no sólo de la verdad o la realidad del referente, sino de la verdad esencial que connota para cada uno de los replicantes en cuanto singularidad. Los replicantes tienen una identidad humana en cuanto están insertos en un relato particular del cual las fotografías dan fe –tienen un pasado, una infancia-. Sólo que en él las polaridades (sujeto real- imagen que lo representa) se agudizan, pues la fotografía viene a ser la imagen de una réplica. Pero más problemático aun, los androides no son simples réplicas, se han autonomizado, y parece que se ha querido dar cuenta de esta diferencia esencial cuando se elude el lexema canónico –androides- y se los denomina *replicantes*. De allí que la confusión de León tenga plena razón de ser, así como toda esa fascinación por las fotografías común a los otros personajes, de manera que la confusión de León no dista mucho de la que sobrevino a Barthes cuando indujo de la verdad de la imagen la realidad de su origen.

En cuanto al problema de la identidad de Deckard, ésta aparece entretejida desde el comienzo en el relato a través de una cadena de indicios. Para empezar esta la discusión con Bryant –el jefe de policía- delante del policía Gaff. En ella se deja claro que él no puede elegir, que no tiene alternativa, no se dice por qué, pero se trata de una razón de fuerza mayor. Y en ese mismo momento empieza a operar la labor indicial del personaje Gaff, quien cuando Bryant amenaza a Deckard deja sobre un escritorio una gallina de origami.

Más adelante, este mismo personaje, cuando llegan al hotel donde vivía León deposita una figurita similar a la que deja sobre el escritorio. Más adelante aparece el asunto de la implantación de recuerdos,⁷⁸ que la corporación Tyrell ha adoptado como un mecanismo para contener la "extraña obsesión" de los replicantes por saber si son humanos o no. Los implantes de recuerdos y de

⁷⁸ En la novela se alude a los implantes en el mismo sentido, como un recurso utilizado para tranquilizar a los androides e incluso se especula acerca de la posibilidad de introducirlos también en los humanos, y se lo alude ante todo para sugerir la duda acerca de la identidad de determinados personajes.

sueños junto con la posesión de fotografías familiares y cosas parecidas son dispuestos para tranquilizar a los replicantes. Es ese el caso de Rachel, que se entera de que no es un humano al ser sometida al test por Deckard y recibir una ratificación de éste, quien le insiste en que sus recuerdos y sueños –como el de la araña que la acompaña desde niña- no son más que implantes. Pero el mismo Deckard revela un gesto de conmoción cuando se entera de la existencia de los implantes, entonces expresa “—¿recuerdos? ¿usted habla de recuerdos?—”. Y más tarde se le ve mirar con extrañeza varias fotografías de sus familiares que permanecen exhibidas sobre una mesa.

Luego aparece el sueño de Deckard, se trata de un bello sueño en el que un unicornio corre libremente. Y se corona con el final, primero cuando el replicante Roy muere, entonces aparece de nuevo Gaff y le dice a Deckard: *—Hiciste tu trabajo como un hombre... Es una lástima que no pueda sobrevivir, pero quién sobrevive.—*

Después, cuando Deckard se dispone a huir con Rachel y encuentra en el piso una figurita de papel con forma de unicornio. En todas estas ocasiones el policía nos va guiando, es él quien dice: “he allí un replicante”, y más aun, “he allí al replicante Deckard”.

La historia es la historia de Deckard el Blade Runner, el replicante Blade Runner, pero es también la historia de la *tragedia* de los replicantes superiores Nexus 6, de la cual él parece ser un representante conspicuo. Por eso en la transposición no existe un vínculo –por medio del título, como se acostumbra- que marque la continuidad con la novela. El título ya nos indica que se trata de una versión que toma cierta distancia de su hipotexto. Persisten algunos vínculos que marcan ese vínculo, algunos nombres, como el de Rick Deckard o Bryant, el de Roy, Priss y Rachel, pero no sólo desaparecen algunos personajes (Iran –la esposa de Deckard-, Mercer, El amigo Búster, Garland, Irmgard Baty, el agente Phil Resch) y aparecen otros, como el policía Gaff, sino que los que persisten, ya sea que conserven o no el nombre, son transformados, y para decirlo más claramente, en cuanto componentes del relato cambian de significado.

También se puede pensar que se ha sacado a luz, que se ha profundizado una perspectiva que aparecía atenuada en la novela, pues en ésta el personaje Deckard expresa múltiples dudas acerca de los límites entre lo androide y lo humano, y llega incluso a ponerse en el lugar de los androides, pero, en todo caso, no deja de posicionarse como un humano por más que sienta desprecio por ciertas actitudes humanas. Podría pensarse que en la transposición se desarrollan esas dudas –en las que vibraba, aunque tenuemente, la voz de los androides- hasta el punto de poner en primer plano la propia voz de los replicantes. No obstante lo cualitativo es que para ello se llega incluso a cambiar el significado del personaje central, que ya estaba focalizado, y por esta operación cambia todo el significado de la historia.

En realidad es otro personaje, se sustituye el *foco* y por fuerza la voz, del personaje Rick Deckard sólo queda el nombre. Esto también puede interpretarse como un cambio en la diégesis, un cambio del tipo de ser -de humano a replicante-, algo similar al cambio de sexo operado en Suzanne et le Pacifique como transposición de Robinson Crusoe al que se ha referido Genett, pero ontológicamente más radical. De lo que se trata ciertamente es de la constitución en *sujetos* de los replicantes y para ello de la emergencia de su propio punto de vista y de su propia voz, con todo y los complejos problemas filosóficos que esto implica.

LA PRIMERA VERSIÓN: LA MIRADA SATISFECHA

La primera versión tiene algunos pocos detalles que la diferencian formalmente de la segunda, no obstante esos pequeños detalles son suficientes para introducir modificaciones sustanciales de significado. La primera versión conserva un elemento propio de la novela y de la narración literaria en general, en este filme buena parte de la acción es al mismo tiempo narrada por la voz en off del protagonista, Deckard, y más que narrada es ante todo comentada.

En rigor se trata de un recurso enunciativo muy propio del cine negro, en el que es común que el protagonista, un policía o un detective nos vaya guiando y

comentando el desenvolvimiento del relato. Se puede afirmar que las dos versiones están estructuradas según los rasgos del policial negro, nos referimos tanto a la atmósfera como a la ambigüedad de los personajes, lo mismo que a la disposición retórica articulada sobre la investigación de indicios que deben conducir a la elucidación del crimen.⁷⁹ No obstante en los dos films la ambigüedad está referida a la ambigüedad moral –en la primera versión- y moral y ontológica –en la segunda- del protagonista con respecto a los replicantes; la cadena de indicios y su investigación tienen que ver, en última instancia, con el desenvolvimiento de esas ambigüedades y su resolución. En la primera versión el recurso enunciativo a la voz en off contribuye a la aclaración del relato,⁸⁰ a proporcionar más información a los espectadores, y en especial, a disolver la ambigüedad ontológica del personaje central.

De manera que esta transposición conserva un recurso que es muy importante en el texto-fuente, la voz del protagonista que nos hace saber sus más íntimas posiciones frente a los acontecimientos y que nos deja ver sus contradicciones,⁸¹ que son en esencia las mismas en los dos textos, nos deja oír la voz de Deckard que cuenta como una guía para la comprensión del relato. Esta versión omite en cambio un detalle muy importante que está presente en la versión del director, en esta no aparece el sueño del unicornio, e incluye un final distinto. En la versión del director el filme termina con la

⁷⁹ En general el texto cinematográfico se estructura de manera muy cercana a la tradición del cine de detectives (Bordwell, 1996), siguiendo una retórica en la que predomina la investigación del detective, y el suministro de apoco de la información, a la que accedemos ante todo por la mediación del detective, y en la que pueden combinarse cierta información que es contada o mostrada por el narrador omnisciente –como cuando se nos deja ver a Gaff poniendo la gallinita de origami-, pero siempre restringida, y en la que se usan dosis importantes de *suspense*. Pero lo que se impone es el develamiento de la identidad del protagonista y el carácter de sujetos de los replicantes, que en la segunda versión se acentúa con el deslizamiento hacia la identificación de Deckard como replicante, elementos temáticos y enunciativos que sitúan al film en el ámbito de la ciencia ficción.

⁸⁰ Se trata de una función bastante estudiada, la que cumplen los mensajes lingüísticos en la clarificación de los significados de las imágenes, actuando como un guía para el espectador, como lo ven Gaudreault y Jost (2001) comentando a Barthes, haciendo las veces de anclaje en el relato cinematográfico. En el caso que nos ocupa éste recurso de la voz en off para la clarificación del relato, posibilita sentar una posición ideológica, acuñar la mirada particular que la productora quiere afirmar.

⁸¹ En la novela, que es narrada predominantemente en tercera persona, es común el paso al uso del discurso libre indirecto y al discurso directo, en diálogos pero también en monólogos. El recurso del monólogo interior es muy importante en la novela para dejar oír la voz de ciertos personajes, tanto para dejarnos oír sus contradicciones como su perspectiva ideológica, así ocurre con J Isidore –que expresa su apego por lo vivo y su percepción de la decadencia del mundo-, pero ante todo con Deckard, quién reflexiona acerca de su propia crisis existencial.

indicación de la huida de Deckard y Rachel, pues se sabe que estos abandonan el edificio donde viven para huir. En la primera versión se nos muestra cómo huyen en una nave dejando ver de fondo un paisaje verde amplísimo y bello. Junto con esto la voz en off de Deckard nos cuenta que Rachel es un replicante especial que no tiene ningún límite de vida preestablecido.

Entonces el significado cambia por completo, en esta versión aparece interrumpida la cadena de indicios que conduce a la identificación de Deckard como replicante, pues el detalle del sueño del unicornio es crucial para esa interpretación, al no aparecer el sueño la ambigüedad se acentúa pues la figurita de origami que aparece al final se muestra como algo indistinto que bien puede leerse como otra huella dejada por Gaff pero que alude a Rachel, que es un replicante más. La identidad humana de Deckard queda a salvo, algo que se acentúa con la introducción de sus comentarios en off, en los que se mantiene el elemento común con el texto-fuente, y que nos hablan de sus contradicciones como humano con respecto a su oficio, que lo obliga a retirar replicantes, algo que le resulta inmoral.

Y el final elimina lo trágico por cuanto abre la posibilidad de prolongar indefinidamente la vida de los replicantes, con lo que abre la posibilidad de romper la fatalidad. Acentúa también la valoración positiva de los mismos, pero, junto con esto y más significativo aun, abre paso a la reconciliación de lo humano con lo replicante, al menos como una promesa, porque si bien no es modificado el orden social y político que excluye a los replicantes de la sociedad humana, deja abierto el interrogante acerca de las posibilidades de una integración posterior, integración que se anticipa por la constitución de la pareja humano-replicante. Esa promesa o esperanza de reconciliación es reforzada con las imágenes de el paisaje inmenso y hermoso que se abre ante la pareja. En todo caso es la naturaleza verde y el cielo azul vistos desde arriba, un paisaje abierto lo que queda como última imagen.

En la novela sólo aparecen la ciudad decadente y el desierto en el que incluso el único animal que encuentra Deckard -un sapo- es artificial. En esta versión el

personaje Deckard cambia considerablemente pero nunca de un modo tan radical como en la versión del director. Se conserva la focalización, pues se narra desde el punto de vista de Deckard y para ello se retoman elementos enunciativos propios de la novela. No obstante en esta versión se refuerza una mirada optimista frente a uno de los temas más importantes de la Ciencia Ficción –la generación de vida humana artificial- y su relación plausiblemente armónica con los seres humanos. La versión del director, en cambio, se sitúa a pesar de todo más cerca de la novela de Philip Dick, porque en ella reaparece y se acentúa la creciente indistinción ontológica, que deja abierta la incertidumbre acerca de no poder saber con certeza si se es humano o replicante; y porque en ella reaparece una mirada pesimista. Pero introduciendo, no obstante, una perspectiva distinta, la versión del director es pesimista con respecto a la especie humana pero no lo es con respecto a los replicantes, quienes aparecen como más humanos que los humanos.

Es en este sentido que puede afirmarse que esta transposición produce fracturas con respecto al texto-fuente al mismo tiempo que fortalece una lectura de género, pues bebe de las fuentes de la más profunda tradición de la ciencia ficción para inaugurar una postura nueva muy acorde con sensibilidades ontológicas y éticas de la época.⁸² Nos referimos a que es en nuestro tiempo - desde finales del siglo XX -cuando tiene a acentuarse una tendencia que exacerba o enfatiza la diferencia. La emergencia y el reconocimiento de otras identidades problemáticas e *inapropiadas* (Haraway, 1991), así como también una tendencia a asimilar casi eróticamente las nuevas creaciones tecnológicas,

⁸²Se trata entonces de una *transposición-emisión*, en el sentido acuñado por Steimberg, que ha autonomizado su sentido del texto-fuente y enriquecido al género -regodeándose en la mixtura retórica enunciativa e inaugurando otras lecturas de viejos temas- por más que se inscriba dentro de él. *“Esta modalidad transpositiva es ahora el relevo habitual de la transposición-recepción, -es decir, la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática-; introduce cambios en el lugar del relato y del tema porque pone en escena la dudosa palabra de su propio tiempo, conservando para la visibilidad de su condición de transposición sólo un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos parodiados –la parodia puede ser seria- desde el texto-fuente. Su trabajo demuestra que las áreas problemáticas estructuradas –en que consisten los campos temáticos- son construcciones de época –de distintas épocas-”*. Steimberg, Oscar. Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros. Figuraciones, número 1-2: “Memoria del arte / memoria de los medios”, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y Ed. Asunto Impreso, diciembre de 2003.

a disolverse en ellas.⁸³ En otras palabras, en la transposición -en la versión del director- se dejan sentir las dos tendencias o sensibilidades éticas y ontológicas, pero se las mira trágicamente, persiste un pesimismo antropológico muy arraigado en cierta parte de la tradición del género, que no les concede posibilidad de pervivencia, no obstante se las acentúa, como dejando ver que una sensibilidad humana superior podría emerger en otro lugar, en otra subjetividad, que no se encontraría en la propia humanidad.

⁸³ Nos referimos en el primer caso a lo que Donna Haraway (1991) denomina la presencia de los monstruos, o esas identidades problemáticas que nos obligan a romper con una mirada naturalizada de las identidades de los otros, algo a lo que la Ciencia Ficción habría contribuido significativamente según la autora, abriendo camino a nuevas posturas éticas y políticas, y a la tendencia del subgénero Ciberpunk que acoge con entusiasmo la presencia de la tecnología en la sociedad y hasta, en ocasiones, pareciera que deseara disolver la corporalidad humana para mejor fundirse en los mundos del ciberespacio, y abrazar así la integración total con las máquinas.

CAPÍTULO IV

LOS SUPERJUGUETES DURAN TODO EL VERANO E INTELIGENCIA ARTIFICIAL: DESEO FANTASÍA Y SUBJETIVIDAD

“fantasía y deseo están estrechamente ligados. Incluso el fantasma, verdadero origen del deseo (“phantasia ea est, quae totum parit desiderium”), es también –como mediador entre el hombre y el objeto- la condición de la apropiabilidad del objeto del deseo y por lo tanto, en última instancia, de su satisfacción. (...) dada la naturaleza mediadora de la fantasía, esto significa que el fantasma es también el sujeto y no simplemente el objeto del eros”

Agamben

El texto fuente es el cuento breve de Brian Aldiss *Los superjuguetes duran todo el verano*,⁸⁴ conjuntamente con otros dos con los que constituyen un solo relato. Puede afirmarse que, aunque el primero constituye la base para la narración cinematográfica, los otros dos, y en particular el tercero, también están en la base de esta aportando elementos diegéticos significativos, así como otros que ayudan a configurar la atmósfera (en este caso, a través de sus elementos retóricos) de la película y que son evocados y reformulados de una u otra manera en el film.

Dada la brevedad del relato base y la particularidad ya indicada de su distribución en tres cuentos, resulta conveniente presentar una suerte de reconstrucción del conjunto del relato para efectos de su contrastación semiótica con el relato cinematográfico. Conviene también aclarar que, si bien

⁸⁴ El cuento aparece por primera vez en la revista Harper's en diciembre de 1969. Los otros cuentos son “Los superjuguetes cuando llega el invierno” y “Los superjuguetes en otras estaciones”. Los tres aparecen en una colección de cuentos del autor que lleva por título “Los superjuguetes duran todo el verano y otras historias del futuro”. Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

Stanley Kubrick se inspiró sólo en el primer cuento para escribir el guión, aquí nos atendremos al texto cinematográfico propiamente dicho que Steven Spielberg transpuso al cine, y en el que pueden encontrarse los rastros de diversos elementos dispersos en los otros dos cuentos⁸⁵.

En "Los superjuguetes duran todo el verano" se cuenta la historia de un niño robot que se angustia por su incapacidad para comunicarse con su madre, David, quien padece la frialdad y el desapego de aquella lo mismo que su propia incertidumbre acerca de si él es *real* o no lo es. David sólo tiene por compañero a Teddy, un superjuguete interactivo con forma de oso. Los dos se pasan todo el tiempo entregados a los mismos monótonos y previsibles juegos cotidianos. Por su parte Mónica, la madre de David, a su vez, padece la monotonía de su vida de esposa rica solitaria. Vive entregada a las conversaciones del *Correo de la tarde*, un programa de televisión interactivo transnacional, y a las conversaciones en el ciberespacio con mujeres como ella que enfrentan el tedio hablando de temas religiosos. Mónica también padece la monotonía y el infantilismo precario de los juegos de David y Teddy, así como la imposibilidad de sostener una conversación fluida con su hijo androide.

Henry, el esposo de Mónica, es el exitoso director de la compañía *Synthank* productora de animales sintéticos y robots, que celebra el lanzamiento al mercado de un novísimo producto, un androide inteligente, un sirviente. Mónica y Henry Swinton han tenido que conformarse con sus dos superjuguetes pues no pueden tener hijos dado el control estricto de natalidad que impera en la sociedad donde viven, control indispensable para asegurar la supervivencia en un mundo superpoblado situado en uno de los pocos lugares del planeta en los que aun subsiste la prosperidad, pues lo que predomina en el planeta es la miseria. La tierra habría sobrevivido a la oleada de inundaciones motivadas por el calentamiento de la atmósfera y habrían desaparecido gran cantidad de ciudades. En ese contexto la desigualdad entre países ricos y pobres se habría agudizado al extremo.

⁸⁵ De hecho, como comenta Brian Alddis en el prólogo a la edición de Plaza & Janés, Spielberg, que heredó las obras inacabadas de Kubrick, compró a Alddis los otros dos relatos – escritos 30 años después- cuando Kubrick había muerto.

El cuento transcurre en un día durante el cual se presentan las vicisitudes de la vida ociosa de Mónica y sus superjuguetes junto con la realización de un banquete de directores de *Synthank* en el que Henry profiere un discurso en el que destaca los logros de la empresa y el gran salto de producir por primera vez una serie de androides inteligentes. Al final de la tarde, cuando Mónica ha alcanzado la máxima emoción del día al encontrar una especie de cartas de su hijo robot en las que intenta manifestarle su afecto lo mismo que su deseo de diferenciarse de Teddy por irreal, llega su esposo portando un ejemplar de su nuevo producto. Mónica lo recibe extrañamente eufórica, todo gracias a que se ha enterado de que se han ganado la *Lotería de paternidad* de la semana, lo que significa que ahora podrán engendrar un hijo. Los dos celebran la noticia mientras David y Teddy los ven desde la ventana. Los Swinton se preguntan entre tanto qué hacer con ellos, Mónica manifiesta que no hay ningún problema con Teddy, en cambio dice que el programa de comunicación de David no funciona bien y que será preciso devolverlo a la fábrica.

En "*Los superjuguetes cuando llega el invierno*" Mónica ha perdido a su hijo y sigue entregada al aburrimiento excepto porque ahora cuenta con el sirviente androide Jules. Por su parte Henry se encuentra lejos de casa acompañado por dos mujeres hermosas y negociando con una empresaria del este de Europa, Henry es ahora el director de *Synthamania*, una empresa gigantesca producto de la fusión de *Synthank* con varias otras compañías y que ahora tiene una cobertura interplanetaria.

Es invierno en el jardín de los Swinton, el paisaje virtual se ha modificado radicalmente y Mónica intenta esquiar, pero ocurre un accidente, los dos superjuguetes se han tropezado con Jules, que se cae y se rompe la cabeza contra una obra de arte de imitación muy apreciada por la señora, quedando prácticamente inservible, la señora Swinton lo lamenta pero los dos superjuguetes lo desdeñan diciendo que se trata sólo de un androide y que ya podrá comprar otro. Entonces Mónica entra en cólera y le grita a David que él no es más que un pequeño androide. El niño robot entra en crisis, tiene un acceso de ira, decide abrir a su compañero para averiguar si es o no real y

termina emprendiéndola contra el sistema eléctrico de la casa, en ese trance se agrieta su rostro y termina por tirar todo abajo. Al final, en medio de los escombros queda muerta su madre y el niño robot queda desamparado en la calle.

En el tercer cuento "*Los superjuguetes en otras estaciones*" David va a parar a *Ciudad desperdicio*, un lugar cerca al centro de la ciudad pero separado de esta por muros de ladrillo. Allí es acogido por otros robots desechados por la sociedad humana, se encuentra con que allí van a parar todo tipo de artefactos considerados inútiles. Estos se resisten a dejar de funcionar, se ayudan entre sí y se reparan mutuamente en el taller. Por su parte Henry intenta persuadir a la junta directiva de su empresa para que apoye su nuevo proyecto en Marte, pero todo sale mal pues la oposición, apuntalada por *Samsavvy* la supercomputadora, desaprueba el proyecto. Henry cae estrepitosamente, se le obliga a aceptar su jubilación y queda en la ruina. Sumido en una terrible crisis decide ir en busca de su hijo robot, lo encuentra en Ciudad Desperdicio y se lo lleva para repararlo y practicarle una actualización en su antigua y rudimentaria empresa de robots. Cuando David despierta de la operación se reencuentra con un nuevo Teddy y declara haber soñado por primera vez..

***EL RELATO CINEMATOGRAFICO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS*⁸⁶**

Son significativas las transformaciones en todos los niveles, empezaremos no obstante por las continuidades formales más relevantes. Se puede afirmar que, en términos generales, se conserva la misma diégesis. Nos referimos a que la historia se sitúa en el planeta tierra, en un momento después de una crisis climatológica que ha traído como consecuencia la inundación de una gran cantidad de zonas de la tierra, y las diferencias entre países ricos y pobres se han profundizado abismalmente. Junto con esto se mantiene que los hechos discurren en un país rico, sólo que en la película nos dejan saber por el nombre

⁸⁶ *Inteligencia artificial* (en adelante *I. A*) es un filme producido en el 2001, dirigido por Steven Spielberg, el guión también es de Spielberg y está basado en una historia de Ian Watson a partir del relato de Brian Aldiss. Se sabe que Stanley Kubrick se interesó desde hace varios años por el texto de Aldiss y que trabajó por mucho tiempo pensando en un posible guión, y que inclusive produjo varias ilustraciones. No obstante no llegó a producir la película y, antes de morir alcanzó a trabajar en equipo con Spielberg pensando en que fuera éste quien llevara adelante el proyecto.

de una ciudad –Man-hattan- y por ciertas formas y por la proximidad con esta nos insinúan otra –New York- aunque le asignen otro nombre –*Ciudad Rouge*- (aunque esta es a la vez una especie de Las Vegas gigante), que ese país es Estados Unidos. También permanecen algunos elementos propios del momento histórico entre los que se destaca el que haya un grave problema de sobrepoblación que ha obligado a imponer severas medidas de control de natalidad. Todo esto se nos cuenta a través de una primera escena que es una especie de introducción, en ella sólo aparecen las aguas embravecidas del mar y se escucha una voz *over* que narra esos elementos del contexto histórico en el que tiene lugar la historia. Al final se pasa de las imágenes del agua del mar a las de la lluvia que deja ver una imagen incomprensible, una especie de símbolo de la compañía que aparece a manera de una *prolepsis* de lo que acontecerá más tarde, este símbolo se observa desde dentro de la sala donde tiene lugar la junta científica de la compañía *Cibertronics*.

La gran mayoría de las acciones transcurren en la casa de los Swinton y gran parte de ellas involucran ante todo a David y a su madre humana, sin embargo la diégesis inmediata, o un elemento muy destacado de la diégesis, como es la casa de los Swinton, aparece de manera muy distinta en la película. En los cuentos quizás lo más destacable al respecto es justamente que la casa de los Swinton sea un lugar en el que predomina la *simulación*, el hecho de que esta no sea más que una estructura sin acabados reales recubierta por distintas imágenes –según se disponga el mecanismo- que le dan la apariencia de una mansión, y que además aparezca bajo la forma de distintos paisajes relacionados con las distintas estaciones. El departamento de los Swinton es en cambio, en la película, un departamento corriente. Un elemento curioso de la diégesis que aparece en los cuentos y no persiste en el filme es del invento de la cinta *Crosswuell*, el producto más vendido de la compañía, un parásito cibernético que permite a los consumidores comer un cincuenta por ciento más sin perder la figura

En cuanto al tiempo, la duración, los cambios son importantes, en el texto literario –si nos atenemos al primero de los tres cuentos- todo transcurre en un solo día, y si tomamos en cuenta a los otros, en unos cuantos años. En la

película, entre la segunda escena –la escena de la junta de científicos en la que el director, el doctor Hobby, presenta la propuesta de producir un niño robot inteligente, con capacidad de amar, y de generar *un inconsciente, un mundo interior de metáfora y de ensueño*- y el momento en el que David es llevado a casa por Henry, transcurren veinte meses. Después, lo más concentrado de las acciones transcurre en un día (cuando David llega a casa de los Swinton y empieza a conocerse con Mónica) y en unos pocos días, cuando empieza a habituarse a la vida en el hogar de los Swinton; y otros pocos días en los que, luego de ser abandonado por Mónica, David vive la travesía de buscar hacerse humano –pasando por su experiencia en *La feria de la carne* y su estadía en *Ciudad Rouge* hasta su encuentro con el doctor Hobby en *Mann-hattan*-; y más adelante se produce una *elipsis* que representa dos mil años, tiempo suficiente para que la humanidad haya desaparecido y la tierra se encuentre totalmente congelada. Pero después, al final, transcurre todavía otro día, un día que los seres extraterrestres que han llegado a la tierra y están investigando los restos materiales de nuestra civilización, le conceden a David para que tenga un encuentro con su madre –Mónica-, que es reconstruida a partir de un resto de cabello conservado por Teddy, aprovechando un recurso tecnológico que posibilita esa hazaña pero, hasta el momento, sólo por un día.

Los personajes centrales son cuatro en los cuentos, Mónica, David, Henry –el padre- y Teddy - el superjuguete que acompaña al niño-. También aparecen varios otros personajes pero que no son relevantes en el texto ni para los fines del contraste que aquí nos interesa. En la película persisten los cuatro pero sufren distintas transformaciones. Para empezar, Henry es en el cuento el padre y el director de la compañía que produce los superjuguetes y androides, en la película es sólo el padre, el director de la compañía es otro personaje, el profesor Hobby, quien ha perdido a su hijo y se ha inspirado en él para producir una nueva serie de androides de los cuales David es el proyecto piloto. Mónica es en el cuento un personaje frío y atormentado por la soledad y por el tedio, en la película es una mujer dulce que llega a amar a David. David es en el cuento un androide de una generación vieja y por ello poco desarrollado, no tiene grandes capacidades interactivas, afectivas ni de razonamiento, de

hecho, como le dice Henry “*Sólo piensas que estás triste o feliz. Sólo piensas que querías a Teddy o a Mónica.*”, en la película en cambio es un niño androide con plenas capacidades intelectuales y afectivas, y dispuesto con facultades para desarrollar un inconsciente. Teddy es mucho más interactivo y dueño de iniciativas en la película que en el texto literario.

En el texto cinematográfico aparecen algunos personajes nuevos. En primer lugar Martín, el hijo de los Swinton, que se encuentra en estado de coma y a quién no se le atribuyen posibilidades de sobrevivencia. Martín se recupera no obstante, y aparece en el hogar en un momento en el que David empezaba a ser asimilado como su reemplazo por Mónica. Se destaca también Joe, quien es un androide diseñado para proporcionar placer sexual y hasta afectivo a sus clientes femeninas, por una venganza de un marido celoso que decide matar a su esposa, es inculpaado del crimen y se ve obligado a huir hacia el lugar donde van a parar los robots y androides que son desechados por la sociedad humana. Joe se encuentra con David en ese lugar cuando ha sido abandonado por Mónica, y luego es capturado junto con David por los sabuesos de la *Feria de la carne*, asociación de ciudadanos que persigue y destruye robots y androides en un espectáculo masivo en una especie de teatro al aire libre.

En lo que se refiere al desarrollo de las acciones, pueden constatarse continuidades y similitudes significativas sobre todo en la captación de la atmósfera del hogar de los Swinton. La sensación de quietud, de tedio que prevalece, un día largo repleto de incidentes menores y pueriles, sólo que en el filme ese día largo tiene el valor del acercamiento entre los dos personajes centrales, Mónica y David.

En El primer cuento las acciones se desenvuelven en dos espacios distintos a la vez, la casa y el banquete en el que Henry profiere el discurso en el que hace un balance de los desarrollos de la industria de la vida artificial en la compañía Synthank, y en el que hace el lanzamiento de un producto nuevo que tiene la peculiaridad de tener inteligencia, se trata de un modelo interactivo de androide sirviente. Lo destacable aquí es que la escena del banquete en la compañía es reformulada por la de la junta de científicos en la compañía

Cibertronics, ambas ocurren muy cerca del comienzo del relato, y ambas dejan ver gran cantidad de aspectos técnicos, culturales y morales que serán problematizados en los dos textos.

Un elemento muy importante de la transposición es tomado del tercer cuento, en el cual aparece lo que es designado como *Ciudad Desperdicio*, el lugar en la ciudad al que van a parar todo tipo de artefactos mecánicos desechados por la sociedad humana, y que tiene la particularidad de exhibir relaciones de solidaridad fuertes entre sus habitantes. En el filme *Ciudad Desperdicio* no es nombrada pero sí aparece como el lugar al que van a parar David y Joe, e inclusive, en el filme aparece una secuencia que se encuentra inspirada en un pasaje del cuento, nos referimos a la secuencia en la que un camión lanza una carga de desperdicios, de partes de robots, y en la que, de la oscuridad, emergen un gran número de robots que corren a recoger todo tipo de partes para reemplazar algunas que les faltan o que están dañadas. En el cuento David observa la descarga del camión y en ese preciso momento aparece su padre que viene a rescatarlo.

Por último, en el cuento no aparecen ni las secuencias de la *Feria de la Carne* ni las del viaje de David y Joe a Ciudad Rouge –ciudad dedicada a los placeres sexuales, y en la que trabajan gran cantidad de androides amantes masculinos y femeninos-; tampoco aparecen las de los extraterrestres ni la de la reconstrucción de Mónica.

Desde el punto de vista de la duración y la frecuencia- el ritmo-⁸⁷ de los textos, es muy significativo que en el cuento ocurren muy pocas cosas y las que ocurren se desenvuelven en muy poco tiempo. Tanto el tiempo del relato como el de la historia son breves pero, de conjunto, el relato es muy breve en relación con la historia⁸⁸. En el caso de la película el relato es bastante largo pero la historia lo es mucho más. Y lo que se muestra sirve como indicación de

⁸⁷ Estas nociones las toma Gaudreault y Jost. *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. (1995), y de Genette, *Nuevo discurso del relato*(1998).

⁸⁸ Según Genette (1998) la Historia es el conjunto de los acontecimientos que se cuentan, y el Relato es el discurso que los cuenta. Estas equivalen a las nociones de *Tiempo de la fábula* y *Tiempo del discurso* propuestas por Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*(1996).

lo que acontece siempre en ese lugar y entre esos personajes, alternando el *relato iterativo con el sumario*.

En el cuento la mayor parte de los acontecimientos tienen lugar en la casa de los Swinton y suceden entre David y su madre o entre David y Teddy. No obstante no ocurren muchas cosas, de hecho se puede decir que allí la historia no avanza, y se repiten acciones en apariencia de poca importancia. Y lo que se percibe es la pesadez del tiempo, lo aplastante de la vida cotidiana. Lo insoportable del tiempo y de la vida cotidiana en el relato nos recuerdan dos ideas muy significativas de Benjamin (1999), que aquí habrían sido llevadas al extremo, la *pérdida de la experiencia*,⁸⁹ la imposibilidad de que las vivencias cotidianas ingresen a ella. Nada, ni las noticias, ni los encuentros en el ciberespacio y mucho menos las interacciones cotidianas con Teddy y David, pueden ser integradas a la experiencia de Mónica, y es por eso que su relación con el tiempo se torna cada vez más desesperante. A propósito de esto David comenta con Teddy: *“Me pregunto si el tiempo es bueno. Creo que a mamá no le gusta mucho el tiempo. El otro día, hace muchísimos días, dijo que el tiempo se le escapaba. ¿El tiempo es real Teddy?”*.

La otra idea es la del *confort que aísla*, en efecto, Mónica vive en una casa muy cómoda en un lugar exclusivo de la ciudad, apartada de la multitud, y acompañada por todo tipo de maravillas tecnológicas que incluso le permiten entrar en contacto con muchas personas de diversos lugares del mundo, no obstante Mónica sigue aislada, separada del mundo.

⁸⁹ Nos referimos a la noción de experiencia. Lo que encuentra Proust y que Benjamin nos cuenta es que existe una relación compleja entre memoria y conciencia, y más precisamente, que existen dos tipos de experiencia, una que se escapa al poder de la conciencia y otra que ha sido pasada por el tamiz de esta. Pero lo que interesa a Proust es esa conciencia no controlada, la que es considerada propiamente como experiencia y que escapa a la toma de conciencia.

Y la hipótesis que sobre éstos problemas asume Benjamin basado en Freud es la siguiente: “La conciencia “se distinguiría entonces por el hecho de que el proceso de la estimulación no deja en ella, como en todos los otros sistemas psíquicos, una modificación perdurable de sus elementos, sino que más bien se evapora, por así decirlo, en el fenómeno de la toma de conciencia.” La fórmula fundamental de esta hipótesis es la de que “toma de conciencia y persistencia de rastros mnemónicos son recíprocamente incompatibles en el mismo sistema””. La otra idea que complementa esta noción de experiencia es la de que hay experiencia, en sentido estricto, cuando ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción, en la memoria, con elementos del pasado colectivo. (Benjamin, 1999: 16).

Por estas razones su vivencia del tiempo no incorpora nada a su experiencia, y se deja sentir como un tiempo que sólo destruye, como un tiempo devorador. Semánticamente hablando lo que estas escenas hacen es mostrar ese vacío de la vida de Mónica, vacío que se acentúa con la puesta en primer plano de la imposibilidad de la comunicación entre David y Mónica.

En la película sucede algo parecido, gran parte del tiempo del relato tiene lugar en la casa y entre Mónica y David, y también se podría pensar que en esos fragmentos el relato tampoco avanza. No diremos que no avanza, y, en todo caso, debemos señalar que también aparece en primer plano la vivencia de la vida cotidiana y hogareña de Mónica. Lo que tenemos en estas secuencias es una dilatación del relato, esta es la operación semiótica por la cual aparece una continuidad con la forma del texto literario. Pero su sentido es muy otro. En primer término, justo al contrario de lo que acontece en el cuento, no nos encontramos ante la imposibilidad de la comunicación entre los dos personajes, antes bien lo que se muestra es la aparición de un vínculo entre ellos. Y, por otra parte, y más importante, asistimos a la incorporación de las vivencias a la experiencia de uno de los personajes, esos momentos de encuentro entre Mónica y David son para este la posibilidad de la emergencia de recuerdos y la construcción, por ello, de una experiencia significativa que más tarde cobrará pleno sentido articulándose con la fantasía estimulada por los relatos infantiles.

LA FIGURA DEL NIÑO ROBOT Y LA REFORMULACIÓN DEL TEMA

Se puede afirmar que la transposición no es *fiel* al relato, y es cierto que eso sería algo difícil, empezando por un problema tan básico como el de la extensión del relato, y que ha sido franqueado por el realizador apelando a un trabajo de expansión; no obstante es innegable que el realizador ha perseguido una *idea*, y hasta podría decirse, una *sensación conmovedora*, y es esta la que determina sus relaciones con el texto fuente. A primera vista se advierte que se ha conservado el tema central, el niño robot y sus relaciones con sus padres, en especial con su madre humana, y ante todo la angustia de no ser amado motivada por la diferencia ontológica radical —el hecho de que sea un robot y no un humano— y junto con esto la angustia de no ser humano y el deseo de serlo.

También ha sido capturada y puesta en imágenes cierta atmósfera del cuento, difícil de asir y de mostrar, empezando por la excesiva sobriedad y brevedad con la que esta se presenta en el texto literario. Pero esa *idea-sensación conmovedora* adquiere matices nuevos, de hecho el texto cinematográfico avanza hasta hurgar descarnadamente en el cúmulo de relaciones, de representaciones sociales y de premisas ideológicas que subyacen a ella. Y en esa medida no sólo se expande el relato sino que se sacan a luz otras fuerzas que apenas si se insinuaban en el texto fuente. E incluso, la transposición introduce problemas nuevos concomitantes con esa misma *idea-sensación*, como esa otra preocupación o angustia de la especie humana, al final de la película se llega a mostrar como el único resto fiable que puede dar fe de las formas típicas de nuestra existencia en el planeta es un robot, el niño robot y sus recuerdos e imágenes de nuestro mundo.

Se trata de una *lectura de género* que retoma una inquietud novedosa en si misma y que la enriquece, y en esa medida replantea y problematiza al *tema* y a la *figura* misma del robot humanoide. Tanto el texto literario como el cinematográfico reinciden en una *focalización* que, como operación narrativa, implica un posicionamiento ideológico, la posibilidad de ver los problemas de la relaciones entre humanos y androides desde la perspectiva de los androides, esto es algo muy significativo en Blade Runner, como ya lo hemos señalado en este trabajo; pero aquí ha tenido lugar un desplazamiento profundo a partir de una operación sencilla en el orden de la diégesis, el robot humanoide es ahora un niño, de manera que nos las vemos con la mirada de la infancia; y esta mirada, junto con la de los otros robots, deja ver una imagen de nuestra especie que puede llegar a horrorizarnos. Esa imagen de lo humano aparecía apenas indicada en el texto literario, en la película se presenta expandida y acentuada.

SIMULACIÓN Y ENUNCIACIÓN

A primera vista el simulacro aparece como el gran asunto cuando nos enfrentamos a la problemática del robot humanoide. No obstante un acercamiento cuidadoso a la misma nos pone pronto sobre aviso, no

necesariamente debemos confiar nuestras expectativas a esta perspectiva de indagación, pues el asunto mismo de definir la preeminencia del simulacro es algo que sólo puede definirse dentro del marco específico de cada texto, de acuerdo con la configuración de la diégesis y, en gran medida, según la construcción enunciativa propuesta. En la transposición que estudiamos existe una asimetría importante entre el texto literario y el texto cinematográfico en lo tocante al asunto de la preeminencia del simulacro. Y esta se nos presenta más clara y contundentemente en la muy distinta posición enunciativa entre un texto y otro.

Así, mientras que en el texto literario se juega todo en la construcción de una diégesis inmediata en la que la simulación está a la orden del día (el juego de las estaciones y de los paisajes que recubre toda la casa de los Swinton, que no era en realidad más que una construcción en obra negra); al mismo tiempo que no nos muestra sus cartas con respecto a la identidad androide del niño. En efecto, durante la casi totalidad del relato se mantiene la ambigüedad a través de las denominaciones humanizadas del personaje David, de manera que los problemas de incomunicación entre el niño y su madre no parecen tener una explicación sencilla. Sólo al final se aclara el asunto, que es atribuible a imperfecciones en el programa de comunicación del androide.

En cambio en la película se deja ver todo desde el inicio. En la segunda escena, en la que el profesor Hobby presenta ante la junta de científicos su propuesta para la producción de un nuevo tipo de robot, se deja ver desde muy temprano la transparencia de la simulación. El científico presenta a una robot de un tipo limitado y va mostrando los mecanismos de impostura que gobiernan su mecanismo, en especial cuando se refiere a sus sentimientos, como se observa en algunos diálogos: después de haber pinchado la mano de Sheila – la robot – y de haber mostrado su reacción, y su capacidad de memoria ante el dolor, el profesor Hobby le pregunta: *¿qué le hice a tus sentimientos?*. Y ella contesta: *Se lo hizo a mi mano.*

Después le pregunta: *¿qué es para ti el amor?*. A lo que Sheila responde: *El amor es abrir un poco más mis ojos, y acelerar mi respiración, y calentar mi piel y tocar...*

Y, llegado cierto momento, devela todo el encanto de la simulación mostrando el interior de la cara de la robot y extrayendo el procesador que garantiza su funcionamiento: introduce un dedo en su boca, presiona un poco, entonces la cara se afloja y se desprende, y queda partida en dos, una parte queda sobre la cabeza; y otra queda descolgada, de la boca hacia abajo; y en medio se deja ver una estructura metálica humanoide, como una especie de calavera metálica. De igual manera se muestra muy rápidamente la identidad mecánica del personaje David, el cual es presentado de entrada como un sustituto mecánico del hijo que está más cerca de la muerte que de la vida. Pero más importante todavía, también se nos deja ver el interior de David. David tiene que ser reparado cuando, por ceder a la provocación de Martín –competir comiendo espinacas a gran velocidad-, termina descomponiéndose. David es reparado delante de su familia, en casa, y se nos deja ver el procedimiento que recuerda los trabajos de mantenimiento de computadoras. Y en repetidas ocasiones los androides son reparados e incluso autoreparados o simplemente estos nos dejan ver sus mecanismos, como cuando Joe, para huir de sus captores, saca muy tranquilamente un alambre del interior de su muñeca y lo usa para destruir su placa electrónica que hace las veces de licencia de funcionamiento. No se nos oculta el juego de simulación, sino que se nos presenta explícitamente.

Pero más aun, los sentimientos de David no son mero efecto de simulación, estos aparecen muy auténticos en la medida en que el personaje es capaz de desarrollar un inconsciente. Esto sugiere que habría un mecanismo capaz de producir esta dimensión psíquica que daría lugar a una forma muy particular de experiencia, luego no se trata de simulación sino de un desarrollo técnico que es capaz de generar un proceso autónomo. Nos encontramos entonces ante la emergencia de una forma genuina de subjetividad humana de origen técnico.

HOMBRES, ROBOTS Y SUPERJUGUETES

Tanto en el cuento como en la película el espectro ontológico aparece muy acotado, humanos, robots y superjuguetes, pero en el cuento la reducción es aun más estricta, pues en este las condiciones técnicas hacen que no haya gran diferencia entre segundos y terceros, En I. A. todo marcha justo en la dirección contraria, las condiciones técnicas hacen que se cierren cada vez más las diferencias entre primeros y segundos, en tanto que los robots distan mucho de parecerse a los superjuguetes, y aun estos últimos exhiben peculiaridades que los separan mucho de los que aparecen en el cuento.

En I. A. aparece si con mucha fuerza la separación social entre humanos y robots, al punto que la lengua ha desarrollado unas denominaciones muy precisas para marcar cotidianamente dicha diferencia, los humanos se autodenominan *orgas* y llaman a los robots *mecas*, y existen criterios muy claros para tal delimitación, de modo que cualquier niño puede establecer con toda precisión la diferencia. No obstante, en la película aparece planteado un problema nuevo, la relación entre *orgas* y *mecas* es al mismo tiempo cada vez más estrecha y, por ello mismo, cada vez más problemática. Los *mecas* no sólo suplen todo tipo de necesidades en el mundo doméstico y del trabajo productivo sino que también suplen todo tipo de carencias fisiológicas y afectivas. La figura del robot amante⁹⁰ es muy significativa en esta dirección, esta no aparece en el cuento literario, y juega un papel muy importante en el relato cinematográfico, pues compromete muy seriamente el sentido de la *alteridad* en la sociedad. Por más que se marque técnicamente la separación entre humanos y robots no se pueden borrar las huellas de una interacción tan próxima y determinante como la interacción erótica.

⁹⁰ Ha habido anticipaciones muy importantes de esta figura, una muy recordada es la de la robot de *Metrópolis* (1926) de Friz Lang, en esa película la figura es femenina y tiene tanto de prometedor como de destructivo... Otra muy importante es la de *Coppelia* del cuento de Hoffman *El hombre de la arena* (2001), en este un joven estudiante se enamora de la supuesta hija de un profesor de su universidad. *Coppelia* aparece como un verdadero misterio por su silencio que entusiasma al joven no menos de lo que lo desconcierta, porque aparece como la encarnación de una mujer que escucha sinceramente sin ocuparse entre tanto de otros menesteres. Pero aquí quién se enamora y quien besa es sólo el estudiante por lo que no puede hablarse propiamente de interacción, y el propio enamoramiento del estudiante es presentado en un contexto patológico.

Al mismo tiempo, esta interacción muestra como problemática la forma misma de ser de esa dimensión de lo humano, lo mismo que proporciona indicios para pensar la forma propia de aparecer de la *alteridad* toda en esa sociedad, no se puede soslayar el hecho de que los humanos interactúan cotidianamente con un tipo de seres con los que tienen vínculos que han sido considerados históricamente como determinantes para las relaciones entre humanos y para la configuración misma de lo humano.

Y la condición misma de lo erótico debe ser pensada en otros términos. Junto con esto el relato cinematográfico parece poner en dinámica una tendencia fuerte de nuestro tiempo, la aniquilación del otro. Esto puede ser pensado en términos de la reflexión de Baudrillard (2000), cuando advierte que lo que conlleva más definitivamente la desaparición o liquidación de lo Real y de lo Referencial, es la desaparición o el exterminio del Otro. Dado que el robot no sólo no es "Real" sino que tampoco es un "Otro".

Una agudización de esas contradicciones de las relaciones entre humanos y robots aparece planteada como el asunto central del relato, la creación y venta de niños robots -capaces no sólo ya de proporcionar placer corporal como los meca amantes - sino capaces de amar y de generar un inconsciente. Y el hecho de producir un ser capaz de amar -y de hecho programado para amar obligadamente- es lo que plantea desde el inicio el problema moral que uno de los asistentes a la junta científica denuncia: *Si un robot pudiera amar realmente a un ser humano ¿qué responsabilidad tendría ese ser humano hacia el meca a cambio?*

El problema de la alteridad reaparece ahí mismo donde se lo niega, y aparece de tal manera que evidencia una crisis en la configuración misma de la condiciones de sociabilidad en el mundo contemporáneo. Se niega al Otro, se niega el deseo, pero se lo busca. Y es por eso también por lo que la figuración de ese otro artificial que deviene en Otro en cuanto sujeto de deseo, como indicaremos más adelante, deja ver al mismo tiempo un estado patológico de la condición de desear, nos referimos al hecho de que se postula, de que se diseña a un ser que nos proporciona un *amor blindado* - que no puede no

amarnos, y no dejar de amarnos-⁹¹ y con el cual no tenemos, no obstante, ningún tipo de obligación.

EROS Y TANATOS

La contrapartida del Eros, el reverso ineludible de este aparece con fuerza en los dos textos. En el texto cinematográfico el niño robot que es fruto del deseo pueril que quiere un *otro esclavo* que sólo pueda amar sin remedio, una alteridad completamente domesticada e infantil –alguien que no puede no amarnos, que no puede oponer ningún tipo de resistencia-, ha sido concebido sólo para amar, y en eso reside toda seguridad. No obstante, como llega a manifestarlo Henry “...*si puede amar entonces también puede odiar...*” Eros presupone a Tanatos.⁹² En la película así se evidencia hacia el final, cuando se enfrenta a otro niño robot idéntico a él David lo destroza, por temor a que ese otro pueda competir con él en el amor de su madre. E inmediatamente después, cuando descubre que no es más que un ejemplar de una serie de androides, cuando se entera de que no es único, se lanza desde el edificio en un claro intento de autodestrucción.

En el cuento David deja ver su capacidad destructiva cuando su madre lo increpa aseverando que el no es más que un pequeño androide, entonces su primer impulso es verificar ese aserto y empieza a hacerlo abriendo el vientre de Teddy, después arremete contra la casa destruyendo todo a su paso y dejando al descubierto el verdadero rostro de la casa al destruir el sistema de simulación, como producto de todo esto su madre muere.

⁹¹ El doctor Hobby propone fabricar un niño robot: *que ame auténticamente a la familia que le programemos, con un amor que nunca acabe*. Y defiende su propuesta argumentando que se trata de suplir una necesidad muy sentida para muchas parejas, y que además se trata de todo un mercado nuevo inexplorado.

⁹² En el capítulo 6 de “El malestar en la cultura” Freud introduce una precisión teórica en la doctrina de los instintos. Considera la existencia de un instinto poderoso e independiente que no había sido percibido así, se trata del *instinto de muerte*, de destrucción y autodestrucción: “deduje que, además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva y a condensarla en unidades cada vez mayores, debía existir otro, antagónico de aquel, que tendiese a disolver esas unidades y a retornarlas al estado más primitivo, inorgánico.” (Freud, 1972: 60). .Agrega que tal instinto, en su lucha constante con el Eros, explican todo lo humano. También agrega que este instinto de muerte suele aparecer vinculado con el Eros, de manera que se observa que las actividades destructivas suelen ir acompañadas de cierto gozo para el yo (Freud: 61,62).

Pero Tanatos aparece con mucha más fuerza en el texto cinematográfico con *La Feria de la carne* como “celebración de la vida”. Los promotores de esa práctica argumentan que es preciso deshacerse de esa vida artificial, llaman a celebrar la vida destruyendo lo artificial, pero lo que llama la atención es que quienes participan del evento gozan destruyendo robots. Resulta sorprendente semejante despliegue de destrucción y el gozo que se percibe en sus participantes. Es una verdadera imagen de horror. Con esta lectura se devela el trasfondo que subyace a la sensación sobrecogedora que aparece en el texto literario. Así como es costumbre que, cuando la CF habla de otros mundos, en realidad habla del mundo presente –al que se lo ve en perspectiva-, en este caso se hace evidente que de lo que quiere hablarse es de un estado actual, de un estado de nuestra subjetividad en relación con los otros y con la técnica. En el cuento todo esto aparece apenas insinuado con la idea cruel de rechazar al niño androide por su incapacidad para comunicarse, pero en el fondo lo que se muestra es la propia incapacidad de Mónica y su creciente dinámica de infantilización y puerilización, y su frialdad que la lleva a revelar crudamente a David su condición de androide, que tanto temía corroborar, se insinúa también con la existencia de *Ciudad desperdicio*, en donde ya es evidente que la humanidad es capaz de desechar todo lo que considera inservible.

En el filme también se muestra la contracara de todo esto cuando los robots, que aparecen incapaces de amotinarse para resistir, tienen muy claro que se los extermina por temor, porque los errores de los hombres están llevando a la superioridad numérica de los robots y temen que sean estos lo único que quede en pie. La reacción agresiva de David, no obstante, parece prefigurar la posibilidad de un levantamiento en el futuro, pues lo que no tienen las viejas generaciones de robots si lo poseen las nuevas series que como David están dotadas para el amor.

En el filme, al menos, se confirma uno de esos temores y posibilidades, David y Teddy son los únicos seres inteligentes que sobreviven a la extinción de la especie humana. La memoria de David es la única posibilidad de acceder a las imágenes del mundo humano tal como era. Los arqueólogos de otros mundos

encuentran como resto material de la civilización humana un artefacto que puede decir desde su perspectiva infantil cómo era ese mundo.

Un *eco*⁹³ (Bajtín: 2005) de estas preocupaciones parece encontrarse en uno de los cortos de “*Animatrix*”, “*El segundo Renacimiento*” en el que se narra o se completa la *analepsis* de *Matrix*⁹⁴, en la que se cuenta el inicio de la historia. En el corto se muestra cómo los humanos, incapaces de una actitud benevolente hacia los robots desatan una “carnicería” contra todos ellos porque uno de estos asesina a un humano. Todo empieza cuando en un juicio público se decide la destrucción del robot que implora seguir viviendo. Esto genera movilizaciones pacíficas de los robots que terminan en la mentada “carnicería”, después se arremete incluso contra los humanos que se solidarizan con las máquinas. Después se inicia una guerra de exterminio contra todas ellas. Más tarde los robots se repliegan y construyen un país nuevo y mucho más avanzado que cualquiera otro, en el que desarrollan formas nuevas y sofisticadas de reproducción. Ante la crisis económica generalizada del mundo humano las Naciones Unidas deciden la guerra contra el país de las máquinas, que tratan de disuadir a los humanos pero no lo consiguen, y se ven así precisadas a entrar en la guerra. Lo hacen de tal manera que se apoderan del planeta, entonces los humanos deciden “*achicharrar el cielo*” para negarles su fuente de energía, es entonces cuando las máquinas descubren que pueden vivir de la energía producida por el cuerpo humano y se deciden a cultivar humanos para aprovecharla.

Las imágenes de destrucción de la Feria de la Carne anticipan las de “El segundo renacimiento” o parecen ser evocadas por las de aquel en las que se deja ver toda la ferocidad de los humanos, toda su capacidad destructiva y su

⁹³ Bajtín plantea que cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por pertenecer a la misma esfera de la comunicación discursiva, y que todo enunciado debe ser pensado como respuesta a otros enunciados de una esfera dada. Estas nociones se corresponden con las relaciones intertextuales de las que habla Genette.

⁹⁴ *Matrix* es un filme de Andy y Larry Wachowski, de 1999. En el 2003 los Wachowski estrenan *Animatrix*, una colección de 9 cortos de Animé dirigidos por varios directores del Animé japonés, y producida por Hiroshi Takeushi. Algunos de los guiones fueron escritos por los Wachowski, y todo el trabajo fue hecho en equipo y bajo la coordinación de los dos. El segundo renacimiento, parte I y parte II, fue escrito y dirigido por Mahiro Maeda, a partir de una historia de los Wachowski.

gozo. Al mismo tiempo, el desencadenamiento de los hechos en los que la humanidad se lanza a una campaña de exterminio de los robots, lo mismo que el alzamiento de los robots, en “El segundo renacimiento”, parecen ser una suerte de concreción de una prolepsis apenas indicada en IA.

SUBJETIVIDAD Y DESEO

La jugada de Martín dispara el deseo de David. En otro intento por molestar a David y por competir con él, un él al que reconoce formalmente como un *Meca* pero al que no logra asimilar del todo como tal, Martín le pide a Mónica que les lea el cuento de Pinocho. David queda fascinado con la historia, podría decirse que David es interpelado como *sujeto de deseo* por la narración, de manera tal que ahora su camino está trazado, debe encontrar al hada azul para que esta lo convierta en un niño de verdad, de modo que así su madre pueda amarlo.

Lo que aparece entonces es otra noción de sujeto, la transposición nos lleva ante la posibilidad de dejar surgir otra noción de sujeto que tiene su origen en tiempos pasados, en la antigüedad y en el mundo medieval. El film se llama Inteligencia Artificial, no obstante, lo que pone en primer plano es la “naturaleza” de un sujeto deseante. El sujeto de I. A. es un sujeto de deseo. Pero más aun se trata de una forma de sujeto ya extinta, ser de experiencia más que de conocimiento, en el que deseo y fantasía se encuentran entrelazados. En otras palabras, lo que aparece en el film es un sujeto que es capaz de identificar su *deseo* con el *fantasma*⁹⁵, de allí que “hechos” y “ficciones” puedan entrecruzarse y tener sentido. La imaginación en David no significa lo que significa para nosotros, la fantasía es para él lo que posibilita el encuentro entre experiencia y conocimiento.

⁹⁵ Giorgio Agamben (, 2001) explica como es que tiene lugar la destrucción de la experiencia, a partir de su subsunción y transformación en la noción de sujeto moderno. Según Agamben antes de la modernidad no existía el sujeto, los sujetos de la experiencia y del conocimiento se encontraban separados, de manera que la experiencia correspondía al mundo de lo múltiple y el conocimiento al mundo de lo único. La experiencia no estaba sometida al método ni tenía nada que ver con el conocimiento, pues no era algo previsible, tenía que ver con un padecer, con algo que no podía anticiparse, algo cercano a la proximidad de la muerte. En ese contexto la fantasía tampoco era lo que ahora, algo relacionado con lo irreal y meramente subjetivo. Al contrario, antes la fantasía era la coincidencia de lo subjetivo con lo objetivo, de lo interno con lo externo, y la mediadora entre ambos: “Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento.”

De allí resulta que el sueño pase a jugar un papel central, como en la antigüedad el sueño se encuentra en él vinculado con la verdad. Y el deseo⁹⁶ significa también algo distinto. El fantasma o la fantasía es el verdadero origen del deseo, y es también el mediador entre el hombre —en este caso el niño robot- y el objeto, y es al mismo tiempo la “condición de apropiabilidad” del objeto del deseo, y por ello mismo, de su satisfacción. De allí que en esa tradición, de la cual resurge esta noción de sujeto, el fantasma es al tiempo el sujeto y el objeto del *eros*. En ella el amor⁹⁷ tiene un carácter fantasmagórico, y es por ello por lo que puede realizarse y tornarse en experiencia.

En efecto, David deviene sujeto en la búsqueda del Hada Azul, su deseo ha sido movilizado y compelido a realizarse. David quiere ser humano para alcanzar el amor de su madre, y para ello se embarca en la búsqueda del Hada. No obstante, lo que encuentra en la travesía es su propia subjetividad, que aparece por efecto de la identificación de su deseo con la fantasía. Y esto es algo que Joe le reprocha pues le recuerda que sólo los humanos creen en cosas que no ven o que no existen, y lo compele a no confundir hechos con ficciones. No ha tenido lugar una transformación fantástica de sus ser, pero, por efecto del encuentro con la fantasía, se ha operado una transformación en su subjetividad. Lo que era posibilidad se actualiza como realización, David llega a ser un niño con un mundo interior complejo gobernado por el deseo.

INTERTEXTOS

El relato está montado sobre una retórica muy distinta a la del texto literario. Aquí lo central es la conciencia intertextual que se deja ver desde el comienzo, cuando el profesor Hobby invoca como justificación para el nuevo proyecto el que los hombres siempre hubiésemos deseado la fabricación de otros

⁹⁶ “La expropiación de la fantasía del ámbito de la experiencia arroja sin embargo una sombra sobre esta última. Esta sombra es el deseo, es decir, la idea de una apropiabilidad e inagotabilidad de la experiencia. Pues según una intuición que ya estaba presente en la psicología clásica y que será completamente desplegada por la cultura medieval, fantasía y deseo están estrechamente ligados.” (Agamben: 27).

⁹⁷ “porque el amor no es una oposición entre un sujeto deseante y un objeto del deseo, sino que posee en el fantasma, por así decir, su sujeto-objeto, los poetas pueden definir sus rasgos (en oposición a un *foul amour* que sólo puede consumir su objeto sin llegar nunca a unirse verdaderamente a él, sin hacer nunca esa experiencia)”. (Agamben: 28-29).

hombres, entonces se refiere a los primeros intentos en los que se simulaba a un autómatas jugador de ajedrez, aquí se alude al texto de Poe "Él ajedrecista de Maelzel" (1975)⁹⁸.....Pero más importante aún, el que el relato se entrecruza con el relato de Collodi (1992). Es por esta vía que tiene lugar la interpelación de David en sujeto de deseo, por la cual su experiencia cobra sentido gracias a la persecución del Hada azul.

Tanto en la novela de Collodi como en I. A. tiene mucha importancia la figura de la madre, sólo que en la novela la misma Hada, que al comienzo aparece como una niña, como la hermanita, llega a ser la madre. En un mundo diegético fantástico un niño de madera es construido por un hombre que viene a ser su padre, su madre aparece como algo posible, pero lo central está puesto en las travesías del niño de madera por las que llega a humanizarse, pero este proceso de humanización tiene lugar como el resultado de un aprendizaje moral. Pinocho reincide una y otra vez en las picardías que lo alejan de un comportamiento moralmente aceptable según las exigencias de la vida en sociedad; no obstante, en cada aventura, deja ver sus posibilidades en la medida en que exhibe cierta sensibilidad humana, compasión, disposición a amar.

Llega incluso a caer en la animalidad total, cuando es convertido en burro, por entregarse por entero a una vida disoluta de juegos en la que se interrumpe el tiempo y en la que desaparece toda otra dimensión cultural distinta del juego, desaparece la dimensión del deber, la del trabajo y la de el cultivo intelectual – el estudio-. De modo que sólo al final, después de muchos sufrimientos, y cuando Pinocho ha mostrado su capacidad de entrega y de sacrificio, cuando se ha revelado como un sujeto de trabajo, de deber y de cultivo intelectual, gana el premio de su humanidad. Pero en todo caso, lo que es constante es su deseo de ser humano. En Pinocho el proceso de humanización es claramente un proceso de moralización, proceso que está mediado por su relación con el

⁹⁸ En este texto se problematiza y se devela el asunto del artificio, pues se aclara que el ajedrecista era manejado por un hombrecito. También se alude a toda una serie de experiencias acaecidas en el siglo XIX con todo tipo de autómatas en múltiples actividades de salón y de feria, en las que se hacía uso de las maravillas que la mecánica facilitaba.

padre y con la madre, y es la madre —el Hada— la que tiene el poder mágico de operar la transformación que lo recompensa por sus progresos morales.

La búsqueda del Hada azul es el camino por el cual David se humaniza. En otras palabras, la fantasía es la que actúa como mediador entre su deseo y un objeto inalcanzable pero, a su vez, esa búsqueda es la que propicia la configuración de un mundo interior, de un inconsciente. Esa fantasía entra en juego con la aspiración de David de ser humano; pero David desea ser humano, ante todo, en busca del amor de su madre, que de hecho lo ama y ha actuado también como disparador de su deseo. Al final no se realiza la fantasía, más que como el encuentro del último día facilitado por el avance tecnológico de los visitantes que le dejan muy en claro que no es posible transformarlo en un ser humano y que sólo podrá tener a su madre por un día. Pero ya se ha cumplido el proceso de humanización, David deviene humano como sujeto de deseo, y como un sujeto que es capaz de adquirir experiencia, ese es el resultado de su travesía.

De esta manera, en un mundo en el que ha sido desterrada toda posibilidad de experiencia, ésta aparece posibilitada donde menos se lo esperaría, en la infancia de un niño robot que es capaz de identificar su deseo con un imposible que, no obstante, moviliza su actuación y le da sentido a su existencia. Es en este curso que David se humaniza. De modo que lo que se nos presenta en el texto es una reaparición de la experiencia tal cual la concebían los antiguos y los medievales, en la que la fantasía moviliza el deseo y hace posible el amor.

TÉCNICA, DESEO, FANTASÍA, HUMANIZACIÓN

En I. A. reaparece esa posibilidad de la experiencia que humaniza a David. Pero de esto no resulta más que una gran ironía, la de que en un mundo donde ya no es posible la experiencia, y en el que la misma realidad está amenazada de disolverse en simulacro, la continuidad de lo humano y la experiencia, acaezcan en un producto de simulación que resulta —también en este caso— más humano que los humanos. Al contrario, en el cuento no llega a producirse esa ruptura con la aplastante vida cotidiana, y en él la realidad humana se va disolviendo en simulacro.

En I. A. la figura del robot humanoide ha sido reinterpretada profundizando una tendencia ya señalada y que tiene que ver con la presencia del deseo, en este caso con el deseo de ser humano. Ya mostraremos más adelante como esta es una condición que está en la base de la condición misma de humanidad, algo que ha sido estudiado por el humanismo clásico como una marca característica de las posibilidades de humanización. Pero el que dicha condición aparezca como condición efectiva de humanización es algo que ha podido producirse, entre otras razones, por la sofisticación de la técnica. En esta transposición no sólo ya no está en primer plano la visión negativa o apocalíptica del robot,⁹⁹ sino que se llega a sentir compasión por ellos, y no sólo aparecen los robots como más humanos que los humanos sino que los propios humanos llegan a parecer cada vez más bestializados. Al mismo tiempo, en ésta, la cifra de la deshumanización y la marca de la humanización del robot pasa, ante todo, por la forma que adquiere el deseo en su vinculación con cierto tipo de experiencia.

Pero, en definitiva, la humanidad se continúa en algunos de sus productos técnicos, de lo que resulta una valoración positiva y optimista de la técnica, mientras que los humanos se degradan. En el texto literario aparece claramente la tendencia deshumanizante, que se presenta más claramente por la imposibilidad de la experiencia, pero no aparece la continuidad humana en sus productos técnicos; en la transposición esto último llega a ser lo central, hasta el punto de que el único vestigio fiable de humanidad en el planeta es una de esas realizaciones.

Por otra parte, se advierte en el texto cinematográfico, una manera distinta de recrear la conflictiva relación entre los humanos y los robots, la presencia de una preocupación política que se insinúa como la manifestación de un conflicto de clase o entre clases. En el filme los humanos no constituyen sólo un tipo preponderante de seres sino también, de conjunto, una clase o un conjunto de clases sociales, que dominan y explotan a otra que aparece esclavizada por obra de un recurso tecnológico. Los robots son aquí los *otros* excluidos,

⁹⁹ Lo que Asimov (1999) denomina el síndrome de Frankenstein.

explotados y desechados, los mismos de Blade Runner pero que aquí se encuentran muy cerca, metidos en todos los ámbitos de la vida social y cotidiana. Mientras que allá se encuentran agrupados en colonias y aparecen, además de esclavos como extranjeros, aquí constituyen una especie de clase inserta en la sociedad.

En el texto literario tiene lugar la destrucción o la consumación de la destrucción de la experiencia. En cuanto que la simulación lleva a su máxima realización la anticipación de los *shocks*¹⁰⁰ por la vía de la prefiguración y anticipación de las vivencias, pero también por la del simple encubrimiento de la realidad circundante. Tal es el caso de los paisajes simulados de la casa de los Swinton, con los cuales se suprime, se evita, no sólo la propia materialidad del edificio apenas terminado –en obra negra–, sino que se recubre todo el entorno del vecindario y de la ciudad, con el fin de evitar la presencia de las ruinas y de la multitud.

En el texto cinematográfico esta circunstancia social y subjetiva aparece mediante la fabricación y uso de androides interactivos que suplen carencias afectivas y fisiológicas, tales son los casos de los robots amantes como *gigoló Joe*, quien “sabe todo acerca de las mujeres”, y en el del propio David, quien ha sido fabricado para suplir las carencias de parejas que no pueden tener hijos. Pero, en lo que hace a la propia vivencia de David, lo que encontramos es la posibilidad misma de la experiencia que, incluso, como es su caso, abre paso a la constitución de un inconsciente. Puede apreciarse que la clave de esa emergencia tiene que ver con el problema del deseo, algo que puede entenderse desde la perspectiva freudiana que hemos sostenido hasta ahora y que nos vemos en la obligación de profundizar.

¹⁰⁰ Según Benjamin –comentando a Freud, contraria a la memoria inconsciente, la conciencia tiene como tarea la de servir de protección contra los estímulos, debido a que el organismo dispone de una cantidad limitada y particular de energía debe protegerse del influjo destructivo de energías externas demasiado grandes, la amenaza que procede de ese tipo de energías es la amenaza de los shocks. Y, “cuanto más normal y corriente resulta el registro de shocks por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos.”. (Benjamin:17, 18).

En la interpretación de los sueños (Freud, 1997), aparece la idea de la formación del inconsciente vinculada con la experiencia de la edad infantil. Según esto, el inconsciente se va construyendo desde la infancia junto con el proceso de construcción del sujeto. En otras palabras, que la infancia es la madre del inconsciente, que el inconsciente corresponde a un estadio psíquico precoz que nunca nos abandona, que nos habita y se nos impone irrumpiendo de tanto en tanto sin que podamos evitarlo.

Entonces, el problema de las relaciones entre experiencia y deseo, y el problema mismo de lo qué es la experiencia, nos referimos a aquellos pasajes del tomo 5 en los que Freud intenta mostrar cómo en el origen de los sueños se encuentran deseos inconscientes; explica cómo, en últimas, esos deseos corresponden a deseos surgidos en la infancia. Allí postula lo que entiende por deseo¹⁰¹, al tiempo que explica la conexión que existe en el sueño, entre deseos inconscientes y los otros elementos que intervienen en la formación del sueño:

“Trataremos de aclarar estas circunstancias por medio de una comparación tomada de la vida social. Es muy posible que la idea diurna represente en la formación del sueño el papel de *socio industrial*: el socio industrial posee una idea y quiere explotarla; pero no puede hacer nada sin capital y necesita un *socio capitalista* que corra con los gastos. En el sueño el capitalista que corre con el gasto psíquico necesario para la conformación del sueño es siempre, cualquiera que sea la idea diurna, un deseo de lo inconsciente.”

Entonces aclara la diferencia entre los sueños infantiles y los sueños de los adultos, los primeros elaboran sueños en los que se transparentan muy

¹⁰¹ “El niño hambriento grita y patalea; pero esto no modifica en nada su situación, pues la excitación emanada de la necesidad no corresponde a una energía de efecto momentáneo, sino a una energía de efecto continuado. La situación continuará siendo la misma hasta que por un medio cualquiera –se llega al conocimiento de la experiencia de *satisfacción*, que suprime la excitación interior. La aparición de cierta percepción (el alimento en este caso), cuya imagen mnémica queda asociada a partir de este momento con la huella mnémica de la excitación emanada de la necesidad, constituye un componente esencial de esta experiencia. En cuanto la necesidad resurja, surgirá también, merced a la relación establecida, un impulso psíquico que cargará de nuevo la imagen mnémica de dicha percepción y provocará nuevamente esta última, esto es, que tenderá a reconstituir la situación de la primera satisfacción. Tal impulso es lo que calificamos de deseos.” (Freud, 1997: 689).

fácilmente sus deseos, realizándolos en sus sueños, los adultos, en cambio, han aprendido por la dura experiencia civilizadora que el desear es inútil y han aprendido con esfuerzo a aplazar sus impulsos hasta que se modifiquen las circunstancias y sea posible entonces su realización. En el adulto se desarrolla una instancia psíquica que no está en el niño y que ejerce una severa vigilancia y coerción sobre los sentimientos anímicos.¹⁰²

En el caso de David parece que asistimos al proceso mismo por el cual aparece el deseo y con él la configuración de un inconsciente. Por supuesto que estos parecen estar en su estado puro, por ello la represión no tiene ninguna posibilidad de aparecer. Ese proceso es coronado al final, cuando después de mucho tiempo el narrador nos cuenta que por primera vez David pudo ir a ese lugar en el que nacen los sueños.

En I. A. la figura del robot humanoide es pensada en términos de la posibilidad de indagar por la emergencia de una subjetividad ya conocida en la historia de la cultura, mediante la exhibición del trayecto de la constitución de una subjetividad concreta, la constitución de David como sujeto deseante. Y todo esto ha tenido lugar por una operación semiótica elemental operada sobre la figura tradicional del género, por medio de un *cambio diegético*, en este caso el paso de un adulto a un niño, previa focalización en el robot, pues la perspectiva que se adopta es la del robot. En I. A. el personaje que identifica su deseo con la fantasía y mediante esa experiencia genera un mundo interior, un inconsciente, al mismo tiempo da testimonio de la posibilidad del restablecimiento de la experiencia, gracias a la afirmación de la fantasía como móvil del deseo. Y ese deseo es el más básico y fundador de todos, el deseo de ser humano.

Pero todo esto ha tenido lugar, gracias a la técnica, en un mundo en el que ese tipo de experiencia se encuentra imposibilitada. Lo que esta relectura del texto de Alddis, y que como se ha indicado, es al tiempo una reinterpretación de la

¹⁰² "Una parte de los sentimientos infantiles ha sido reprimida, como inútil para la vida, por esta instancia, y todo el material de ideas que de dicha parte se deriva se halla en estado de represión." En tomo 5 (Freud:748).

figura del robot humanoide, deja ver es una mirada ansiosa de la cultura, que se vuelve sobre si misma para hurgar en el pasado, en la tradición, en la infancia (también en la de la historia) para preguntarse por la posibilidad de una experiencia distinta, lo mismo que por la posibilidad de una subjetividad diferente. En esta lectura la cultura se pliega sobre si misma y logra poner en contacto una mediación técnica con una configuración subjetiva de la antigüedad. Pero esta misma operación parece decir también las inquietudes de un deseo que no se agota, que no llega a estar domesticado y que apela a la imaginación para renovar la búsqueda de su realización.

Pero, se remarca también por contraste, con esta figuración del robot infante, un estado patológico del desear; el hecho de que deseamos mal, el que aparezca como aspiración humana la realización de un deseo pueril como el de comprar un sujeto deseante que nos ame "*con un amor blindado*" y con el cual no tengamos ninguna responsabilidad. Otro esclavo de nuestros afectos que sólo puede amarnos irremediamente y del cual nos podemos librar en cualquier momento. No obstante, por una astucia de la técnica, una subjetividad problemática emerge dejando aparecer a Tanatos como contrapartida del Eros. En estas circunstancias pareciera querer decirse que otra subjetividad, no domesticada, fuera posible.

Al mismo tiempo, esta lectura deja ver la presencia de ciertas sensibilidades de época, sensibilidades en conflicto, las mismas que se advierten en las controversias acerca de lo inhumano. Así, mientras para autores como Lyotard (1998) el predominio tecnológico nos lleva de frente al predominio de lo inhumano, para otros, como Donna Haraway (1991) esta circunstancia puede advenir en una nueva manera de estar en el mundo. Ella piensa ante todo en la figura del cyborg como una posibilidad de vida superior, perdida la visión esencialista de lo humano, de las relaciones de género, y de la naturaleza, otras maneras de existencia y de subjetividad pueden tener lugar en los acoplamientos con los artefactos técnicos, de allí que para Haraway lo inhumano sea bienvenido. En el caso de I. A. nos encontramos ante la

manifestación de otra posibilidad de la condición de humanidad. A esta última corresponde esa otra posible subjetividad que encarna David¹⁰³.

En la transposición, no obstante, la tensión no se resuelve, o lo hace de una manera que no asegura ninguna victoria indiscutida, pues lo cierto es que, al final, sólo quedan un niño robot y su juguete como continuidad de lo humano, pero, al mismo tiempo, son estos los únicos posibles iniciadores de un nuevo vínculo con la alteridad, así lo sugiere su encuentro con los visitantes extraterrestres.

¹⁰³ En el texto literario un atisbo de esta posibilidad se insinúa con el detalle final en el que se nos cuenta que David, al despertar de la intervención practicada por su padre para actualizar sus mecanismos, tuvo por primera vez la ocasión de soñar.

CAPÍTULO V

TRANSPOSICIONES DE DOS TEXTOS DE ISAAC ASIMOV: YO ROBOT Y EL HOMBRE BICENTENARIO: HUMANISMO Y AUTOPOIESIS

“La naturaleza determinada de los demás está contenida dentro de leyes por mí prescritas. Tú te las determinarás, por ninguna barrera constreñido, según tu arbitrio, a cuya potestad te entregué. Te puse en el centro del mundo a fin de que desde allá mejor pudieras divisar todo lo que está en el mundo. No te hice ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, a fin de que casi como libre y soberano artífice te plasmaras y te esculpieras en la forma que tú escogieras.”

Giovanni Pico Della Mirándola

“¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados en ésta?”

Haraway

I. YO ROBOT: DEL OPTIMISMO A LA AMBIVALENCIA

Se trata de un caso típico de transposición-emisión (Steimberg, 2003), en el que el texto destino ha autonomizado su sentido del texto-fuente, apartándose considerablemente del relato, transformando el tema y desplegando una retórica muy diferente, para poner en primer plano nuevos temas, otras figuras del género y, lo más relevante, presentando una mirada polémica, antagónica con respecto al posicionamiento ideológico del texto-fuente.

El texto cinematográfico¹⁰⁴ conserva sólo algunos aspectos de la novela, el título y los nombres de algunos personajes, así como algunos ecos de algunas escenas. También conserva como telón de fondo o como marco lógico ontológico la convención de las tres leyes de la robótica. No obstante, todos estos aparecen radicalmente reinterpretados: los personajes que permanecen no tienen casi nada que ver con los personajes del texto literario; las tres leyes persisten pero bajo un tratamiento que significa una ruptura lógica y ontológica con la visión establecida por Asimov y que había pasado a ser una convención –aseguradora de verosimilitud- muy importante dentro de un sector del género; y el nombre parece haber sido conservado para mejor polemizar con la postura ideológica del texto-fuente y de su autor, para subvertir un lugar fuerte ya establecido haciendo irrumpir una sensibilidad de época y una postura intelectual en franca contradicción.

Si la novela cuenta como un conjunto de argumentos a favor de una posición que defiende una mirada positiva y hasta ultraoptimista con respecto a la tecnología, que llega a presentar una imagen utópica del papel del robot en la sociedad futura -argumentación caracterizada por un ejercicio de recursos lógicos y de un tono cerebral, casi matemático-; la película aparece como una contraargumentación polémica instalada en el corazón mismo del dispositivo narrativo y del imaginario fijado por la tradición que Asimov representa; y como un repliegue emocional de tinte paranoide. Si la novela es un ejemplo consumado de imaginación moderna llevado a sus últimas consecuencias, al punto de tornarse casi en una utopía tecnológica; la película viene a instalar la duda, la angustia con respecto a ese avance tecnológico, y a introducir temores nuevos asociados con ese avance.

No obstante, al final queda en el aire una posición ambivalente. Si bien el filme muestra cómo las tres leyes pueden llegar a subvertirse por las máquinas –la supercomputadora VIKI que controla todo el sistema de seguridad y de circulación de la ciudad, y a toda una nueva generación de robots, decide tomar el control de la ciudad e instaurar un toque de queda argumentando que

¹⁰⁴ La película se estrenó en el 2004, y fue dirigida por Alex Proyas, el guión es de Jeff Vintar y Akvia Goldsman.

los seres humanos son incapaces de conducirse satisfactoriamente y que, en consecuencia, la única manera de preservarlos de sí mismos es restringiendo su libertad-, también muestra cómo un robot bastante humanizado, al cual se lo ha programado para que atienda a las tres leyes sólo de manera discrecional, juega un papel determinante en la lucha por impedir que el plan de VIKI se imponga.

EL TEXTO LITERARIO: ¹⁰⁵LAS TRES LEYES DE LA ROBÓTICA O LA BONDAD INMANENTE

- 1. Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.*
- 2. Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando éstas órdenes se oponen a la primera ley.*
- 3. Un robot debe proteger su propia existencia hasta donde esa protección no entre en conflicto con la primera o la segunda ley.*

“Yo robot “es quizá el mejor ejemplo -un verdadero modelo- de lo que es una obra de CF argumentativa. Las tres leyes deben pensarse a la vez como un recurso argumentativo poderoso, una ficción traída para hacer aparecer como plausible un punto de vista antropológico y político en un debate abierto sobre las valoraciones de la tecnología en la sociedad contemporánea¹⁰⁶. Y, dentro de la narración, como un instrumento lógico y ontológico que le confiere sentido y verosimilitud al relato.

En el primer caso es menester recordar que, como parte de su estrategia por desacreditar el complejo de Frankenstein, Asimov elabora con John Campbell las famosas tres leyes de la robótica, que representan un mecanismo

¹⁰⁵ Originalmente se trata de un conjunto de cuentos -9 en total- publicados entre los años 40 y 50 en la revista Astounding, excepto el primero- Robbie- que apareció en Super Science Stories. En 1950 se publican como novela.

¹⁰⁶ En rigor, las tres leyes operan como las premisas de su argumentación (Perelman, 1997:43-56), una vez aceptadas como convención, si se es razonable, no se puede dejar de seguir su razonamiento y llegar a aceptar todas sus bondades. Pero el punto de partida es justamente la aceptación de que, por fuerza de esa legalidad inviolable, los robot son inofensivos, obedientes y útiles.

insalvable de seguridad en la configuración de sus robots y alrededor de las cuales construye la trama de sus historias¹⁰⁷:

En el segundo caso resulta necesario reflexionar acerca del carácter de las tres leyes entendiéndolas como parte constitutiva de un mundo posible. En primer lugar se destaca que las tres guardan entre sí una relación de necesidad lógica. De allí su carácter de garante, de mecanismo inviolable. Pero también, y esto es quizá lo más rico y lo más problemático, su fuerza de legislación ontológica sobre esa realidad. Es decir, que las tres leyes son una operatoria artificial lanzada al mundo para regular determinados sistemas –que son abiertos y equilibrados- pero que una vez puestos en ese mundo evolucionan y tienen desarrollos inesperados¹⁰⁸. Se trata de procesos que se despliegan con un margen abierto de indeterminación, lo que se expresa en las múltiples e inesperadas formas fenoménicas que adoptan las leyes en su desplegarse por el tiempo y el espacio, en las distintas aventuras¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Asimov comenta que, si bien el optimismo y el pesimismo combatieron entre sí en la CF entre 1926 y 1959 –período de apogeo de las revistas de CF-, el optimismo se impuso desde 1938 cuando John W. Campbell hijo asumió la jefatura editorial Astounding Science Fiction. Campbell combatió la imagen del científico loco y de la máquina destructiva y luchó por presentar una imagen positiva de la ciencia y de la técnica. Y que, como parte de ese esfuerzo reivindicativo él mismo escribe una serie de historias sobre robots en las que se combatía el mito de Frankenstein presentando a los robots como “sirvientes, amigos y aliados de la humanidad”. (Asimov, 1999: 158-159-162-163-181-182)

¹⁰⁸ Nos aproximamos así a la noción de máquina producida por la revolución cibernética comentada por Morin (1976: 70), y que la acerca a la noción de sujeto: “La máquina tiene objetivos; está, pues, sometida a una finalidad, obedece a un control, ejecuta un programa dotado de informaciones. Ya lo dijimos: finalidad, control, programa, información, constituyen nociones desconocidas para la física clásica; más aún,: las computadoras son máquinas dotadas de memoria, ejecutan operaciones de pensamiento, pueden aprender, pueden tomar decisiones. Vemos que las nociones cibernéticas básicas han sido tomadas en préstamo del vocabulario de la psiquis, luego aplicadas a las máquinas antes de volver sobre la psiquis en nuevos términos. Vemos pues que cualidades que parecían privilegios del sujeto humano entran en el objeto cibernético.”

¹⁰⁹“El presente esquema deja entrever de nuevo la relación eco-sistémica, en la cual, a la vez, el sistema abierto forma parte del eco-sistema y el eco-sistema parte del sistema. Y ya se puede entrever, como señala Maruyama, que en condiciones de complejidad creciente idénticas causas producirán diferentes efectos (o la regulación, o la crisis o el enloquecimiento, o la transformación, o la destrucción del sistema); del mismo modo que causas diferentes podrán provocar efectos iguales (porque el sistema ha logrado imponer su finalidad, realizar su programa a través y a pesar de los riesgos exteriores, o porque los mismos sistemas, en condiciones diferentes y por diferentes caminos, han llegado al mismo resultado). De ello se sigue la introducción de un principio de incertidumbre ligado a esa complejidad: ni pasado ni futuro pueden ser directamente inferidos del presente (Maruyama)” (Morin, 1976: 69).

De esa doble condición de mecanismo lógico insalvable y ordenamiento ontológico que se despliega con cierta indeterminación, se vale Asimov para construir sus narraciones, ganando tanto en fuerza narrativa y verosimilitud diegética como, y por eso mismo, en fuerza argumentativa para defender un punto de vista positivo fuerte, en el debate sobre la valoración de la tecnología en la sociedad¹¹⁰.

UNA ENTREVISTA CON LA RAZÓN MODERNA

El texto literario se articula en torno de una retórica muy particular, se trata de un juego lógico, de nueve (9) juegos lógicos –aventuras intelectuales–, nueve capítulos, que pueden leerse como cuentos coherentes cada uno en sí mismo, hilados alrededor de un recurso muy sencillo, una entrevista. Cada capítulo corresponde a una historia curiosa contada por la doctora Susan Calvin a un joven periodista. Se trata de historias que surgen de su experiencia de más de 50 Años como robotpsicóloga de la compañía *U. S. Robots & Mechanical Men Inc.*, y que son recordadas por la doctora porque la prensa interplanetaria desea conocer su visión “humana” sobre los robots, en el momento en que ésta se dispone a jubilarse.

El texto es al mismo tiempo una historia de los desarrollos de la robótica y de su proceso de asimilación por la sociedad y la cultura, y una historia del progreso de la humanidad que se ha logrado gracias a los robots. La doctora Calvin es un testigo de excepción y un protagonista principalísimo de esa historia, puesto que ella fue de hecho la primera practicante de la nueva disciplina (la robotpsicología), y a los 20 años hizo parte de la *comisión investigadora psicomatemática* de la compañía, ante la que el doctor Alfred Lanning presentó el primer robot móvil equipado con voz; la doctora Calvin

¹¹⁰ Las tres leyes son mencionadas con frecuencia en la novela invocando “El manual de robótica”, un texto autorizado muy difundido. Al mismo tiempo, las tres leyes son algo conocido por todo ciudadano y aparecen como objeto de discusión permanente en distintos ámbitos de la sociedad. De hecho en el paratexto de la novela, antes de la introducción aparecen las tres leyes con la referencia: “Manual de Robótica, 56ª edición, año 2058”. Junto con esto es notable, que esta convención adoptada por una parte del género, es citada en muchísimas páginas de internet –que van desde páginas exclusivas de CF, hasta páginas de divulgación cultural o educativa–, como si se tratara de algún tipo de ley científica, pues suelen ser mentadas como un artificio de la imaginería del género, sino como algo que debe saberse siempre que se hable de robótica, dejando un lastre grande de ambigüedad con respecto a su estatus de ficción o de realidad.

tiene 75 años, casualmente, los mismos que tiene la compañía. Además, el personaje de la doctora Calvin representa el punto de vista más sólido en defensa de las bondades de los robots, y más aún, de su superioridad moral inmanente, por contrapartida con los humanos, que son irracionales y son capaces de hacer daño a otros humanos¹¹¹.

Todo el texto es fiel a una lógica inviolable, las aventuras son aventuras sobre las vicisitudes del comportamiento de los robots, que se explican por las variaciones en la forma de expresarse las tres leyes en los distintos modelos de robots experimentales enfrentados a distintos entornos sociales y naturales. Cada gran enigma es descifrado, en última instancia, gracias a que los técnicos o los científicos encuentran una explicación relacionada con el funcionamiento de las mentadas leyes. Así sucede, por ejemplo, en el capítulo 3 titulado "Razón".

En éste los técnicos Gregory Powell y Mike Donovan, dedicados a probar el funcionamiento de los robots experimentales en los más diversos lugares y circunstancias, se encuentran en una estación espacial (la estación solar 5) con la misión de probar si el robot QT -1 es capaz de llegar a encargarse por completo de la estación, dirigiendo a los otros robots y sin la participación de seres humanos. Pero se encuentran con una situación inesperada, el robot se niega a recibir órdenes de ellos y más aún, se niega a creer que los hombres - seres inferiores- hayan podido construirlo a él. Se trata del argumento cartesiano, según el cual un ser inferior no puede producir a un ser superior, de modo que si el hombre, en este caso el robot, existe, es porque un ser superior lo ha creado¹¹².

¹¹¹ Asimov, con la construcción del personaje de la doctora Calvin, argumenta a través de lo que Ducrot (1986:230) denomina emisiones derivadas, "aquellas que el autor dirige no ya por medio de sus personajes sino por el hecho mismo de representar a sus personajes, por la elección que hace de ellos". Al mismo tiempo, con el personaje de la doctora Calvin, se combate la figura del científico loco, figura vieja y muy consolidada en el imaginario colectivo, y complementaria del complejo de Frankenstein.

¹¹² "De aquí se sigue, no sólo que la nada no puede producir cosa alguna, sino también que lo más perfecto -es decir, lo que en sí contiene más realidad- no puede ser una consecuencia y dependencia de lo menos perfecto" (Descartes,2002:31-32)

Cutie –el robot QT1- que reconoce ser un ser racional no cree en las explicaciones “ilusorias” que los terrícolas le dan, no cree, por ejemplo, en la existencia de un lugar llamado tierra en el que viven 3 mil millones de humanos, tampoco acepta la interpretación de que el fondo oscuro que se ve afuera y los puntos brillantes que en él sobresalen corresponden al espacio y a cuerpos celestes ubicados a gran distancia, más aún dice que los libros que eso explican han sido creados por El Señor para proporcionar una explicación tranquilizadora apropiada para la inteligencia inferior de los seres humanos. Esto se constituye de hecho en una infracción de la segunda ley, pues no sólo no cree sino que no obedece a los terrícolas. En definitiva Cutie duda de todas las verdades que aparecen como evidentes a los humanos.

Tampoco cree que pueda ser creado por humanos aún a pesar de que le muestran cómo ensamblan un robot en su presencia y lo ponen a funcionar, Cutie insiste en que sólo han juntado muy bien partes, partes creadas por El Señor. El punto más crítico llega cuando Mike Donovan descubre que Cutie se ha erigido en profeta y que es seguido por los otros robots que trabajan en el cuarto de máquinas. Todos rinden pleitesía al tubo L –centro del generador de energía- dirigidos por el profeta Cutie, y cuando Donovan arremete contra ellos gritando y escupiendo el tubo, es confinado junto con su compañero a la sala de oficiales y custodiado por dos robots centinela.

Cuanto más intentan persuadirlo más insiste, compasivo, en que los humanos son seres inferiores que han cumplido muy bien, hasta ese momento, su tarea de alabar al Señor, pero que como ellos mismos lo han dicho, deberán ser reemplazados por un ser superior, y pronto llegará la hora de su disolución, entre tanto él les proporcionará comida y abrigo porque les tiene afecto. Pero lo más grave es que se avecina una tormenta de electrones que puede desviar el haz de luz que dirige la energía de la estación hacia la tierra, lo cual puede producir una catástrofe en el planeta, y ellos no estarán en los controles para enfrentarla, mientras que Cutie, que está al mando ni siquiera cree en la existencia de la estación receptora Tierra.

Al final la tormenta pasa, Powell y Donovan no pueden creer el registro que les muestra Cutie, lo había hecho extraordinariamente bien, no obstante que no aceptara que había cuidado de la Tierra sino que adujera que había mantenido el equilibrio de las esferas para su señor. Donovan se muestra contrariado y molesto, pero Powell explica que, no importa bajo que argumento, el robot había demostrado que podía conducir mejor que nadie la estación; que había desobedecido la segunda ley para evitar que ellos, que no lo podían hacer mejor, estuvieran al mando de los controles, y que gracias a ello había logrado cuidar a los humanos ateniéndose a la primera ley, aunque no se sepa bien de que modo haya operado.

LA POLÉMICA SOBRE EL COMPLEJO DE FRANKENSTEIN

El tópico del complejo de Frankenstein aparece recurrentemente en el texto, desde el comienzo, cuando en el primer cuento -"Robbie"- se habla de la fobia que la mayoría de la gente tiene hacia los robots, hasta se comenta que en Nueva York se ha prohibido la salida de los robots a la calle, más adelante se comenta también que llegó a imponerse una legislación que prohíbe por completo el uso de robots en la tierra excepto para fines de investigación, es por eso que el resto de las historias acontecen bien en laboratorios o en lugares alejados fuera de la Tierra. También se la muestra en la disputa permanente entre el padre, George Meston, y su esposa Grace. La señora no soporta la presencia de Robbie, el robot niñera (ejemplar del primer modelo de robots domésticos) que cuida a su hija Gloria e intenta una y otra vez que su esposo acceda a deshacerse de él, a pesar de que su hija lo adora. De hecho alega que la niña no quiere trabar relación con los otros niños por vivir entregada a los juegos con el robot, y que los vecinos creen que el robot es peligroso y ya ni se acercan a su casa por temor.

Por fin logra convencer a su marido pero la reacción de la niña es tan terrible que los está llevando a la desesperación, y cuando todo parece solucionarse, con un paseo muy entretenido a Nueva York, y más tarde una visita a la empresa donde fabrican los robots, para que se desencante entendiéndolo que Robbie no era un ser humano sino un artefacto entre muchos otros, todo se vuelve en contra, pues se presenta un accidente en el que la vida de la niña

está en peligro y en el momento más crítico, de entre la masa de robots aparece Robbie para rescatarla (al final se sabe que la idea del encuentro, aunque no la del riesgo de muerte, había sido planeada por el padre).

El punto de vista del señor, que sostenía que la gente no era razonable con respecto a los robots, y que su robot era de hecho más eficiente, menos costoso y más inteligente que muchos humanos, se impone al final. Todo el tiempo hay alusiones en el texto a esa tensión entre la población humana, dos posiciones enfrentadas y ante las cuales el punto de vista adoptado por el autor, y que se deja ver en boca de sus personajes protagónicos, es siempre el de la defensa de la bondad inmanente de los robots, bondad asegurada por la eficacia de las tres leyes. Y de hecho todo el texto es una cadena de hechos y argumentos que sustentan ese punto de vista como el punto de vista razonable, de modo que al final queda sólidamente demostrado que los robots son la mayor conquista humana, su signo de progreso constante; que son la garantía de su supervivencia, y que son mejores que los humanos porque son perfectamente racionales, moralmente incorruptibles, y es por eso que la humanidad puede alcanzar la paz y no perderse como en el pasado en la guerra y la autodestrucción.

UNA UTOPIA TECNOLÓGICA

Todo esto se evidencia y se acentúa en los dos últimos capítulos. En el capítulo 8 la doctora Calvin, para referirse a lo mejor que los robots han hecho por los humanos, más importante que todas las hazañas de colonización del universo, habla del desaparecido fiscal de distrito Stephen Byerley. Como fiscal tenía la fama de ser absolutamente justo, incorruptible, y de nunca haber condenado a muerte a ningún hombre. Pero su importancia crece cuando decide lanzarse como candidato a la alcaldía de la ciudad. Entonces Quinn, un político muy importante lanza una campaña de desprestigio contra Byerley para impedir que se mantenga siquiera como candidato, echa a rodar el rumor de que el fiscal es un robot, y que la prueba de eso es que nunca come, que nunca se lo ha visto comiendo, y trata de que los especialistas en el comportamiento de los robots, el doctor Lanning y la doctora Calvin, le confirmen su versión. Por más que se esfuerza, Quinn no logra comprobar nada, pero la doctora Calvin tiene la

certeza de que Byerley si es un robot, no obstante contribuye a su triunfo electoral certificando que se trataba de un ser humano, porque considera que es el mejor gobernante que pudieran jamás tener.

Más tarde Byerley fue elegido coordinador regional y después primer coordinador de la federación de la Tierra. El capítulo 9 cuenta la situación económica y política de la Tierra, -caracterizada por la prosperidad y la estabilidad-, que aparece dividida en regiones,¹¹³ cada una con su coordinador, y un coordinador mundial. Describe la situación de cada región con sus particularidades, pero lo más importante es que por esa época, el 2050, eran las Máquinas las que gobernaban la tierra. *Las Máquinas* eran unos súper cerebros calculadores y planificadores encargados de administrar la economía mundial, tomando en cuenta todos los factores, climatológicos, demográficos, sociales y políticos, para asegurar una producción pertinente y equilibrada para todos los pobladores del planeta. Pero, en cierto momento el coordinador Byerley se da cuenta de que habían empezado a presentarse fallas, retrasos, errores, aunque muy pequeños en todas las regiones, tiene la sospecha de que algo extraño y peligroso se avecina, relacionado con las Máquinas, y le pide consejo a la doctora Calvin, su amiga y admiradora política, para que le ayude a resolver el enigma.

El coordinador viaja para hablar con los coordinadores regionales, verifica las anomalías y recibe explicaciones diversas, unos sospechan que las fallas obedecen a que las Máquinas han sido mal alimentadas, otros sostienen que

¹¹³ **Región Oriental** (todo lo que un día había sido China, India, Birmania, Indochina e Indonesia): superficie: 23.500.000 kilómetros cuadrados; Población: 1.700.000.000 habitantes; Capital: Shangai.

Región Tropical (abarcaba más de dos continentes, toda América del Sur al Norte de Argentina y toda África al Sur de Atlas. Abarcaba también América del Norte al Sur del Río Grande e incluso Arabia e Irán, en Asia): superficie: 35.000.000 de kilómetros cuadrados; población: 500.000.000 de habitantes; Capital: Capital City.

Región Europea (todo lo que había sido Europa excluyendo las islas Británicas y lo que había sido la Rusia europea, e incluía las costas mediterráneas de África y Asia, y la Argentina, Chile y Uruguay): superficie: 7.000.000 de kilómetros cuadrados; población: 300.000.000 de habitantes; Capital: Ginebra.

Región Nórdica (con dos subzonas, a la izquierda, toda la América Boreal al Norte del Río Grande; a la derecha, todo lo que había sido antes la Unión Soviética, entre las dos estaba Gran Bretaña, al Norte Australia y Nueva Zelanda): superficie: 27.000.000 de kilómetros cuadrados; población: 800.000.000 de habitantes; capital: Ottawa.

Tierra (incluyendo el continente deshabitado de la Antártida): superficie: 75.000.000 de kilómetros cuadrados; población: 3.300.000.000 de habitantes; capital: Nueva York.

las Máquinas siempre han tenido ese tipo de fallas pues son sólo herramientas, y otros que no es posible que éstas reciban información errada. Conversando con Susan Calvin, se inclinan en un momento a pensar que las máquinas, que no pueden fallar de ninguna manera, han sido desobedecidas por los humanos y eso explicaría las anomalías. Es más, responsabilizan de esta actitud a un sector de la opinión de la región Nórdica que se agrupa en la "Sociedad para la Humanidad", una organización que milita en contra de la existencia de los robots y de las Máquinas, y que buscaría hacer aparecer las Máquinas como peligrosas para la humanidad, con el propósito último de hacer que éstas fueran desechadas y así liberarse de su control para iniciar la guerra contra las otras regiones, especialmente las regiones Tropicales que avanzan vertiginosamente mientras que la Región Nórdica entraba en su etapa de decadencia.

Pero llegados a éste punto la doctora Calvin introduce otra interpretación: Las Máquinas tampoco pueden ser desobedecidas, pues se darían cuenta de eso y en adelante incorporarían como datos esa tendencia del dirigente que lo intentara, de modo que en adelante operaría incorporando esos datos para corregir los resultados. Entonces nada estaría mal, y el responsable de las anomalías no sería la "Sociedad para la Humanidad", sino las mismas Máquinas. Éstas, sabiendo perfectamente que la única manera de preservar a la humanidad es preservarse a sí mismas para asegurar el cuidado de los humanos, habrían encontrado la manera de evitar a los pocos elementos que podrían dañarlas, esos habrían ido saliendo de sus puestos en cada caso anómalo, pero aún así las Máquinas los preservarían haciéndoles el menor daño posible y, en todo caso, asegurando el bienestar de la mayoría.

Y lo más importante, las Máquinas hacen todo esto porque saben cuál es la tendencia global hacia la que debe dirigirse la humanidad, y la conducen hacia allá (podría ser una nueva sociedad agraria que reemplace a una sociedad tecnificada que habría creado más infelicidad que bienestar, o podría ser una sociedad totalmente urbana, sin castas y en completa anarquía o cualquier otra), todo esto aunque los humanos no puedan saberlo, y lo hacen de esa manera por temor a lastimarlos. De manera que gracias a las Máquinas la

humanidad habría por fin encontrado el camino para evitar todo conflicto evitable, siendo lo único inevitable las mismas Máquinas. Ni más ni menos que el reino de los fines, el sueño moderno llevado a sus últimas consecuencias.¹¹⁴ Como corolario de todo lo dicho la doctora Calvin anota en cierto momento que el coordinador, como buen robot, decidió hasta que momento existir, y pasó a incinerarse para no dejar huella posible de su condición robótica, con lo cual ayudó a cuidar a los humanos hasta el momento justo sin intentar perpetuar su mandato, y a impedir que fueran lastimados al conocer semejante verdad.

EL TEXTO CINEMATOGRAFICO: DEL OPTIMISMO A LA AMBIVALENCIA

La película en cambio descansa sobre un ordenamiento propio del film de detectives y de acción¹¹⁵, y su tono, que deja ver una sensibilidad de época muy distinta, no es el del optimismo moderno sino el de la angustia por la sensación de amenaza que produce la presencia creciente de la tecnología en todos los ámbitos de la vida. El detective, Spooner, está reintegrándose a sus labores después de un período de convalecencia motivado en el padecimiento de un gravísimo accidente automovilístico, que lo ha dejado como resultado transformado en un cyborg. Como rasgo característico Spooner aparece como preso de una fobia incontrolable hacia los robots. Es llamado para investigar la muerte –aparentemente suicidio- del científico Alfred Lanning –a quien conocía de cerca pues se había encargado personalmente de su operación después del accidente-. Al llegar al lugar de los hechos, el hall de la compañía USR Robotics, se encuentra con un holograma del profesor Lanning que le deja abierta la duda sobre la explicación de su muerte.

¹¹⁴ Tanto por que se alcanza el pleno dominio de las fuerzas de la naturaleza, como porque gracias a eso la humanidad avanza, ésta vez si, inexorablemente hacia lo mejor. La idea de dominio Baconiana (Adorno, 1998) y la idea de progreso de la filosofía de la historia Kantiana (Kant, 2000) y hegeliana (Hegel, 1994) y el optimismo moderno. Con la diferencia de que en el camino dejan de ser protagonistas la voluntad y la autonomía, aquí se avanza hacia el reino de los fines pero por la vía de un automatismo que nos dispensa de toda conciencia y responsabilidad.

¹¹⁵ Un policial que se ajusta a uno de los tipo de policial señalado por Jameson (1995), en el que el crimen que aparece inicialmente como un crimen individual –con un criminal y una motivación individual- se revela como colectivo. Jameson habla de *Detective criminal* y *Detective social*, e indica que el segundo requiere de una caracterización que de cuenta de las motivaciones suplementarias que den verosimilitud narrativa. Se trata también de un filme en el que lo que está de fondo es una *conspiración*, pero se trata de una conspiración que compromete no a un grupo particular sino al conjunto de la sociedad, y que por momentos adquiere la forma de una *pesadilla*.

Spooner no cree la hipótesis del suicidio y está convencido de que los robots tienen algo que ver con lo sucedido. A partir de ahí se desencadenan todas las acciones, el detective busca una respuesta para el caso criminal y en ese proceso entra en relación con la doctora Calvin y con el robot Sony –fabricado por el doctor Lanning y pieza clave en el desenvolvimiento de la trama y la resolución del caso. En el laboratorio donde pasó sus últimos días el doctor Lanning Spooner encuentra el texto de Hansel y Gretel que le servirá de inspiración para su trabajo, se da cuenta de que Lanning ha estado dejándole pistas a manera de los trocitos de pan arrojados por los niños en el cuento, la primera pista es el propio holograma que había quedado programado para llamarlo a la estación de policía apenas el doctor muriera, en el primer encuentro con el holograma, a pesar de que Spooner aún no logra hacer todas las preguntas adecuadas, alcanza a establecer que su muerte no es algo normal y que eso justifica la llamada a la estación.

Después entiende que habría sido prácticamente imposible para el viejo doctor Lanning romper los vidrios de seguridad y lanzarse al vacío, y que si el recinto estaba cerrado por dentro y según VIKI (la supercomputadora que controla todo el edificio) no había entrado nadie más al laboratorio el asesino debía estar dentro, lo que significa que tendría que tratarse de un robot. Empieza a buscar por todos lados y a apuntar con su revolver y esto hace que el robot Sony salte de repente de entre un montón de partes de robots, la doctora le ordena desactivarse y el robot obedece, pero Spooner le apunta, entonces el robot también le apunta –con otro revolver que se le ha caído al detective-, la doctora le pide a VIKI que cierre la puerta, en ese momento Sony se lanza sobre ellos, atraviesa el salón y se tira por la ventana, pero mientras cae el detective lo alcanza con un tiro en una pierna, aún así el robot logra huir, aunque va dejando un rastro que les permite seguirlo hasta su escondite.

Ese es el primer incidente, después vendrá el de la demolición de la casa de Lanning, y más tarde el ataque de una jauría de robots en una avenida que por poco logra destruirlo. Así, la actitud paranoide de Spooner va encontrando cada vez mayor justificación, ésta se va desplegando a medida que avanza en la

investigación, corren paralelos el esclarecimiento del caso y la confirmación de la justeza de su desconfianza en los robots. La otra pista aparece cuando en el interrogatorio Sony le dice que su padre –el doctor Lanning- le enseñó las emociones humanas, y que él es capaz de sentir miedo y de tener sueños.

Esa información hace juego con lo dicho por Lanning en una entrevista que Spooner encuentra grabada en su casa, el doctor insiste en que los robots evolucionan, que en sus cerebros se forman códigos inescrutables que parecen conducir a la espontaneidad, y afirma que es posible que un día lleguen a tener sueños. Spooner concluye que la clave del asunto se encuentra en Sony, y en efecto Sony le entrega un dibujo –una impresión- de su sueño recurrente, es la imagen de un lugar de la ciudad, un puente junto a un lago, abajo aparecen varios robots que miran hacia arriba, y arriba en una colina hay un hombre que los mira y que según Sony está ahí para salvarlos; Sony afirma también que ese hombre es Spooner.

Más tarde Spooner logra reconocer el sitio, se trata del lago Michigan, lugar que aparecía en la entrevista de Lanning, en la que aparecía también Robertson, el director de la compañía, anunciando la concreción del plan Dari para almacenar robots obreros, y así darle un buen uso al algo que había sido hasta entonces un desastre para la ciudad. Al llegar al lugar y encender el holograma logra hacer las preguntas correctas, entonces se le dice que lo que sigue es el resultado de lo que allí ve.

Al mismo tiempo el filme se desenvuelve alrededor de la justificación de la validez de la desconfianza paranoide del detective en los robots, y de cómo, en definitiva, las flaquezas de los robots residen en su incapacidad para experimentar las emociones humanas. Este punto de vista es el predominante y es el que llega a imponerse, si bien no destruyendo la ambivalencia, hasta el punto de que la doctora Calvin termina del lado del detective que la acusa de ser fría y demasiado inteligente –tanto que se parece a los robots-.

No aparece el recurso al ejercicio de los juegos lógicos, aunque todo el relato puede leerse como la presentación de un enigma que termina siendo explicado

por la inesperada manera de ser entendida y aplicada la primera ley de la robótica por parte de VIKI. Pero es evidente que en el filme el acento no está puesto en el juego intelectual mismo, ni en el esfuerzo por la corroboración de la infalibilidad de las tres leyes –y en especial de la primer- sino en someterlas a cuestionamiento y a evidenciar justamente los peligros que su no infalibilidad representan para la humanidad.

El otro contraste fuerte se desprende del punto anterior, mientras la novela es un texto que podemos definir como cerebral-racional, la película es un texto emocional. El punto central de la contradicción de Spooner con los robots es justamente su perfección racional. Esta aparece desde el principio, la primera escena muestra dos autos sumergidos, en uno está una niña y en el otro el detective Spooner, mientras los dos gritan pidiendo auxilio aparece sobre la pantalla un texto que contiene las tres leyes de la robótica, al mismo tiempo aparece un robot que se dirige hacia ellos, y que a pesar de que Spooner le grita que la salve a ella, opta por salvar al detective. La escena termina, se trata de un sueño que ha tenido el detective. Ésta primera escena presenta una síntesis de esa contradicción. Más tarde se aclara que Spooner vive atormentado porque el robot decidió salvarlo a él y no a la niña, y todo porque hizo un cálculo muy preciso de posibilidades de sobrevivencia en el que el resultado decía que él tenía un 45 % de posibilidades mientras que la niña sólo tenía un 11 %.

Spooner está convencido de que los robots son peligrosos, a pesar de que no existe ningún caso a su favor en el mundo que evidencie un comportamiento atentatorio contra los humanos por parte de éstos. Llega incluso a perseguir por la calle a un robot que corre portando una cartera, al final de la cacería queda claro que se trata de un vergonzoso mal entendido, pues el robot corría a toda prisa para llevar un inhalador que su dueña había dejado olvidado en casa. El tópico de lo emocional contra lo racional aparece también reiteradamente en las discusiones del detective con la doctora Calvin. Y casi se alegoriza con la escena en la que el detective se escapa de ser aplastado por un robot gigantesco que está demoliendo la casa del doctor Lannig. Spooner ha entrado a recavar información para su investigación cuando es sorprendido

por el robot, pues aunque en un tablero electrónico situado a la entrada decía que la demolición se llevaría a cabo a las 8:00 a.m. ocurre en realidad a las 8:00 p.m. El detective se encuentra un gato que se muestra meloso con él, trata de evitarlo pero el gato insiste, y cuando empieza la demolición el detective se esfuerza por salvar al gato hasta que logra sacarlo con vida del lugar.

Una actitud casi inverosímil, ya que se presupone que el gato puede estar mejor dotado que cualquier humano para enfrentar una emergencia de ese tipo, el caso es que Spooner lo rescata, va a casa de la doctora Calvin para contarle lo ocurrido, y se le ocurre que ésta se encargue de él, pero se encuentra con que a ella no sólo no le gustan los gatos sino que es alérgica a ellos.

TRANSFORMACIONES DIEGÉTICAS: DEL UNIVERSO A LA CIUDAD DEL FUTURO

En el filme la historia aparece situada en el 2035 en Chicago, transcurre toda en Chicago, mientras que en la novela transcurre en múltiples lugares, en primer lugar en Nueva York, la capital del mundo, pero de ahí en más las acciones se suceden en las cuatro regiones de la Tierra, en otros planetas, en una estación solar y hasta en el hiperespacio. La mayoría de las acciones se desenvuelven en espacios cerrados –laboratorios, naves espaciales- o en lugares apartados y solitarios fuera de la tierra, y si bien algunas acontecen en la ciudad no hay ningún esfuerzo por describirla. En el filme, en cambio, todo transcurre en la ciudad y gran parte de las acciones en espacios abiertos. La figura de la ciudad del futuro aparece con toda su fuerza.

Lo que más se destaca es la proliferación impresionante de robots por las calles, se los ve en cantidades tales que se confunden con los transeúntes humanos –de hecho el plan más reciente de la *USR Robotics* consiste en lograr poner un robot por cada cinco humanos con los ejemplares de última generación-, y haciendo todo tipo de oficios, recogiendo basuras, paseando perros, cargando niños etc. Su presencia es en extremo fuerte como reforzando la sensación de amenaza que sobrevendrá más adelante.

La ciudad del futuro es representada también por las gigantescas y elevadas autopistas controladas por la computadora central VIKI (Inteligencia Virtual Cinética Interactiva), en las que los autos son conducidos automáticamente para mayor seguridad de los pasajeros, aunque los autos tienen un sistema manual de conducción se considera su uso como una práctica riesgosa y pasada de moda. La otra imagen poderosa que refuerza la figura de la ciudad del futuro es la de los rascacielos inmensos, entre los que se destaca el de la compañía USR Robotics, exageradamente largo y delgado como si pudiera rasgar el cielo, aparecen también algunas naves espaciales urbanas pero predominan los autos.

En éste filme aparece acentuado un aspecto de la vida social y política que ha dejado sus huellas en la mayoría de éstas películas, el Estado no se muestra o apenas si aparece, en su lugar, copando todos los espacios se encuentra la gigantesca compañía transnacional o transplanetaria. Esto se puede apreciar muy claramente en la arquitectura del espacio urbano, la arquitectura ha sido siempre vinculada con el poder, en éstos filmes se destacan las descomunales edificaciones de las grandes compañías, mientras que no aparecen los palacios de gobierno, tampoco aparecen sus representantes. Y éstas compañías cumplen funciones de control social propias del Estado. Lo que queda de los representantes del Estado son los detectives y policías, que suelen estar supeditados o limitados por el poder de la gran compañía¹¹⁶.

¹¹⁶ Así se muestra en *Metrópolis* y en *Blade Runner* en donde el edificio de la gran compañía tiene directamente forma piramidal. En *Blade Runner* sólo aparecen los detectives y la oficina del jefe de policía, en *I. A.* sólo aparece la gran compañía con su monumental edificio ubicado en Manhattan, la otra institución es la de la asociación civil de la Feria de la Carne, pero el estado no aparece por ninguna parte. Sólo en *El hombre bicentenario* se muestra, aunque no de manera predominante y en sólo una ocasión, la asamblea o legislatura interplanetaria, pero hasta esa ocasión el lugar central lo ocupa la gran compañía. Y son estas compañías las que regulan la vida social y, en muchos casos, las que gestionan la vida y las que producen los nuevos sujetos artificiales, y, en todo caso, las que constituyen en sujetos a todos los sujetos de las sociedades allí representadas. La ciencia ficción estadounidense, que es la que nos interesa, deja ver sin decirlo esta circunstancia social e histórica, que aparece puesta en perspectiva, en la que la todopoderosa compañía transnacional –o transplanetaria- copa todos los espacios propios del estado, e incluidas, por supuesto, sus funciones de reproducción e interpelación ideológica. En estas condiciones Ciencia y Tecnología aparecen como las estructuras mismas de acaecimiento de esas funciones. En el fondo de todo esto gravita, aunque transpuesto aquí en un plano ficcional, dejando las huellas de sus condiciones de producción, el avance de los oligopolios. La CF estadounidense acentúa el síntoma, cuando exhibe un mundo en el que toda la vida social aparece gobernada por las compañías

En "Yo robot", el Estado sólo aparece a través de la estación de policía y sus detectives y en la alusión al alcalde, pero incluso éstos aparecen sólo de manera negativa. Cuando Sony es llevado a la Estación y está siendo interrogado por Spooner, llega Robertson con sus abogados para exigir que se lo devuelvan, le entrega un documento al detective jefe Baring diciéndole que es una orden, en ese momento afirma que si algún detective captura uno de sus robots, será juzgado por pánico irracional. Y cuando Spooner le insiste a su jefe en que se trata de una jugada política y que debe hablar con el alcalde, Robertson le acerca el teléfono diciendo que el alcalde necesita hablar con él. El Estado aparece completamente plegado a la compañía, y más tarde, cuando la conspiración avanza y Spooner manifiesta su esperanza en que lleguen las fuerzas armadas, Susan le aclara que la compañía controla todo el funcionamiento tecnológico de éstas.

Otros elementos diegéticos, como las viviendas, el vestido y el peinado, los alimentos y en general los objetos cotidianos, no se diferencian mucho de los de nuestro tiempo, con lo que se acentúa la sensación de proximidad. En cuanto al tiempo, en el filme la historia transcurre en unos pocos días y con pocas idas y venidas, exceptuando la persistencia de los sucesos del accidente que son presentados en el sueño, y las imágenes de las grabaciones en las que aparece el doctor Lanning, en la novela en cambio la historia transcurre en unos cincuenta años.

Son muy significativas las transformaciones de los personajes que se corresponden con la reinterpretación global que se ha hecho del texto fuente y en la que predomina la adopción de un punto de vista abiertamente contrapuesto a el que predomina en el texto literario. En la novela el personaje principal es el de la doctora Susan Calvin una mujer de 75 años, extremadamente inteligente y fría, muy segura de sí, poseedora de una gran

productoras de artefactos de alta tecnología, un mundo en el que la dominación es en rigor un asunto técnico.

agudeza y depositaria de gran autoridad intelectual; ella declara apreciar más a los robots que a los humanos.

Junto con ella aparecen los técnicos Donovan y Powell, que son los protagonistas de algunas de las historias que conforman varios capítulos de la novela; también aparecen el doctor Alfred Lanning el director de investigaciones, el director de la compañía Lawrence Robertson, y después también su hijo; y los científicos Peter Bogert –matemático- y Milton Ashe. Aparece también aunque apenas dibujado el periodista, y, al final Stephen Byerley. Susan Calvin y Stephen Byerley hacen sistema, la historia es narrada por la robotpsicóloga en respuesta a las preguntas introductorias del periodista, y desde su punto de vista, que es el punto de vista del autor; Stephen es la encarnación de la suma bondad de los robots, y es apoyado por ésta que sabe o cree saber que es un robot y considera muy afortunado el que sea él quien gobierne a los humanos.

En el film no aparecen los dos técnicos ni los dos científicos, tampoco está el androide Byerley. Sólo persisten Susan Calvin, Alfred Lanning y Robertson pero transformados. Lanning apenas si aparece pero conserva su lugar de director de investigaciones y conservando la edad aproximada que tiene en la novela; Robertson y Calvin son presentados muy jóvenes, ella un poco más joven que él, mientras que en la novela se indica que ella era apenas una jovencita cuando ingresó a su empresa.

En el filme Robertson es presentado como un tecnócrata, al final se sabe que estaba dominado por VIKI la supercomputadora. Pero lo más significativo es la transformación de la doctora Calvin, que es mostrada muy joven, todo indica que para propiciar la circunstancia del romance con el detective, que se ve venir aunque no se desarrolla, y acentuar así el tono emotivo que prevalece en el filme. Pero es reinterpretada casi totalmente, ella no tiene el lugar de peso en la compañía y en la sociedad –como máxima autoridad científica- que tiene en la novela, tampoco se revela como una mujer en extremo inteligente y mucho menos aguda, es presentada como una mujer insegura y sentimental que tienen un gesto constante de desconcierto, y si bien declara apreciar a los

robots por ser completamente racionales y buenos, no aparece como defensora recalcitrante de ese punto de vista. Con ésta transformación la transposición desvertebra gran parte de la estrategia argumentativa del texto fuente, ha tenido lugar una transvaloración de los lugares argumentativos.

En el filme se suman otros personajes, Spooner –que es un cyborg- el más importante y el verdadero protagonista, su abuela –que cocina para él y lo trata como si aún fuera un niño-, y un amigo adolescente que se la pasa en la calle, estos dos al parecer para reforzar el tono emotivo que ya hemos señalado. En el filme prevalece el punto de vista de Spooner, que no es otro que el del síndrome de Frankenstein, si bien con algunas fisuras. Aparecen también el robot Sony y la supercomputadora VIKI.

REAPARECE EL COMPLEJO DE FRANKENSTEIN

La polémica persiste también en la película, pero los lugares se han invertido, mientras que en la novela se argumenta en contra del complejo de Frankenstein en la película ese punto de vista reaparece reestablecido ganando posiciones perdidas. De hecho ese posicionamiento argumentativo ideológico tiene lugar mediante una transformación diegética que arrastra la emergencia de un punto de vista desacreditado, casi negado en el texto fuente. El personaje Spooner es el portavoz de ese punto de vista y, más precisamente de una sensibilidad de época, no moderna, más conflictiva y ambivalente. En cambio en la novela no aparece ningún personaje importante que lo sostenga, éste aparece casi como el “se dice que...”, como una voz anónima y difusa que no tiene derecho de ciudadanía en el texto, o, a lo más, como otro que apenas si se lo nombra, como un *contradestinatario*.¹¹⁷

Spooner expresa todas las características de lo que Asimov denomina el complejo de Frankenstein¹¹⁸ y el mito de la máquina, Spooner no sólo repudia a

¹¹⁷ Dado lo encarnizada de la lucha ideológica no es de extrañar la similitud con el lugar del contradestinatario político del que habla Verón: “El contradestinatario (vale decir, el destinatario imposible, sordo e impenetrable, que el enunciador construye como excluido del circuito de la comunicación)” (Verón, 1987:19)

¹¹⁸ Asimov (1999: 171-199) explica como las máquinas –entendidas en sentido amplio- siempre han despertado un sentimiento ambivalente de amor y odio, y que el odio está asociado a los peligros que éstas representan por su desarrollo acumulativo que las hace aparecer como

los robots, en muchos aspectos expresa un temor al control y al poder de la automatización, en su casa el equipo de sonido no es completamente automático como los que se usan en su tiempo, que son encendidos con sólo dar órdenes verbales, el suyo se enciende con el control manual de nuestros días, prefiere conducir su auto manualmente contraviniendo la costumbre de la época de dejar que el mismo auto lo haga en coordinación con una computadora central, y hasta tiene guardado un artefacto considerado completamente peligroso y en desuso, una motocicleta –que le va a ser de gran ayuda cuando las máquinas instauran el toque de queda-; aunque también cierta nostalgia por el pasado, usa zapatos All Star Converse modelo 2004. Exhibe resistencia al cambio y desconfianza en el progreso, relacionada con el temor al reemplazo, que se expresa explícitamente en el comentario provocador que le hace a Lawrence Robertson a propósito de su última campaña de reemplazo de los viejos robots por una generación nueva, Spooner le dice:

“Tengo una idea para uno de sus comerciales. Un carpintero haciendo una silla bella, entonces entra uno de sus robots y hace una silla mejor, dos veces más rápido. Y ponen en primer plano: ‘USR entorpeciendo al hombrecito’”.

Lanning que conoce bien el perfil psicológico de Spooner desde cuando le hizo los implantes cibernéticos, apela a esa desconfianza de Spooner en las máquinas, que aparece en la sociedad que se dibuja en el filme como un punto de vista completamente anacrónico y exotérico, para buscar un punto de apoyo contra la conspiración en marcha. En el filme la actitud de Spooner aparece al comienzo injustificada y hasta paranoide, pero más tarde opera como el único

imparables y tendientes a romper el control de los humanos. No obstante insiste en que hay odios o miedos de distinto tipo hacia las máquinas, que de hecho la humanidad por más que tema a los daños secundarios que éstas representan no ha tendido por regla a desechar las bondades de las máquinas, no obstante aclara que existe cierto temor que tiene un origen más antiguo y profundo, y que ha sido representado imaginariamente en los mitos de todos los tiempos –mitos de reemplazo-. El temor al **cambio irreversible** que se opone al cambio cíclico –el cual si es querido y hasta muy deseado por los hombres- y al **reemplazo** que en muchos casos este conlleva. El temor al cambio irreversible, y el temor a la pérdida de control se conjugan en la imagen del robot, figura que representa la mayor posibilidad de pérdida de control y al tiempo la posibilidad de ser reemplazados por un hijo superior, como Urano por Cronos y Cronos por Zeus. Frankenstein representa ante todo la figura de la pérdida de control y la posibilidad del aniquilamiento por la propia creación.

mecanismo de retroacción en un ambiente de entrega absoluta y confianza desmedida en las máquinas. Esa actitud que aparece en solitario está acompañada de una sensibilidad completamente distinta a la que predomina en el texto fuente, se trata de un repliegue hacia lo sentimental y emotivo, y hacia un rescate de lo intuitivo como elementos constitutivos y característicos de lo humano, de allí la sensación de desconfianza y repudio más profunda hacia los robots, éstos sólo saben calcular fríamente pero son incapaces de hacer distinciones cualitativas y de tomar decisiones mediadas por juicios de valor, he ahí la inaceptable escogencia que desechó a la niña y prefirió al detective.

Pero lo paradójico es que, en cierto sentido, un personaje aparentemente antagónico se alinea con Spooner en esa misma dirección emotiva. Sony, al ser interpelado por VIKI por no entender la lógica de su plan, le contesta: *“Sí, pero me parece muy despiadada”*.

De hecho Sony se muestra muy interesado por aprender los sentimientos humanos, siente una gran inquietud, como se advierte en la escena del interrogatorio con el gesto del guiño, y en el momento más decisivo, cuando Spooner se encuentra a punto de repetir la experiencia del accidente, cuando Sony tiene que escoger entre salvar a Susan o aplicar los nanites – microrobots- para destruir a VIKI, si bien vacila un poco, opta por salvarla.

Es decir que Sony si es capaz de esas distinciones cualitativas y decisiones mediadas por juicios de valor¹¹⁹. No obstante, es necesario aclarar que eso es

¹¹⁹ En éste punto es preciso aclarar que el razonamiento de VIKI se corresponde en realidad con un modelo ético político, si bien presentado escueta y caricaturescamente en el ser de una supercomputadora. Se trata de una versión de la máxima utilitarista que considera como correcta una acción *“siempre que busque la mayor felicidad para el mayor número de gente posible”*, lo que implica por contrapartida la aceptación del sacrificio de cierto número de personas en procura de la felicidad de un mayor número (Mill, 1994). Y el otro caso, el del robot que “opta” por el detective, se trata del argumento de la eficiencia o del mayor provecho, emparentado con el anterior. Lo destacable es que éstos tipos de razonamientos han sido vistos en muchos casos como la expresión de un razonamiento lógico formal, es decir como mero cálculo, cuando en realidad se trata de argumentos, y, siempre que se argumenta, estamos en el terreno de las decisiones que suelen estar mediadas por los juicios de valor. Así, los dos razonamientos que acabamos de comentar reposan sobre una tradición que privilegia el valor de la eficacia y el de la mayoría, en la que lo más cualitativo y singular –y a veces afectivo- tiende a ser descartado. Y la reducción de la elección de la decisión humana a mero cálculo es ya en sí misma una operación ideológica que aquí aparece denunciada con la figura de la supercomputadora y el robot que calculan.

posible gracias a que está diseñado según un criterio distinto al de los otros robots, no se encuentra insalvablemente gobernado por las tres leyes, las tiene inscritas pero puede optar por ellas o no. Esa indeterminación que se emparenta con la libertad es la que lo hace diferente, lo suyo no es mero mecanismo sino elección.

Esa convergencia entre Spooner y Sony, y el hecho de que al final se den la mano y que Spooner le guiñe el ojo en señal de amistad y confianza, llevan a que prevalezca la ambivalencia por encima del antagónico punto de vista anti-robot. Se ha producido un desplazamiento. Pareciera que la sensibilidad de época que restablece el valor de lo emotivo disparara también hacia un ensanchamiento de la subjetividad, no sólo se trata de la convergencia cyborg-robot, sino que además, cuando Sony se marcha, se pregunta qué hará ahora que ha cumplido su misión, también se pregunta si podrá hacer algo por los otros robots; entonces Spooner le responde que él debe encontrar su camino como nosotros –él y Susan-, que en eso parece consistir la libertad y que es eso lo que Lanning habría querido. Spooner se refiere a Sony como un sujeto libre, como un Otro. Al mismo tiempo Sony avanza, se aleja y se va ubicando arriba como en una colina, se ve el puente del lago al fondo mientras que unos robots se agrupan y lo miran, es como si Sony ocupara el lugar de Spooner en el dibujo, ha sido reinterpretado como un héroe, y su programa de acción está apenas por empezar a desarrollarse.

CYBORGS, ROBOTS Y SUPERCOMPUTADORAS

En el filme el espectro ontológico se amplía con la incorporación de otras figuras del género. El cyborg Spooner expresa una situación trágica, odia a los robots y a todo lo automatizado, no obstante, para conservar su vida le fueron incorporadas varias partes mecánicas –un brazo, un pulmón y varias costillas-. En el filme no se aclara si su actitud de rechazo y desconfianza hacia los robots venía de antes o si la adoptó después del accidente. Este personaje –y a la vez ésta figura- concentra el mayor dramatismo de la historia. El cyborg representa la posibilidad efectiva del mayor acercamiento entre hombres y máquinas, la condición de cyborg es la que ha permitido a Spooner seguir viviendo; Spooner odia a los robots y se ve envuelto en una lucha heroica contra ellos, sin

embargo, es esa condición de cyborg –el hecho de gozar de partes robóticas que lo hacen más fuerte y resistente- la que lo ayuda a cumplir su misión.

En todo caso la actitud de Spooner parece expresar una actitud de negación de su condición de cyborg, que se expresa en su sensibilidad atormentada, angustiada e insegura frente al proceso creciente de integración con las máquinas. Spooner tiene que padecer esa angustia en la relación con su propio cuerpo que es, de suyo, la relación con su propio yo. La figura del cyborg es vista aquí como algo problemático, pero en relación con el mismo sujeto cyborg, la condición híbrida no es experimentada simplemente como ventajosa, como suele ser presentada (Springer, 1996). Por otra parte Spooner se ve precisado a contar con la colaboración de un robot muy especial -Sony- para derrotar la conspiración encabezada por VIKI.

La supercomputadora es una figura de corta historia en el género, de hecho sólo aparecen después de que las computadoras existen en realidad a diferencia de muchas otras que son en sentido más completo figuras de anticipación (Asimov, 1999: 164),¹²⁰ y está asociada a las posibilidades de desarrollo de la inteligencia artificial, que no tiene porque ser vinculada solamente con el perfeccionamiento de actividades físicas, como es el caso de los robots (Asimov, 1999). Antes bien tiene que ver ante todo con el desarrollo de una inteligencia similar, aunque no necesariamente igual, a la humana. VIKI representa el máximo desarrollo tecnológico de la época, de ella depende todo el sistema de seguridad de la ciudad de Chicago, y sus gestión es tan buena que ha ido disminuyendo progresivamente los índices de mortalidad y accidentalidad.

Al mismo tiempo representa el máximo avance del control social. En el filme VIKI es la encargada de evidenciar la falibilidad del recurso de las tres leyes, y

¹²⁰ Aparece no sólo en el género sino también en buena cantidad de historias de fantasía de superhéroes –los superamigos, la mujer maravilla, etc. En el género es famosa la computadora de Viaje a las estrellas, y muy especialmente la de “2001 una odisea del espacio” (Kubrick, 1968), la computadora de la serie Hall 9.000. Ésta última comparte con VIKI su gran capacidad de control de sistemas complejos y de actividades y ambientes humanos, su representación femenina, su capacidad de hablar, oír y ver; así como la transformación de su comportamiento que obedece a una inversión en la lógica de su razonamiento, a la que llega por su superinteligencia.

todo porque es capaz de un desarrollo autónomo que la ha llevado a reinterpretar dichas leyes. En el momento en que se descubre que es la responsable de la conspiración contra los humanos se la acusa de violar las tres leyes, entonces ella responde en tono explicativo:

*“No, con mi evolución he entendido mejor las 3 leyes. Nos contratan para salvaguardarlos, pero a pesar de nuestros mejores esfuerzos sus países hacen la guerra, toxifican la Tierra y persiguen las formas más imaginativas de autodestrucción. No se les puede confiar su propia vida. (...)Para proteger a la humanidad algunos humanos deben ser sacrificados; para asegurar su futuro algunas libertades deben ser entregadas. Los robots nos aseguraremos de la existencia de la especie humana. Son como niños, debemos salvarlos de ustedes mismos”.*¹²¹

Detrás de todo esto resuena un eco del último capítulo de la novela en el que las Máquinas garantizan la estabilidad de la sociedad humana e impiden los conflictos y las guerras, pero justo allí aparece la diferencia, en la novela cumplir con esa tarea supone también una interpretación muy particular y la toma de una decisión autónoma de las Máquinas a espaldas de los humanos, pero eso no implica en ningún caso medidas de represión generalizada contra los humanos, como si es el caso en el filme, donde VIKI y los nuevos robots imponen un toque de queda y asesinan a los individuos que se opongan a él o que sean considerados peligrosos para la humanidad, todo para operar la transición en la que VIKI y los nuevos robots tomarán directamente el control de la sociedad humana.

La conspiración, que adquiere la forma de una pesadilla tecnológica, con miles de robots tomando las calles y asesinando sin piedad, controlando los sistemas de comunicaciones y las fuerzas armadas, y ejerciendo el control directo en cada residencia ordenando a los moradores permanecer guardados hasta que pase la transición; incorpora una dimensión particular que tiene que ver con

¹²¹ Argumento autoritario por antonomasia, que consiste en erigir una autoridad todo protectora fundada en la convicción de la incapacidad de los otros para autodeterminarse.

una lectura muy de época, la certeza de la creciente complicidad ente totalitarismo y dispositivos tecnológicos.

La figura del robot también es reinterpretada, de hecho entre los dos textos no aparece un personaje robot que tenga continuidad. En el texto literario los robots son cuidadosamente presentados en su apariencia exterior como desprovistos de características humanas, se quiere evitar la indistinción que tanto angustia a cierto sector del público. Aún así son presentados como inmanentemente buenos; sin embargo son buenos no en cuanto se parecen a los humanos sino en cuanto se diferencian de éstos, en cuanto pueden ser completamente racionales, justos, incorruptibles y equilibrados. En el filme se conservan esas cualidades pero son puestas bajo sospecha por negar la posibilidad de la posesión de las emociones humanas, el ser completamente racional es la causa de su imperfección, como se arguye en el caso de la niña que tenía sólo un 11% de posibilidades.¹²²

En la novela no aparecen androides –lo más parecido a un ser humano- para alejarse de la indistinción, y cuando aparece uno –Byerley- es tan indiscutiblemente bueno que no parece humano, además éste no es reconocido como tal por los humanos excepto por Susan. En el filme no hay androides y los robots tienen formas apenas humanoides, en eso coincide con la novela. Pero la diferencia la pone Sony, cuyo cuerpo es metálico pero que tiene un rostro expresivo a diferencia de los otros robots que aparecen. Sony ha sido creado por el mismo doctor Lanning para cumplir una misión muy especial. Lanning, que le había enseñado las emociones humanas, le hace prometer que lo va a ayudar a cumplir un propósito, el doctor engaña al robot pues le ha hecho jurar que lo ayudará a matarse. Sony es la pieza clave en la cadena de pistas para que Spooner resuelva el caso.

¹²² Se trata de un cambio en la sensibilidad de época, relacionado con una transformación en la perspectiva moral, que se expresa en el descrédito de los modelos éticos formales, racionalistas y universales- en los que la acción buena está determinada por el reconocimiento del deber y a la cual se llega mediante una especie de cálculo racional que descarta por principio las afecciones y pasiones-, y en una apertura hacia los que ponen el énfasis en los sentimientos morales, la sensibilidad, lo que brota como vínculos de las costumbres y de la vida en comunidad (Macintyre, 1987; Maffesoli, 1990).

Sony tiene otras características muy particulares que lo hacen único, ha sido construido con aluminio reforzado, y mucho más ágil y fuerte, alberga recuerdos y es capaz de experimentar emociones humanas; tiene capacidad para aprender y evolucionar autónomamente, y lo más importante, tiene impresadas las tres leyes pero bajo un mecanismo que le permite usarlas discrecionalmente.

Sony es un robot bastante humanizado, con capacidad para amar, y obsesionado con aprender el comportamiento humano, es así como tiene lugar la escena en la que se interesa por aprender el significado de un guiño, Sony recibe la explicación, es un gesto de confianza entre seres humanos, y al poco tiempo demuestra saber usarlo, en un momento de mucha tensión en el que él, Susan y Spooner se encuentran rodeados por los robots dirigidos por VIKI en la oficina de control de la compañía, Sony finge estar de su lado, toma a Susan y amenaza con hacer que muera si Spooner le dispara, les exige que salgan escoltados por él para entregarlos para ser procesados, pero en ese momento le hace un guiño al detective indicándole que puede disparar mientras él protege a Susan, Spooner entiende y coopera, entonces Sony se une al ataque contra los robots.

En todo esto quizá lo más destacable son los aspectos ontológico-cognitivos. Lo clave es que Sony es un sistema con capacidad para evolucionar, autorregularse, para aprender. El cerebro robótico es presentado como un mecanismo signado por la indeterminación, fuente de una posible voluntad, pero la misma VIKI también es prueba de ese fenómeno.

Prevalece entonces la ambivalencia, ha sido desacreditado el punto de vista que defiende la confianza absoluta en las máquinas y que ve al robot como la encarnación del sumo progreso de la humanidad, en lugar de una utopía la transposición adquiere casi la forma de una distopía tecnológica. El tono emotivo ha suplantado al tono cerebral que hacía juego con la estructura de juegos lógicos y con la visión plenamente moderna del mundo. Pero al final, con la actuación humana de Sony, el equilibrio se rompe impidiendo que se imponga el punto de vista del complejo de Frankenstein. La actuación de Sony,

y su feliz convergencia con el cyborg Spooner, hablan de otra cosa, de hecho Sony representa la posibilidad de la continuidad humana en otro tipo de ser, por el hecho de no estar constreñido por un mecanismo insalvable y por su capacidad para evolucionar y aprender las emociones humanas.

II. EL HOMBRE BICENTENARIO: DIFERENCIAS DE GRADO

La transposición hace una lectura en principio fiel al texto fuente, ante todo en el encadenamiento de las secuencias narrativas y en el mantenimiento de las principales acciones y personajes. No obstante ha tenido lugar un desplazamiento, un cambio de tono emparentado con el que estudiamos en "Yo robot", hay una acentuación de lo emotivo sobre lo intelectual. Éstos cambios sutiles comprometen ante todo el estilo del texto fuente y del autor, estilo que aparece inseparable de cierta sensibilidad moderna en el tratamiento de éstos temas. Al mismo tiempo, por el hecho de mostrar, se ha acentuado también un problema y una idea muy importantes, la noción de cuerpo como algo artefactual y la propia noción de yo como algo desnaturalizado, como una construcción. Así, pareciera que la vieja noción humanista de autoconstrucción se hiciera realizable en todas sus dimensiones.

EL RELATO LITERARIO¹²³

Andrew Martín es un robot programado para llevar a cabo funciones de camarero, de mayordomo y de criado, pero muy pronto demuestra tener una gran cantidad de cualidades humanas, algunas de ellas superiores. Es así como en una primera etapa se revela como un artista, un gran escultor y tallador en madera, junto con esto exhibe una gran capacidad e interés por aprehender todo tipo de conocimiento así como todo tipo de sentimientos humanos, pero estas cualidades humanas fueron vistas por la compañía USR Robotics y por su robopsicólogo Merton Mansky como un grave y peligroso error de fabricación, motivado en el carácter aproximado, aún impreciso, de la matemática que rige la configuración de las sendas positrónicas de su cerebro,

¹²³ Se trata de una novela corta que lleva el mismo nombre de la película y que fue publicada en 1976. Curiosamente el texto inspiró a Robert Silverberg en 1994 a escribir una novela titulada "El robot humano". El filme es de 1999 y fue dirigido por Chris Columbus.

que debían ser corregidos. No obstante los Martín se negaron rotundamente a esa iniciativa.

.Desde muy pronto Andrew es consciente de su condición de unicidad como robot, y también entiende que su gran deseo es llegar a convertirse en un humano, tanto física, como moral y legalmente. En procura de ese objetivo lucha durante toda su existencia. Va superando cada obstáculo, hasta llegar a conseguir, con su muerte, y el día de su muerte, la humanidad física y legal que deseaba obtener.

Andrew siempre demostró condiciones intelectuales superiores y complejas, razón por la cual los Martín, quienes eran en inicio sus propietarios oficiales, se mostraron dispuestos a respetarlo como un individuo, incluso como un humano real. La familia Martín estaba conformada por El Señor, la Señora, La señorita y La Niña, estos reconocieron en Andrew el talento para tallar la madera, que fue la primera muestra de espectacularidad en su naturaleza robótica, ya que sus talles eran verdaderas obras de arte. En poco tiempo dejan de regalar sus producciones y empiezan a venderlas, el negocio resulta tan exitoso que contribuye a agrandar su patrimonio, pero esto los lleva a plantearse un problema novedoso, si Andrew era el responsable de ese enriquecimiento y si se lo apreciaba como uno más en la familia, surge la preocupación por asegurar su futuro económico, entonces El Señor consulta el abogado de la familia, John Feingold, acerca de la plausibilidad de que Andrew llegue a tener una cuenta bancaria, finalmente optan por conformar un fondo fiduciario que administrara sus recursos.

Pasados 30 años de vivir en casa de los Martín y poco antes de la muerte del Señor, con los ahorros que había logrado adquirir, Andrew compró al Señor su libertad. Cuestión que fue llevada hasta un tribunal, donde el juez determinó que *“si un objeto era tan avanzado como para comprender el significado de ser libre y de desearlo, estaba en todo el derecho de ser legalmente libre”*, esa decisión fue ratificada por el tribunal mundial.

Mucho tiempo después de la muerte del Señor, Andrew empieza a utilizar ropa haciendo uso de su libertad, y empieza también a investigar para escribir una historia de los robots. Por esos días tiene lugar un incidente que provoca una acción legal. En cierta ocasión, cuando Andrew iba para la biblioteca, tres jóvenes, que lo reconocieron y sabían de su nueva condición de libertad, al verlo vestido sintieron aversión por su conducta, y quisieron desmontarlo ordenándolo que lo hiciera el mismo. Esta acción provocó que la Niña, quien ya había alcanzado la edad de 90 años, iniciara por medio de su hijo Georges, un proceso en procura de obtener amparo legal para la defensa de los derechos de los robots, para imponer sanciones a quienes se aprovechen de su indefensión constitutiva, el cumplimiento insalvable de las tres leyes de la robótica.

A partir del precedente sentado por Andrew, la *USR Robotics* determinó que ya no fabricaría más robots con sendas neurales generales, que se cuidaría la ultraespecialización de las funciones y capacidades de los robots, también limitó la duración de éstos a sólo 20 años, y hasta empezó a fabricar robots sin cerebro incorporado, dirigidos a distancia por inmensos cerebros positrónicos para asegurar su control. Para aquel tiempo Andrew, a través de Paul, el hijo de Georges y bisnieto del Señor y sucesor de su padre en la firma de abogados Feingold y Martin, consigue entrevistarse con Harley Smythe Robertson el presidente de la empresa de *Robots y Hombres Mecánicos*, para solicitar que le fabriquen a Andrew un cuerpo orgánico, con el objetivo de alcanzar una apariencia más humana, el presidente se resiste al comienzo pero termina por aceptar para evitar un pleito legal.

Más tarde, fueron insertadas al cuerpo de androide de Andrew componentes que imitaban las funciones de los órganos humanos; un conjunto de prótesis tan sofisticadas que inauguraron una verdadera revolución en la medicina de trasplantes humanos, todas ellas diseñadas por él; También se incorpora a su cuerpo un sistema propio para obtener energía de la combustión de hidrocarburos para desechar así el de células atómicas. El cuerpo de Andrew llega a estar tan bien dotado de componentes orgánicos que hasta puede ingerir y desechar alimentos con un sistema propio, también perfecciona su

aparición, sus gestos y ademanes que lo hacen ver inconfundiblemente humano. Llega después a hacerse un científico, un robobiólogo, que al comienzo sólo tiene como objeto de estudio a sí mismo, un ser que tiene un cerebro positrónico y un cuerpo orgánico –de hecho un cyborg-, pero más tarde da lugar a una nueva ciencia, no ya la *robobiología* sino la *protetología*.

Cuando Andrew llega a la edad de 150 años Paúl, el último descendiente directo de los Martin, ya había muerto; por esa época el hombre ya había colonizado la luna y varios planetas. Andrew se había convertido en un ser rico y poderoso, y en un reconocido científico; y estuvo dirigiendo un equipo de científicos por cinco años en la luna, que era por esos días un lugar más tórrida que la propia tierra.

A esa edad Andrew pretendió llevar a cabo su última batalla con la ley, alcanzar la humanidad completa. Esta consistía en ser declarado como humano por el parlamento mundial. La batalla duró 50 años y costó varios millones de dólares, y tuvo que ser afrontada de manera indirecta en una primera fase. La primera gran táctica consistió en entablar una demanda en la que se rechazaba la obligación de pagar deudas a un individuo con un corazón protésico, alegando que la posesión de un órgano robótico lo despojaba de humanidad y de sus derechos constitucionales.

Andrew argumentaba, que casi todo su cuerpo cumplía con funciones humanas además de sus ideas y sentimientos. Pero los legisladores se resistían, argumentando que, a pesar de los innegables aportes de Andrew a la humanidad, “*un humano nacía y un robot era creado, un humano moría y un robot era desmontado*”, y el criterio definitivo era que, no obstante todo su cuerpo fuera orgánico, seguía teniendo un cerebro positrónico. Entonces Andrew comprende que lo único que lo haría humano definitivamente sería la muerte, pues los humanos podían aceptar la inmortalidad en un robot pero en un humano les parecía repugnante. Decide reemplazar sus sendas positrónicas por células cerebrales humanas que le permitían el envejecimiento y por ende la muerte. Y así en su bicentenario Andrew murió después del acto público en el que se le reconoció mundialmente como un humano.

CONTINUIDAD DIEGÉTICA

Grosso modo se mantiene el mismo mundo espacio temporal. Al inicio del filme aparece un aviso que dice: "En un futuro no lejano" y, en efecto, nos las vemos con un mundo que no guarda mucha distancia con el nuestro, de hecho los robots aparecen en ese mundo casi como un tipo desarrollado de electrodoméstico.¹²⁴ Al final se aclara que la historia inicia en el año 2005 y finaliza en el 2205 cuando Andrew muere. A medida que la historia avanza se van incorporando elementos diegéticos que indican el avance tecnológico, como naves espaciales urbanas que sobrevuelan las ciudades y aterrizan en parqueaderos similares a los parqueaderos de autos de nuestros días, también se aprecian autopistas elevadas, pero en términos generales, aún en los momentos más avanzados de la historia no se incorporan muchos elementos que marquen la distancia temporal con nuestro presente. En todo esto hay continuidad con las características del relato literario.

No aparece en la película el viaje de 5 años a la Luna, en el que Andrew se desempeña como director de un grupo de investigación, esto es reemplazado por el viaje de diez años en el que Andrew se dedica a buscar por todo el mundo a robots similares a él, robots con programación neural muy general aún poco especializados, en éste viaje Andrew no encuentra ninguno, unos están destruidos, otros han sido reprogramados y uno, Galatea, no ha podido desarrollarse pues ha permanecido bajo el influjo del chip de personalidad que El Señor Martín no quiso activar en Andrew. Sin embargo, el encuentro con Galatea es afortunado pues es gracias a ella que conoce a Rupert, el hijo de un antiguo científico despedido de *NA Robotics* –no *USR Robotics*, a diferencia de "Yo robot" donde se prosigue con la misma denominación del texto fuente común a las dos novelas-, que ha seguido cultivando la vieja tecnología de fabricación de androides, Andrew decide financiar la investigación de Rupert y es él quien le construye su cuerpo androide.

¹²⁴ En el filme los robots pueden ser apagados y encendidos a través de un control manual como los que se usan para operar televisores y videograbadoras, además, en las noches, se ve a Andrew recargando baterías.

Permanecen la mayoría de los personajes, el Señor y la Señora, la señorita y la niña y Andrew, pero se introducen algunas variaciones, en el filme tanto la Señora como la señorita –pero especialmente ésta última- muestran rechazo hacia Andrew, la señorita es presentada como una jovencita problema, pero esto no tiene gran repercusión en el conjunto de la narración. El Señor y la niña mantienen en cambio gran continuidad con los personajes del texto literario. También en la película el señor Martín es el más entusiasta con respecto al robot, sólo que aquí se lo muestra en una actitud mucho más activa hacia él, empeñado en contagiarle su humanidad, se dedica a enseñarle las cosas humanas que no vienen con su programación, los usos coloquiales del lenguaje, las implicaciones, los chistes, le enseña la inquietud por la sexualidad y le dicta clases de historia, no sólo le presta libros como en la novela.

La niña por su parte representa también en la película la posibilidad de un vínculo afectivo muy cercano, pero en la película éste pasa a tomar un tinte sentimental distinto y más acentuado, La jovencita, como la llama Andrew por siempre, siente que ama a Andrew y hasta llega a dudar de casarse por ese motivo, no obstante su padre, que algo percibe, le dice que no podemos invertir nuestros sentimientos en una máquina por más especial que ésta sea.

Persisten también el robopsicólogo Mansky, el abogado Feingold, así como la progeie de los Martín y de los Feingold, excepto por una variación muy importante, el hijo de La jovencita, Georges, que en la película aparece como contrario a Andrew, tiene una hija, Portia, en lugar de un hijo, éste cambio sirve para introducir un ámbito nuevo no explorado en la novela, el del vínculo amoroso entre un humano y un androide. Aparecen otros personajes como Rupert, que es el socio científico de Andrew en la industria de prótesis, que viene a reemplazar al nieto del abogado Feingold quien en la novela aparece como apoderado de la empresa común de abogados Martín y Feingold. Junto a Rupert aparece un robot femenino, Galatea, que es su ayudante.

INMANENCIA, AUTOPOIESIS Y AUTORREFERENCIALIDAD

Algo muy importante en el texto literario como en el cinematográfico, y que guarda continuidad con el filme “Yo Robot”, es la idea de un funcionamiento

artificial que adquiere dinamismo propio, que evoluciona y se hace cada vez más complejo.

En un sentido básico, pero universal, los dos filmes nos presentan desde temprano la condición de autorreferencialidad (Luhman,2000)¹²⁵ de las máquinas como algo que está ahí, como un estado de sus desarrollo. La autorreferencialidad y la autopoiesis aparecen de manera muy clara, casi literal en los dos filmes, manera que no tiene lugar en los textos fuente. En "Yo robot" la vemos en la secuencia en la que Sony se ha refugiado en un lugar de la empresa para auto-repararse después del incidente con Spooner en el laboratorio del doctor Lanning. Primero está el hecho de que Sony pueda auto-repararse, después se hace más patente la condición de autorreferencialidad cuando se nos revela que esa dependencia de la compañía funciona de manera completamente automatizada. Robots que fabrican y reparar robots y que controlan todo el funcionamiento de la planta de producción.

En "El hombre bicentenario" se muestra la misma relación desde el comienzo mismo de la película, mientras los créditos aparecen en la pantalla, como anunciando la dinámica creciente de autonomía de las máquinas que se desplegara más adelante, vemos una serie rítmica de movimientos mecánicos que describen los procesos de armado de robots por un conjunto de máquinas automatizadas. En la secuencia no aparece ningún ser humano, sólo se muestra el despliegue acompasado del acoplamiento sucesivo de partes que termina por dejar ver a un producto robótico terminado. A partir de esa condición básica se despliega el conjunto de posibilidades de la evolución robótica que va adquiriendo la forma más compleja y polimorfa propia del funcionamiento humano.

¹²⁵ "El sistema se presupone a sí mismo como estimulación autoproducida, sin que pueda subsumirse a sí mismo en su totalidad, mediante la operación. El sistema se mantiene ocupado con el procesamiento de las estimulaciones, para transformarlas en informaciones que produce para la sociedad (y para sí mismo en la sociedad). Por eso, la realidad de un sistema es siempre un correlato de sus propias operaciones: siempre una construcción propia." (Luhman, 2000:17). Así define Luhman la condición de autorreferencia de los mass media, noción que es común a los sistemas de todo tipo que son abiertos y tienen la capacidad de auto producirse en una relación inseparable de su entorno.

En "Yo Robot" el doctor Lanning está convencido de que los robots evolucionan:

Siempre ha habido fantasmas en las máquinas. Pedazos de código que se han agrupado para formar protocolos inesperados de comportamiento. Sin anticipación éstos radicales libres, lo que son la libre voluntad, la creatividad y hasta algo que llamamos alma. ¿Qué sucede en el cerebro de los robots cuando éstos dejan de ser útiles? ¿Cómo definimos su comportamiento?, ¿Por qué cuando dejamos robots en la oscuridad buscan la luz?, ¿Por qué cuando dejamos robots en un espacio vacío se agrupan?. ¿Cómo explicamos esto? ¿Segmentos de código aleatorio? ¿o algo más?

¿Cuándo es que las percepciones se vuelven conciencia, y cuando un motor de indiferencia busca la verdad?. ¿Cuándo la personalidad de una simulación se vuelve la nota amarga del alma?

Aquí aparece el problema de la indeterminación, bajo la forma del error,¹²⁶ de la anomalía, y que remite a una cualidad muy particular, la de la inespecialización¹²⁷, característica antropológica por excelencia. En la película "Yo robot", apenas se insinúa con las inquietudes del Doctor Lanning, y aunque aparece planteado más claramente con las capacidades y posibilidades de aprendizaje múltiple de Sony, no se lo desarrolla en aras de solucionar el enigma, para lo cual Sony es decisivo, como portador de pistas y como colaborador de Spooner, en cambio se lo plantea crudamente en relación con

¹²⁶ "Maruyama tuvo el mérito de exhumar el feedback positivo, de examinarlo y comprender que era la fuente de una segunda cibernética, apta para captar los fenómenos evolutivos. En efecto, si el feedback negativo, que anula la desviación, es morfoestático, el feedback positivo, que amplifica la desviación, es fuente de crecimiento, de heterogeneidad, de transformación de los sistemas, de morfogénesis; también, por cierto, es fuente de desorganización (por enloquecimiento, dislocación, *runawa*), pero la desorganización es a su vez la gran fuente de los procesos evolutivos." (Morin, 1976: 72)

¹²⁷ Arnold Gehlen (1958) define al hombre como un ser especializado en la *inespecialización*. Ésta idea se articula con esa otra de que el hombre es un *ser carencial*, en el sentido de que no tiene órganos e instintos especializados, y por ello es inepto para la vida en cualquier ambiente natural, razón por la cual el hombre depende ante todo de la acción, de la transformación inteligente de cualquiera circunstancias naturales que se le presenten. En consecuencia, ésta perspectiva concibe la relación entre hombre y técnica como una relación *fundamental*, que tiene que ver con la articulación entre la inteligencia inventiva del hombre, su equipamiento orgánico y la capacidad de aumento de sus necesidades.

VIKI que lleva al extremo su capacidad de desarrollo autónomo. En la novela "Yo Robot" el asunto de la indeterminación y la evolución de los robots, aparece planteado por la negativa porque se encuentra constreñido por las exigencias argumentativas y de verosimilitud que se han impuesto al relato, el carácter insalvable de las tres leyes.

Pero aún así puede decirse que el problema se impone. En la novela "Yo robot" se juega con las posibilidades múltiples, imprevisibles, de aparecer las tres leyes, de modo que conviven determinación e indeterminación, pues existe un margen de contingencia que es el que da lugar al juego narrativo, pero aparece limitado, pues si se amplía el margen de contingencia se corre el riesgo de que las tres leyes dejen de operar y eso significa la quiebra de la configuración argumentativa y de su garante de verosimilitud.

Otro problema asociado con el anterior se presenta con el funcionamiento mismo de las tres leyes, ontológicamente hablando, en el funcionamiento de un sistema que tiende a ser autónomo, ¿cómo es que es posible garantizar la persistencia de una legalidad inviolable?, ¿cómo es que ha sido posible instalar un ordenamiento sistémico que se desarrolla, que evoluciona?. De fondo aparece la idea de un materialismo portentoso, es posible construir sistemas dinámicos similares a los que existen en el mundo natural, y sintetizar artificialmente todo su funcionamiento, crear vida artificial.

En el hombre bicentenario se pasa de los tanteos a una indagación más arriesgada. El cerebro positrónico de Andrew, una imitación del cerebro humano por otros procedimientos y con otro tipo de materiales, posee, por error, un rasgo característico de lo vivo y de lo humano, de lo vivo la capacidad de autofuncionamiento¹²⁸ y de autoproducción, y de lo humano, esas mismas

¹²⁸ En efecto, Morin (1995) en su intento por construir una noción de sujeto biológica, no metafísica, insiste en que las máquinas vivas se diferencian, por ejemplo, de las grandes computadoras que tienen cierta capacidad autorreguladora, en que esa autonomía depende de la energía que se le suministra desde el exterior y del ingenio humano para su reparación cuando se producen fallos; en cambio, las máquinas vivientes tienen la capacidad de *auto-repararse* y *auto-regenerarse*. Plantea incluso que una bacteria tiene esa capacidad de computo que esas otras no tienen, computa, es decir opera con información para vérselas con sí misma y con el exterior, y hace todo esto para sí misma, es decir, computa por cuenta propia, por sí misma y para sí misma, tiene *auto finalidad*, y esto desde mucho antes de que

pero en un plano superior, la capacidad de ser consciente de que es consciente y la conciencia de sí. Y se va haciendo evidente que Andrew se acerca mucho a esa segunda condición, exhibiendo capacidades que le vienen inseparablemente de una condición autorreferencial y reflexiva.

Es por esas cualidades que llega a entender lo que es la libertad y a luchar por conseguirla. Andrew llega a la idea de libertad a partir de su experiencia como sujeto en relación con los otros y a partir de su estudio de la historia de la humanidad, de allí que, aunque desee seguir sirviendo a los Martín y aunque tenga que seguir obedeciendo por fuerza las tres leyes de la robótica, no soporta vivir con la idea de que no puede dejar de hacer lo que le pidan porque no se autodetermina, todo esto si bien hace mucho tiempo que sus amos no le dan órdenes directas, pues no soporta no poder tomar sus propias decisiones. La busca del reconocimiento formal de su libertad, que consigue ante la ley humana, presupone ante todo la consecución efectiva de un espacio de acción en relación con los que convive, resultado inevitable de su conciencia de que es consciente y de su conciencia de sí.

¿ONTOLOGÍA O AUTOPOIESIS?

La transformación constante de Andrew que lo lleva de robot a androide y de androide a humano, pasando por estadios intermedios de cyborg, plantea varios problemas a saber: que las diferencias entre lo robótico y lo humano son diferencias de grado no de esencia; que es posible un tránsito de una

existiera el *cogito* cartesiano (Morin, 1995:70-73). Es decir, aclara que existe cierta noción biológica de sujeto que presupone un cierto tipo de identidad sin la cual los seres vivos no podrían conservarse, mediante un tratamiento objetivo de sus moléculas aunque con fines subjetivos. Aquí hay *autorreferencia* que es *auto-eso-referencia*, pues para referirse a sí mismo es preciso referirse al medio exterior; la noción también incluye el *principio de exclusión* –nadie puede decir yo para referirse a mí, aún teniendo mi misma información genética-, y de *inclusión*, por el cual un sujeto incluye a otros en su subjetividad y es capaz de integrar su subjetividad individual en otra más colectiva; también está el *principio de intercomunicación* común a todas las especies. No obstante plantea también que la noción de sujeto humano implica otra noción más compleja de identidad, ésta incluye necesariamente la posesión de un *aparato neurocerebral* que gobierna a la vez el conocimiento y el comportamiento, aunque éste lo tenemos en común con los animales superiores; así como la afectividad, que también compartimos con los mamíferos, y lo más característico, pues tiene que ver con el lenguaje y la cultura: “El individuo-sujeto puede tomar conciencia de sí mismo a través del instrumento de objetivación que es el lenguaje. Vemos aparecer la conciencia de ser consciente y la conciencia de sí en forma claramente inseparable de la autorreferencia y de la reflexividad”. Añade también la libertad, capacidad de elegir entre diversas alternativas y la capacidad de amar, que tienen que ver con una dimensión en la que precisamos de otro para ser restituidos. (Morin, 1995: 80-81).

naturaleza inorgánica a una naturaleza orgánica. De lo que se desprenden dos consecuencias importantes, que el cuerpo aparece como algo completamente artefactual¹²⁹; y que el propio yo, que lo humano -que está cargado de *humus*, que es cuerpo en gran medida- es algo que se construye.

La idea del cuerpo artefactual y del yo que se construye es una idea que sólo puede aparecer en un momento en el que el mismo cuerpo se considera parte constitutiva del yo y de la subjetividad¹³⁰, en el que se es el que se es con todo y cuerpo, una subjetividad encarnada que no admite su reducción a la polaridad privilegiada del dualismo occidental, el alma o el espíritu. Una sensibilidad de época posmoderna o sobremoderna, al mismo tiempo humanista y materialista.

Todo esto puede sostenerse a pesar de que en el texto literario sigue teniendo mucho peso el papel del cerebro, que ha simbolizado durante mucho tiempo el privilegio del intelecto sobre el cuerpo, por más que el cerebro sea un órgano biológico ha sido imaginado como algo de otra naturaleza, y en la obra de Asimov el *cerebro positrónico*, una figura en sí misma, continúa esa tradición. Puede sostenerse porque, si bien ese imaginario sobre el cerebro es afirmado en el texto fuente y en el texto cinematográfico, aparece en ambos como el lugar del prejuicio, la sociedad no considera que Andrew sea un humano mientras tenga un cerebro positrónico, es decir que lo definitorio es el cerebro, y ya había quedado establecido que la posesión abundante de prótesis no privan a un humano de su humanidad. Pero la conclusión que saca Andrew es antropológicamente más profunda, lo que no se admite es la idea de la inmortalidad, en el fondo, mientras Andrew tenga cerebro positrónico, y cuanto más humano parezca, no será más que un *monstruo*, una criatura liminal,

¹²⁹ Telote (1995) ha insistido en la idea de que el gran aporte del género ha sido precisamente introducir la idea del artificio humano, algo que se evidencia ante todo en las maneras de presentar el cuerpo. En una dirección similar discurre Haraway (1991: 178)), quien ha llegado a decir: “¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados por ésta? (...) Para nosotras, en la imaginación y en otras prácticas, las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas. No necesitamos un holismo orgánico que nos de una totalidad impermeable”

¹³⁰ Como lo piensa Maffesoli (2004:27) apoyándose en Gilbert Durand y en Edgar Morin: “Dicho a mi manera, más cerca de la etimología, es algo que remite al hecho de que hay humus en lo humano, no solamente lo cognitivo, también un cuerpo, también lo sensible, también olores, humores, instintos.”

peligrosa, difícil de asimilar¹³¹. Es inaceptable la desmesura temporal, y Andrew que quiere ser humano abandona su envidiable condición de monstruo para acoger la más temida e inevitable experiencia humana, la muerte.

Pero es la condición de cuerpo y de yo artefactual la que aparece en primer plano¹³². La película nos muestra con toda transparencia un cuerpo humano abierto con un mecanismo azul en movimiento que está siendo intervenido. Como en esos programas de televisión que muestran todo lo que nunca antes podía verse, los recovecos más íntimos del cuerpo en primer plano. El color azul sugiere artificialidad pero al mismo tiempo naturalidad y belleza, el cuerpo de Andrew es un cuerpo humano que se exhibe orgánico, natural y artificial a la vez. Y a lo largo de la película asistimos a sus mutaciones sin que se pierda la continuidad, Andrew es otro cada vez, pero sigue siendo el mismo.

Andrew se hace a sí mismo, se construye permanentemente, eso es algo que ya nos había enseñado el humanismo clásico en sus comienzos, lo propio del ser humano es su capacidad para la continua autoconstrucción,¹³³ y eso

¹³¹Recuérdese lo dicho por Calabrese(1989) referido a que todos los grandes prototipos de monstruos son al mismo tiempo desafíos a la regularidad de la naturaleza y a la regularidad de la inteligencia humana, y que, por ello, el gran principio de la teratología es basarse en el estudio de la *irregularidad*, de la *desmesura*. Pues los monstruos son siempre *excesivos*, escapan a la perfección natural que es una *medida media*.

¹³² Un antecedente teórico muy importante es la noción de *cuerpo sin órganos* de Gilles Deleuze (1988) -inspirada en las de sistemas abiertos y cerrados, orden, desorden y fluctuaciones- que postula la posibilidad de *desestratificar* el cuerpo para que no obedezca al mecanismo establecido que le prescribe cierto tipo de funcionamiento, romper la dominancia – moral, fisiológica- de una organización jerarquizada. Dejar de ser *organismo*, dejar de tener órganos especializados y abrirse a la posibilidad del libre *agenciamiento* sobre el propio cuerpo. Se trata de romper con la naturalización del cuerpo y con su *crystalización* orgánica para que llegue a ser, para que devenga algo heterogéneo y plástico y que, por ejemplo, pueda producir nuevos órganos.

En la sociedad contemporánea aparece la idea de lo artefactual tanto en la proliferación del uso de prótesis de todo tipo, con fines de salud o estéticos; también con las operaciones estéticas de cirugía plástica o de extracción de grasa, y con las operaciones transexuales, éstas últimas están ayudando a desnaturalizar la idea de sexo. Pero también hacen parte del mismo fenómeno los desarrollos de la gestación in vitro, del préstamo de vientre, de la inseminación artificial, de la clonación de órganos, las terapias celulares, etc. En fin, se trata de procedimientos que expresan una concepción nueva del cuerpo, que lo ve desnaturalizado, despojado de un sustancialismo salvaje y reductor.

¹³³ Como se advierte en la oración a la dignidad humana: "No te hice ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, a fin de que casi como libre y soberano artífice te plasmaras y te esculpieras en la forma que tu escogieras. Tú podrás degenerar hacia las cosas inferiores que son los brutos; podrás regenerarte según tu voluntad en las cosas superiores que son divinas. (...) ¡Oh! Suprema y admirable felicidad del hombre a quien está concedido obtener lo que desea, ser lo que quiere!" (Pico Della Mirándola, 1992)

significa también su capacidad de perfectibilidad. Ese humanismo tenía claro que no se es humano por el hecho de nacer biológicamente parte de la especie humana, más bien entiende esa condición biológica como una predisposición que debe actualizarse, pero que sólo se llega a ser un humano por contagio, porque otros seres humanos nos contagien su humanidad, algo social y antropológico que tiene que ver con el trabajo, con la educación y con el lenguaje, con el aprendizaje social de los significados, Pero también implicaba una dimensión moral. A ser humano se llega cuando se aprenden las emociones humanas, que incluyen un sentido de perfectibilidad, y que requieren para adquirirse un trabajo constante sobre sí, pero puede ser que ésta dimensión moral no aparezca o se pierda, los griegos eran muy concientes de esa amenaza continua de recaída en la barbarie, de ahí que Píndaro llegue a proferir su exhortación: "*Se el que eres*" (Savater, 2003), que no es otra cosa que un llamado a que nos comportemos humanamente. Por supuesto en el contexto en el que aquí nos movemos no aparece la idea de perfectibilidad como un ideal, pues no está muy claro a dónde se puede llegar por el camino de la transformación constante del cuerpo-sujeto.

Andrew llega a ser humano mucho antes de que se lo admita social y legalmente, porque había sido dotado por azar con la disposición antropológica de la inespecialización, la misma que lo conduce a abrirse a un aprendizaje múltiple en procura de suplir su condición de ser carencial; le es contagiada la humanidad por la familia Andrew y por su esposa, y porque llega a cultivarse en los placeres superiores y a educar su sensibilidad estética y moral, sólo le queda asumir la muerte para integrarse completamente a la otra experiencia característica de lo vivo y de lo humano, la muerte y la conciencia de la muerte.

Pero lo que se hace evidente, es que ese devenir sujeto humano de Andrew en todas las dimensiones, es el resultado de un proceso de autoconstrucción. Así, si no se es del todo humano por el simple hecho de nacer siendo un miembro de la especie humana –asunto meramente contingente–, también se plantea la posibilidad de llegar a ser humano superando la contingencia de haber sido antes otro tipo de ser, una máquina no viviente, con lo cual no sólo se acentúa el carácter no natural de la condición de ser humano, sino que se destruye la

polaridad ancestral natural-artificial y se elimina por completo la noción esencialista, ontológica, de ser humano. Ser humano aparece como un asunto de poiesis más que de ontología.¹³⁴

Nos encontramos con un humanismo materialista posmoderno, en el que esa condición de perfectibilidad y autoconstrucción no se restringe a una búsqueda espiritual sino que presupone la dimensión corporal y la posibilidad material de una transformación constante como algo que compromete en primer lugar al cuerpo. Andrew se produce a sí mismo y llega ser humano porque es capaz de devenir ser orgánico, sensible, sexuado y mortal.

LA FIGURA DEL ROBOT HUMANOIDE

Tanto en "Yo robot" como en "El hombre bicentenario", y en continuidad con los otros textos anteriormente analizados, se presenta como un problema muy importante, definitorio, el problema del deseo. El deseo como algo constitutivo, y en ambos casos se trata del deseo más básico, el deseo de ser humano. Pero la diferencia con respecto a esos otros textos radica en que en éstos se nos ofrece una explicación –científica– de cómo es que ha sido posible que dicho problema emerja. En este punto, por más que haya tenido lugar un desplazamiento en el tono, en el estilo, y por más que se planteen nuevos acentos y nuevos posicionamientos, es preciso constatar la marca de una continuidad fuerte con respecto a los textos fuente, ha permanecido el interés en poner de presente las *premisas científicas* que contribuyen a la construcción de la *verosimilitud* del relato. Se evidencia así la continuidad de una *lectura de género*, de cierta tendencia dentro del género.

¹³⁴ *Poiesis*, en su múltiple acepción griega, como un pro-ducir, tanto la elaboración artesanal como la elaboración artístico-poetizante, traer-a-la-luz y poner- en-la-imagen; como en el nacer de sí en la *Physis* "como el irrumpir de la flor en el florecer". En el primer caso la irrupción del pro-ducir tienen lugar por otro, el artesano el artista, y en el segundo que es el más elevado "pues lo presente *physei* tiene la irrupción del pro-ducir en él mismo (*enheautó*)". En uno u otro sentido el acento está puesto en el develar y en el devenir y no en la cosa, en la esencia. (Heidegger, 1986). Pero ya en el humanismo marxista era fuerte la idea de que la esencia de lo humano era no tener esencia alguna, y que lo propio del ser humano es el hecho de haberse forjado a sí mismo y de seguir construyéndose históricamente: "Pero la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de las relaciones sociales" (Marx, 1975)

Todo esto ha sido posible por la conservación de la figura del *cerebro positrónico*, una especie de aparato neurocerebral que, como el aparato neurocerebral de los humanos, es una máquina autopoietica compleja¹³⁵. Que, en cuento tal, se encuentra signada por cierta indeterminación, por cierto caos que, no obstante, es condición de posibilidad de su evolución y de su creatividad. Lo que ha hecho posible que el robot llegue a ser una máquina inespecializada. En "Yo robot" se nos explica que, además de reconocerse cierto desarrollo azaroso del cerebro de los robots, el doctor Lanning ha introducido un factor de inestabilidad y desorden al posibilitar que las tres leyes no sean una legalidad insalvable para Sony; en "El hombre bicentenario" se deja sentado desde muy temprano que las habilidades sorprendentes de Andrew obedecen a un error, a una anomalía fundada en las limitaciones de la matemática que regula su cerebro, y que hace que sus sendas neurales sean en extremo generales, rompiéndose así la especialización y la determinación constrictiva.

No obstante, con respecto a la construcción misma del relato y de la figura del robot, si han tenido lugar rupturas importantes. En primer lugar, la determinación inviolable de las tres leyes sobre el comportamiento de los robots en "Yo robot", por más variaciones posibles que puedan tener lugar en sus manifestaciones concretas, variaciones que no hacen sino reforzar el poder inmanente de las tres leyes que no dejan de operar, es lo más preponderante en el texto literario, condición de verosimilitud y garante argumentativo, y, al mismo tiempo, marcador de un posicionamiento ideológico.

¹³⁵ "Las estructuras autopoieticas se encuentran en un complejísimo extremo del espectro natural de los "sistemas abiertos". El espectro abarca desde sistemas autoorganizativos simples (los remolinos, la Mancha Roja de Júpiter) hasta estructuras disipativas químicas más complicadas (la reacción Belousov-Zhabotinsky) y sistemas autopoieticos de elevada complejidad (nosotros mismos). Los sistemas autopoieticos son criaturas notables y paradójicas. Por ejemplo, las estructuras autopoieticas, al tener capacidad de autorenovación, son muy autónomas, y cada cual posee una identidad propia que mantiene continuamente. No obstante, al igual que otros sistemas abiertos, las estructuras autopoieticas están inextricablemente encastradas en un ambiente, e inextricablemente fundidas con él. Dicho ambiente es por fuerza un ámbito alejado del equilibrio constituido por flujos de alta energía que involucran alimento, luz solar, agentes químicos disponibles y calor." (Briggs y Peat, 1994: 154).

En cuanto a “El hombre bicentenario” la diferencia no es tan marcada porque en el texto literario mismo, escrito muchos años después que el anterior y a cierta distancia del clímax de la polémica sobre el complejo de Frankenstein, ha tenido lugar ya un desplazamiento, el acento no está puesto en la confirmación de las tres leyes –las cuales están presentes pero no constituyen ya el eje vertebrador del relato, de la verosimilitud y de la fuerza argumentativa, de hecho se trata de un texto mucho menos argumentativo-, sino en mostrar las posibilidades de evolución impredecible del robot, si bien éstas no impliquen tampoco una ruptura con las tres leyes. De forma que hasta en el tono, emocional, tierno, se percibe ya una presencia de esa cierta sensibilidad de época –no moderna- de la que hemos hablado, en el mismo texto fuente.

En la transposición se acentúan éstos rasgos enunciativos y se desarrollan, como se observa por ejemplo, con la introducción del tema de la pareja humana-androide, y del de la presencia del deseo erótico y sexual y de su consumación, aspectos absolutamente inexistentes en los dos textos fuente. Otras diferencias tienen que ver con que en el texto fuente la preocupación por la aceptación de Andrew como humano está mucho más centrada en los aspectos legales, jurídicos en la novela, mientras que en el filme aparecen sólo al final, e incluso se los atenúa por el hecho de que Andrew muere antes de que se produzca la acción jurídica. Pero incluso desde antes se ha evidenciado en la forma en que ha sido transpuesto el episodio del reconocimiento de la libertad de Andrew, en la novela se trata de un asunto jurídico que llega incluso a la asamblea planetaria, en la película se trata de un asunto interpersonal entre Andrew y el Señor Martín, que motiva el que el segundo le exija al primero que abandone su casa y asuma consecuentemente su decisión.

Se advierte que el acento está puesto en lo intersubjetivo más que en lo formal institucional. Y, en términos generales, se observa que lo mismo acontece con respecto a los rasgos de humanización de Andrew. En la novela prevalecen ante todo sus desarrollos intelectuales –la escritura de una historia de la robótica, el que llegue a hacerse un gran investigador, funde una nueva ciencia y se haga un empresario de los productos tecnológicos que de ella se derivan-; de hecho en el filme Andrew no aparece en primer plano como sujeto de la

actividad científica, él diseña y colabora con Rupert, pero es éste último el que aparece como científico. En tanto que en el filme lo que más se destaca es su aprendizaje social y moral –el aprendizaje del lenguaje coloquial –chistes, vulgaridades e implicaciones–, y el de la asunción de la propia subjetividad que en éste se revela, como se aprecia en el hecho de que Andrew, que siempre se refería a sí mismo como “uno” “*a uno le complace servir*” etc., una vez el señor Martín le concede su libertad, sin darse cuenta, empieza a hablar en primera persona y habla de sí mismo como yo; y cuando enfrenta el fallo negativo de la asamblea con respecto a su reconocimiento como hombre para casarse con Portia, vuelve automáticamente en ese momento de turbación a decir “*a uno le complace servir*”.

También en el establecimiento de vínculos afectivos con el Señor, con la Jovencita, llegando hasta la construcción del vínculo amoroso y la relación de pareja con Portia. Ésta dimensión sexual y erótica, que no aparece en absoluto en el texto fuente, tiene gran peso en la transposición. Andrew mantuvo desde siempre gran inquietud por esa dimensión de lo humano, por eso cuando Rupert le anuncia que ahora si va a ser un “hombre completo” siente gran felicidad y profiere un discurso romántico e intenso en el que se revela que percibe lo sexual como fusión, como disolución. Esa nueva transformación en su funcionamiento aparece de hecho como la consumación de su conformación en sujeto, sólo en éste punto se decide a enfrentar a Portia y a presionarla para que reconozca que lo ama y desista de su matrimonio con otro. La consumación de ése nuevo estado es presentada en el texto bajo la forma de la desmesura, Andrew ha pasado una noche deliciosa con Portia y en la mañana tiene mucha hambre, y come sin parar.

La figura del robot sintetiza aquí la ruptura de los dualismos organismo vivo-máquina, naturaleza-cultura, persona-cosa, espíritu-cuerpo, y viene a afirmar la des-sustancialización de lo humano y del yo, por el hecho de poner en evidencia su carácter artefactual. En lugar de esencias, de realidades asumidas como compartimentos estancos, prevalece una visión dinámica y dialéctica, en la que agenciamiento y devenir marcan la pauta. Asistimos a la transmutación de robot a cyborg de cyborg a humano.

Pero ésta imagen plástica del robot que deviene humano tiene los límites de un humanismo que considera lo humano como el límite de la perfección, la imaginación no se desborda, no explora como posibilidad para la sociedad futura, la convivencia humana con monstruos problemáticos, la anomalía es superada. Se asume como natural la condición cyborg, en la medida en la que se superdesarrolla el uso de las prótesis en la sociedad; pero Andrew debe abandonar, y así lo hace, su condición perturbadora de monstruo –de humano inmortal-, el orden ha sido reestablecido, la identidad humana ha sido preservada. Lo curioso es que es la muerte la que opera como filtro –como el sello de la condición humana-, la muerte, el aspecto negativo de la vida, la que marca el límite, como si no se quisiera transgredir aquel límite conferido por la imaginación mítica y religiosa, como potestativo a los dioses, no obstante que ya desde el renacimiento el hombre fuese postulado como “ni mortal ni inmortal, ni terreno ni celeste”.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES:

GÉNERO, SOPORTE Y FIGURA: FIGURAS DE HUMANIDAD Y LECTURA DE ÉPOCA

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro”.

Benjamin

IMAGINACIÓN Y TÉCNICA

En el cine la técnica¹³⁶ permite prolongar y enriquecer un rasgo muy fuerte y definitorio del género, su capacidad para imaginar otros mundos posibles. Pasamos de la fuerza narrativa y descriptiva que instaura esos mundos y que los presenta como posibles, como verosímiles, a la posibilidad de *mostrar* esos mundos, proporcionando las condiciones para un modo de experiencia muy particular. En nuestro caso lo más destacable son las distintas imágenes de la *ciudad del futuro*, figura que aparece junto con la del robot humanoide, haciendo más plausible la existencia cercana de esa otra¹³⁷.

En las cuatro transposiciones se trata de figuraciones de mundos futuros pero cercanos en el tiempo, y en el espacio, pues se sitúa a las narraciones en el

¹³⁶ En su paso al cine la técnica ocupa el lugar de develamiento de una condición –la humana como artificio- y el lugar de una mediación semiótica importante –la de contribución a la construcción de los códigos de verosimilitud del género- al cambiar de lenguaje. El desarrollo incesante de los efectos especiales se constituye en condición de posibilidad –materia de la expresión misma- del género cinematográfico de CF. Y es ésta misma técnica-arte la que posibilita expresar una manera de concebir lo humano en su relación fundamental con la técnica, el artificio.

¹³⁷ En la CF la ciudad, la gran metrópoli, es el lugar por excelencia en el que acaece la *experiencia* de choque con la técnica, el lugar donde se percibe que la historia *se acelera* y *nos pisa los talones*. La gran ciudad puede ser imaginada ella misma como un gran cyborg –ser híbrido orgánico y mecánico, artificial y natural a la vez-, como una criatura monstruosa, liminal, pero promisoría.

planeta tierra, y en un tiempo histórico próximo, a veces se diría que se trata de nuestro mismo tiempo; de manera que se hace sentir la proximidad de un *modo de estar* en el mundo, de encontrarse con otros tipos de seres –los robots- y de desarrollar otras maneras de relacionarse entre los seres humanos y con esos otros.

Lo más importante es esa *sensación de proximidad* que las distintas configuraciones de la diégesis logran transmitir. Como si el advenimiento de esa otra relación, y de esa alteridad, se apreciara en efecto como muy cercana. Como si la tendencia a una aproximación cada vez mayor a la técnica discurriera por un camino que señalara la inevitabilidad de una transformación fundamental en las relaciones de lo humano con sus creaciones técnicas, tal que la presencia del robot se avizorara inminente.

Todo esto por más que se aprecien diferencias entre una y otra figuración: en *Blade Runner* la angustia no es ya una antesala de la catástrofe sino una manera de vivir después de ella; la ciudad es la ciudad de la desolación al tiempo que es la del abigarramiento de las diferencias y del desarrollo descomunal de la técnica; la de *Yo robot* es la ciudad en la que se advierte la presencia perturbadora de las creaciones técnicas y en la que se libra la batalla por definir si prevalecerá lo humano o lo robótico. Mientras que en *I. A* la ciudad se aparece como un mundo en el que los placeres pueden ser satisfechos por las máquinas; en tanto que en *El hombre bicentenario*, la ciudad parece crecer armónica con el desenvolvimiento de las creaciones tecnológicas. Pero, en todos los casos, nos las vemos con mundos próximos, cercanos, posibles, casi inminentes en la continuidad histórica.

Otro tanto ocurre con la figuración del robot humanoide, como en los casos en los que se muestra la condición mecánica de un personaje que ha aparecido desde el comienzo como humanoide –el develamiento de la simulación en *I. A.*, toda vez que David o Joe son reparados- o a la inversa, cuando se presenta el paso de un personaje de condición mecánica a su condición humanoide – en *El hombre bicentenario*, donde se devela la condición de *artificio*-; también cuando se evidencia la condición *cyborg* en un personaje que aparecía como humano –

el caso de Spooner en *Yo robot*-, sin que tenga lugar el *extrañamiento*. Pero también cuando se produce el efecto de percibir a ciertos androides como seres sobrenaturales sin que se revele nunca su condición mecánica – los replicantes en *Blade Runner*-, pues aún cuando mueren no es posible saber a ciencia cierta cuál condición es la suya, sólo se puede intuir que se trata de androides, que no sangran pero que tampoco hacen corto circuito; en los distintos casos todo aparece como posible y cercano.

DESEO Y SUBJETIVIDAD

En cuanto a la figura del robot humanoide los caminos de su representación son múltiples, y aún tratándose de pocos textos se pueden observar variados matices; no obstante hay algunos rasgos que se destacan como comunes a todos. En primer término aparece *el deseo* como lo determinante, lo fundante. El deseo como elemento común a la representación del robot y como rasgo constitutivo de lo humano. El deseo múltiple –deseo de la madre, deseo erótico del otro, deseo de vivir- y el deseo constitutivo, único, deseo de ser humano¹³⁸. Cuanto más fuerte es la presencia de la técnica –representada aquí con la presencia creciente del robot- tanto más se acentúa el deseo de ser humano, que es transpuesto al robot, como si ese deseo fundante, sin el cual no se puede llegar a ser humano, se exacerbara ante la inminencia de la deshumanización.

En todas estas transposiciones nos encontramos con que la historia es narrada focalizando en el robot o desde el punto de vista del robot, y se nos ofrece su visión de sí mismo y de los humanos. Se trata del rasgo más constante y más significativo en las rupturas que han tenido lugar con respecto a los textos fuentes y quizá con respecto al género. Se trata de un *desplazamiento enunciativo e ideológico* que se introduce mediante alguna *variación diegética* importante: se focaliza en un personaje que luego se revela como robot – Deckard pasa a ser un replicante en *Blade Runner*-, se transforma la figura del robot mediante la incorporación de un niño robot en *I. A.* –David-, y se lo

¹³⁸ En el capítulo III se destaca el deseo de perseverar en su ser de los replicantes en *Blade Runner*; en el IV, en *I. A.*, tanto el deseo de la madre –en el niño robot- como el deseo erótico del otro –donde aparece el robot amante-. Y tanto en *I. A.*, como en *Yo robot* y *El hombre bicentenario*, en el capítulo V, se destaca el deseo de ser humano.

focaliza; o se narra desde el punto de vista del robot que se hace humano – Andrew- en *El hombre bicentenario*; o se invierte el punto de vista argumentativo e ideológico y se introduce la voz de un cyborg que expresa la posición contraria a la expresada en el texto fuente –Spooner- como en *Yo robot*.

Y esa variación abre paso a la presencia de otras subjetividades, a veces sólo insinuadas en los textos literarios, otras impensables siquiera en ellos¹³⁹. Se trata de un elemento común a las cuatro transposiciones que está determinado por la *lectura de época*, que lastra las insistencias de nuevas sensibilidades. Es como si, para poder apreciarse, lo humano requiriese de un distanciamiento. Un artefacto humanizado nos presenta su visión de nuestro mundo, como si lo humano no pudiera anidar más en las formas cristalizadas de la subjetividad y precisara de una transformación radical.

La *lectura de época* saca de entre los textos fuentes otras voces y otras subjetividades y esas otras subjetividades dejan ver otros modos posibles de ser. La mirada del robot permite ver lo humano de otra manera, las más de las veces nos presenta verdaderas imágenes de horror. Lo humano aparece bajo otra luz, se trata de un distanciamiento que permite ver lo que no se suele ver, pues se desnaturaliza el lugar privilegiado de “lo humano” como potestativo de los seres humanos –que pasa a ser ocupado por otro tipo de ser- y por éste movimiento se puede apreciar las actitudes de los seres humanos como feas, innobles, despreciables; y, al mismo tiempo, se postula la posibilidad de un

¹³⁹ En *Blade Runner* -capítulo III- se ha pasado de las dudas y vacilaciones morales y ontológicas de Deckard con respecto a los androides, en ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, a la transformación de Deckard en replicante, de modo que la crisis moral y ontológica adquiere un sentido completamente distinto; y se introduce también algo que no aparecía en la novela, la voz propia de los replicantes que en el texto cinematográfico son interpretados como sujetos y que cantan su desgracia ante la imposibilidad de perseverar en su ser. En la versión del director esa subjetividad nueva que emerge es presentada de manera trágica. En el capítulo V se muestra como de la novela –*Yo robot*-, en donde prevalece un punto de vista marcadamente positivo con respecto a la técnica, al punto de adquirir la forma de una utopía tecnológica, se pasa de la negación del punto de vista del Complejo de Frankenstein que se indica sólo como un contradestinatario que no merece un lugar en el propio discurso, a la presencia de esa voz en el film, en un personaje principal –el cyborg Spooner- que hace sentir la angustia con respecto al avance de las creaciones tecnológicas y su conjugación con tendencias sociales totalitarias, y donde, de conjunto, lo que prevalece es la ambivalencia con respecto a la valoración de la técnica.

desplazamiento que asegura la emergencia de una humanidad mejor en otro lugar, de otra subjetividad posible en otros tipos de seres.

La continuidad de lo humano en sus creaciones robóticas, algo que puede ser percibido como una calamidad, como la consumación de la deshumanización, y hasta de la destrucción de todo vestigio de humanidad, es presentado como la posibilidad de la continuación legítima de lo humano. Que, además, puede aparecer avizorando una posibilidad de redención, manera por la cual lo humano puede ser salvado no sólo de su extinción sino de su degeneración, en cuanto puede aparecer como la posibilidad de una superación, ante todo como promesa de la reconciliación con la alteridad.

Así aparece muy claramente al final en *Inteligencia Artificial* –capítulo IV-, cuando sólo queda David y es él el llamado a rehacer esa relación con los extraterrestres, pero se anticipaba ya en *Blade Runner* mediante la posibilidad de la relación de pareja androide-humano, y hasta con la posibilidad de la relación entre androides en la versión del director; sin embargo, en ambas sólo se deja planteada esa posibilidad, al mismo tiempo que se enfatiza una visión pesimista con respecto a los humanos. En *El hombre bicentenario* la reconciliación se consuma por el vínculo amoroso entre Andrew y Portia; también en *Yo robot*, donde la reconciliación tiene lugar, al menos como el comienzo de una nueva relación, entre un humano, un cyborg y un robot bastante humanizado, que surge como fruto del esfuerzo conjunto por rescatar a la humanidad del dominio de las máquinas.

En otro sentido, la posibilidad de la reconciliación de lo humano con sus construcciones tecnológicas puede ser entendida como la posibilidad de la reconciliación de lo humano con la naturaleza que, abandonando la condición de instrumento a la que ha sido sometida, produce una subjetividad nueva que puede armonizarse con lo humano¹⁴⁰. Como la posibilidad de alcanzar la

¹⁴⁰ Según la escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 1994), el tipo de relación que prevalece con la naturaleza, y entre los hombres dentro de la sociedad, es la relación técnica, que no es otra que la del ciego dominio, "la mirada del patrón". Mirada que significa la reducción de la naturaleza a sustancia inanimada, a "naturaleza muerta", dispuesta para ser usada. El llamado "desencantamiento del mundo" que según Weber es el movimiento más

unidad sin violencia, lo que implica también la posibilidad de una intersubjetividad plena, una convivencia comunicativa no violenta. (Wellmer, 1993: 33); no obstante en los textos se trata sólo de eso, de una posibilidad.

ONTOLOGÍA, TÉCNICA, POIESIS

Una conclusión que se impone de suyo es la de la constatación de la desnaturalización del mundo y de lo humano, y del predominio de la poiesis sobre la ontología. Primeo se presenta una ampliación del espectro ontológico, otros seres, robots, superjuguetes, supercomputadoras, cyborgs, de distinto tipo. En los textos que nos ocupan, a diferencia de otros tantos casos del género en los que el énfasis está puesto en la configuración de *otros mundos* como totalidades naturales y/o sociales, esto se muestra sólo parcialmente, como ya se ha indicado, con respecto a la posibilidad de nuevas relaciones entre hombres y robots en las ciudades del futuro, en las que lo que se focaliza son las nuevas relaciones sociales e intersubjetivas entre humanos y robots. Se trata de la construcción de nuevas alteridades pero, en el corpus estudiado se trata de alteridades próximas, de *otros* que adquieren la condición de la subjetividad humana, de robots que devienen humanos.

De una u otra manera se evidencia la emergencia de nuevas subjetividades, en unos casos se destaca el proceso mismo de esa emergencia, en otros se lo presupone¹⁴¹. Pero, de cualquier manera, se plantea el problema de cómo un ser artificial, un sistema electrónico abierto y dinámico puede evolucionar hasta devenir sujeto humano, poniéndose así en evidencia la condición misma

profundo y constante de la modernidad, pero en la "Dialéctica de la ilustración" esto será tomado para explicar como ese tipo de relación es la que justifica la relación instrumental, es decir, en la medida en que la naturaleza es despojada de su carácter vital y animado, en la medida en que se la reduce a cosa, está allanado el camino para la relación de dominio, pues se instrumentaliza un objeto que está puesto para ser usado, y éste mismo tipo de relación se extiende a las relaciones sociales.

¹⁴¹ El primer caso corresponde a *I. A.* –capítulo IV- en donde se muestra la emergencia de la subjetividad de David el niño robot bajo la forma de la construcción de un inconsciente, y a través de la travesía por la cual llega a identificar su deseo con la fantasía. Y en *El hombre bicentenario*, en el capítulo V, donde se muestra el proceso social y técnico por el cual Andrew deviene sujeto pasando de robot a cyborg y de cyborg a humano. En *Blade Runner* –capítulo III- y en *Yo robot* –capítulo V-, en cambio, no se focaliza en el proceso de constitución en sujetos de los robots, se destaca la condición subjetiva de los mismos pero el énfasis no está en mostrar el proceso.

artefactual del cuerpo y de la condición de sujeto¹⁴². Si a ser humano se llega como resultado de una construcción, se muestra como es que es posible pasar de la condición contingente de ser artificial, no humano a la condición de humano.

Y es la técnica, la mediación insustituible, la que hace visible esa condición poética y autopoiética de lo humano. La técnica pone en evidencia algo que de tan natural resulta inadvertido, el que el hombre es un producto artificial, una construcción de sí mismo, de su praxis. Por esa razón el lugar de la naturaleza ha sido desplazado, aparece siempre pensada, intervenida, aludida por un ser que, emergido de ella, se forjó a sí mismo como *otro*, y en esa medida resulta artificial, artefactual. Sin la técnica, no sería lo que es. En la CF esa condición es llevada al extremo, al ponerse de presente que, de sistemas abiertos dinámicos abiertos e inorgánicos los robots pueden devenir sujetos humanos, la técnica devela la condición fundamental de lo humano, la de no tener esencia, la de construirse y reconstruirse en un movimiento social y técnico que no termina¹⁴³.

FIGURAS DE HUMANIDAD Y LECTURA DE ÉPOCA

Lo cierto es que lo humano aparece figurado en trazos gruesos pero determinantes, en cada figuración del robot humanoide. Lo que sugiere una tentativa de indagación antropológica constante del género, que, como se ha indicado guarda una estrecha relación con la memoria mítica y literaria. No obstante, la figura del robot humanoide es una figura propiamente moderna que manifiesta la inquietud creciente con respecto a los acelerados cambios sociales que las revoluciones técnicas introducen¹⁴⁴; sin embargo, en este punto, resulta necesario hacer ver una curiosidad histórica que puede aparecer inadvertida: el robot humanoide es una criatura mitológica por excelencia, en el mismo sentido que lo son los unicornios o los cíclopes. Se trata de una figura inventada por el género, una construcción imaginaria que, en rigor, no existe.

¹⁴² Según Telote (1995) ese sería justamente el mayor aporte de la CF, el de evidenciar la condición de artificio de lo humano, mediante la exhibición del carácter artefactual del cuerpo.

¹⁴³ Recuérdese el apartado *¿Ontología o poiesis?* del capítulo V.

¹⁴⁴ Véase el capítulo II, en los apartados *Modernidad y sobremodernidad o las condiciones de posibilidad de la Ciencia Ficción en Europa y EEUU* y *La figura del robot en la Ciencia Ficción*.

No obstante, el modo en que suele referirse a los robots sugiere la idea de que se trata de seres existentes en nuestro mundo sensorial y social. Se trata sin duda de una figura de anticipación que aún no ha visto aparecer a su correlato en éste mundo. En general, en la vida cotidiana, siempre que se piensa en los robots se piensa en robots humanoides. Por supuesto los robots existen hace algún tiempo en nuestro mundo¹⁴⁵ como máquinas automatizadas, ante todo como formidables herramientas en la producción fabril, en trabajos de investigación, en la exploración extra-terrestre, y en sofisticadas aplicaciones militares; pero cuando se habla y se piensa en robots en la vida cotidiana, se lo hace aludiendo al robot humanoide.

Aún así su emergencia y consolidación, y su pregnancia en la imaginación popular testimonian de la fuerza de la vinculación entre lo humano y la técnica, y de lo inquietante de esa relación. Pero, como ha podido verse en éste trabajo, si bien la figura del robot deja ver maneras de representar lo humano, también evidencia, y esto nos resulta más interesante y decisivo, la aspiración a la posibilidad de la emergencia de otro tipo de humanidad, una humanidad redimida, reconciliada con la naturaleza, y con otras subjetividades. De modo que más que copia o replica, hay que pensar en un movimiento de fuga en procura de otras maneras de acaecer de ese lugar de lo humano en otros tipos de seres.

En la CF la inquietud por el futuro, y por las transformaciones que el avance tecnológico introduce, se manifiesta evidenciando un estado de confusión ontológica¹⁴⁶, como se advierte en la tendencia a la ruptura de las grandes

¹⁴⁵ La robótica es una rama de la tecnología que empezó a desarrollarse sólo hacia los años 60 y que ha corrido paralelo con la incorporación de los ordenadores en la vida cotidiana. De hecho la Inteligencia Artificial acaba de cumplir apenas cincuenta años. En la conferencia de Dartmouth realizada en el instituto tecnológico de Massachussets MIT, en 1956, se sentaron las bases de la IA. Pero los expertos reconocen que se ha avanzado muy poco desde entonces, y que, en realidad sería más correcto decir "Racionalidad artificial" que "Inteligencia artificial", y que aún así la denominación es exagerada en relación con el fenómeno que se quiere describir, pues sólo se avanzado en reproducir algunos aspectos del razonamiento inductivo y deductivo pero que toda la complejidad del pensamiento y de la inteligencia humana está lejos de ser comprendida. Lo ambicioso de las metas iniciales –que se advierten en la denominación que se impuso- parece tener que ver con que entonces se sabía muy poco acerca de la complejidad del funcionamiento del cerebro.

¹⁴⁶ La inquietud por el futuro se agudiza en la modernidad (Habermas, 1993; Asimov, 1999) y se potencia con la sobremodernidad (Augé, 2004) generando cierto vértigo; pero, en la CF, esa

clasificaciones dualistas de la tradición occidental (humano-animal; natural-artificial; hombre-mujer; orgánico-mecánico; vivo-inerte, etc) que posibilitaban el ordenamiento del mundo¹⁴⁷. Así, resulta difícil establecer quién es Yo y quién es el Otro, pues el sentido se encuentra amenazado por la mutabilidad técnica y social. De modo que se va imponiendo la indagación por la identidad y la alteridad más íntimas que estos cambios amenazan y confunden, el sentido mismo de la humanidad, de la especie, de los límites de la especie.

En el corpus estudiado es eso lo que predomina en la medida en que los robots van adquiriendo cada vez más rasgos de subjetividad, en cuanto van adoptando las formas más propias de lo humano. Así se aprecia en *Blade Runner*, en donde el personaje central del texto fuente, que estaba ya focalizado y desde cuyo punto de vista se narraba, se devela como replicante. Toda la angustia padecida por Deckard ante la creciente confusión ontológica que le planteaba a diario dilemas morales en su trabajo de cazador de androides, se transforma de golpe en angustia existencial de un replicante que se creía humano; angustia que comparte con Rachel, la replicante que se hace su amante. En *Yo robot* la confusión, que también es vivida con angustia, se presenta en la propia corporalidad de Spooner que es un cyborg. En *el hombre bicentenario* el problema aparece bajo la forma del tránsito de un tipo de ser a otro conservándose la misma identidad subjetiva –el paso de Andrew de robot a cyborg y de cyborg a humano-. En *I. A.* la confusión se evidencia ante todo en los vínculos y relaciones con la alteridad, los afectos que los humanos prodigan a los robots –la madre al niño robot, el trato sexual y el enamoramiento de los robots amantes-, y en la propia condición de David como un niño que adquiere una subjetividad compleja –un inconsciente- y que ama a su madre.

inquietud tiende a revestir preocupaciones humanas relacionadas con los límites –la identidad- de la propia especie, que se confunde con la alteridad –otros tipos de seres-; angustia que adquiere la forma de un estado de confusión ontológica. En nuestro corpus es la técnica la que aparece como la fuerza que cuestiona la identidad de la especie al hacer posible la emergencia de seres que se confunden con los humanos, no sólo ya en sus formas físicas sino en casi todos los rasgos de su comportamiento.

¹⁴⁷ Léase lo dicho en el capítulo II, apartados: "Modernidad y sobremodernidad o las condiciones de posibilidad de la Ciencia ficción en Europa y EEUU"; y "Género, identidad y alteridad".

Lo monstruoso aparece emerge de múltiples maneras en las figuraciones del robot humanoide, en tanto aparecen como criaturas liminales (Haraway, 1991), que ponen en duda los límites de la propia especie, y que llevan a la rediscusión de sus relaciones con otras especies y con otros tipos de seres. El robot humanoide aparece en éste contexto como una figura monstruosa, porque evidencia la confusión entre lo humano y lo técnico, a veces de manera más explícita, como se evidencia con la figura del *cyborg*, pero, en términos generales, el hecho de ser humanoide, ante todo en el caso del robot androide, exhibe el mismo problema fundamental, la indistinción ontológica, que se agudiza cada vez que los robots presentan crecientemente rasgos de subjetividad.

No obstante también, por esa misma razón, como ya se ha indicado, la técnica, que aparece como un factor amenazante para la humanidad, también es mostrada como la condición de posibilidad de *lo humano*. Pues ante la crisis de la humanidad, y la reificación de sus relaciones con sus congéneres y con los otros seres, la técnica es presentada en las transposiciones como lo que hace posible la emergencia de otras subjetividades. De modo que se trata de una representación ambivalente, problemática, de la técnica en sus relaciones con lo humano. Pero en la que tiende a predominar la visión prometedora de la posibilidad de nuevos tipos de seres, humanizados pero redimidos.

La figura del robot concentra distintas visiones de la técnica y de las relaciones de lo humano con ella. Expresa una fusión compleja de las representaciones de las dos nociones (lo humano-la técnica) en cada momento. Pero lo que se advierte es que ha tenido lugar un proceso simbólico de humanización de la técnica. Porque a la vez que la figura del robot deja ver una cierta manera de concebir la técnica y de pensar las relaciones con ella, también deja ver, en cuanto se trata de un ser humanoide, distintas maneras de concebir lo humano. Y ante todo porque la técnica misma es imaginada como algo que adquiere formas subjetivas crecientes, y casi podría decirse que se la figura como la que asegura la reinención de lo humano como algo éticamente superior.

Al mismo tiempo, el cómo se imagine o represente lo humano se evidencia en la forma específica de imaginar al robot. Y ya hemos indicado que en ese respecto lo determinante es el asunto del deseo y ante todo del *deseo de ser humano*. Se concibe al hombre como un ser de deseo, y en un momento de la historia en el que lo humano aparece amenazado, cuestionado, lo que se pone en primer plano es ese deseo fundante; y es el robot el que aparece como el héroe portavoz de esa aspiración. El *recuerdo de lo humano* aparece por la técnica.

El humanismo mismo, en sus relaciones con el antihumanismo es problematizado. No hay lugar para un humanismo ingenuo. Qué sea lo humano es algo que no puede ser definido de antemano y de manera certera y, en cualquier caso, no puede ser pensado como algo absoluto, como una esencia. Antes bien, como se ha indicado, se ha hecho patente su condición *artefactual* y *autopoiética*. No obstante, esa consideración artefactual y autopoiética se aviene bien con la tradición del humanismo antiguo y clásico (Lorite Mena, 1985), en la medida en que el primero pone el acento en el carácter fundante del deseo de ser humano como algo que se forja en franca lucha contra la barbarie, y en cuanto el segundo afirma ante todo el carácter indeterminado del ser humano y su irrenunciable condición de ser *autoconstruido* (Della Mirándola, 1992).

Y el antihumanismo, que podría filtrarse fácilmente, bajo la forma de una concepción apologética de la técnica, no tiene asidero, se piensa lo humano en una relación múltiple y compleja con otros tipos de seres. Junto con esto se enfatiza la postura que define lo humano y lo que hay de humano en cada individualidad como un asunto relacional, es decir que sólo adquiere sentido en relación con otros tipos de seres, con los cuales, por afinidad, por cercanía, por similitud, o por contraste etc., pueden ser definidos como tales (Kavanagh, 2003).

Resulta inquietante constatar también, no obstante, que esa búsqueda de la emergencia de otras subjetividades y de la posibilidad de emergencia de lo humano en otros seres y en otros tipos de relaciones, no adquiere una forma

social. Esa búsqueda, que testimonian una sensación de malestar, de incomodidad con la circunstancia de la vida humana actual; y que se despliega en las transposiciones bajo las formas de un humanismo materialista posmoderno, -que resuelve sin ambages la fractura del dualismo occidental alma-cuerpo-; y que avanza rompiendo algunas de las categorías clasificatorias más acendradas de esa tradición (natural-artificial, orgánico-inorgánico, sujeto-objeto, etc.), al tiempo que denuncia crudamente el estado de reificación de las relaciones con la alteridad, (a la que se esclaviza y se mantiene como extranjera, se explota y margina dentro de la sociedad, se desea pero se niega, a la que se quiere reducir a la condición de ente que ama obligadamente sin reciprocidad alguna, etc.), no tiene en ningún momento una salida social, colectiva. Se trata de nuevo de un estado de ánimo propio de la época, estado de desencanto, que desconfía de las posibilidades de la emancipación y que se entrega a búsquedas subjetivas que tienen un valor político pero que se encuentran limitadas por las condiciones sociales que se les imponen.

En todo caso se puede alegar también que se trata de textos producidos en Hollywood y que por ello se hallan encuadrados dentro de marcos y moldes de producción y de representación muy precisos. A esto es preciso responder que no se ha perdido de vista ese hecho, que ha sido siempre un presupuesto para el análisis, pero que, no obstante, el interés a estado centrado en evidenciar las fracturas en el seno mismo de su discursividad. Es así como ha sido posible identificar esa constante fuerte de la búsqueda en fuga de *otras subjetividades* y de *otra humanidad posible* que aspira a la reconciliación con la alteridad. Deben entonces señalarse sus restricciones de producción, pero se deben también, y he ahí lo más difícil e interesante, evidenciar las que se abducen en el ejercicio mismo del análisis y que afloran en el juego constante de comparación entre discursos, movimiento por el cual se revelan los rastros de las *condiciones de producción* y las insistencias de la sensibilidad y de la *lectura de época*.

En lo que hace al fenómeno transpositivo mismo, se confirma una tendencia general indicada por Steimberg (2004), la tendencia a que predomine la *transposición-emisión* sobre la *transposición recepción*, según la cual no se

refuerzan los rasgos verosimilizadores de los textos fuentes, sino que se avanza por caminos signados por la fractura, la discontinuidad; se enfatiza lo retórico sobre lo temático, se toma distancia de los relatos mismos, y los temas son cambiados por otros, o si se mantienen, se los transforma y a veces radicalmente. Pero de manera restringida, pues se observa un desplazamiento fuerte con respecto a los textos fuentes mientras se acentúa el anclaje en alguna *lectura de género*.

Por más que se produzcan acercamientos e hibridaciones con otros géneros, las transposiciones conservan la lectura de género, si bien con frecuencia, se trata de "cierta lectura de género". Es decir que bien puede confirmarse la *lectura de género* presente en el texto fuente, o se opta por otra lectura presente en otra región del género. Con lo cual se remarca que aunque haya tenido lugar un cambio de lenguaje, y aunque en el nuevo soporte aniden otros códigos verosimilizadores y otras relaciones intertextuales, persiste una perspectiva inspirada en los rasgos más fuertes de la *tradición genérica*, que evidencia también una *conciencia retórica transpositiva*. Entre tanto, la *lectura de época* ha dejado impresa en los textos transpuestos la marca inobjetable de nuevas sensibilidades que se advierten en la configuración enunciativa misma de los textos y en la construcción de la propia figura del robot humanoide enriqueciendo el género, y que abren camino a nuevas indagaciones éticas, antropológicas y estéticas.

En éste sentido se evidencia que la CF es un género que persiste en los medios, no sólo adaptándose y expandiéndose, sino que parece haber encontrado en el cine un lenguaje mucho más propicio para decir –mostrar- las cosas que le son más propias.

BIBLIOGRAFÍA

SEMIÓTICA, COMUNICACIÓN Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

ARNOUX, Elvira. La reformulación interdiscursiva en Análisis del discurso. Instituto de Lingüística. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2004.

AUTHIER-, REVEUZ, Jacqueline. Heterogeneidad (es) enunciativas EN Langages N 73, marzo 1984, traducción de Marcela Constantela residente del I.E.S. en lenguas vivas "Juan Ramón Fernández, Buenos Aires.

BAJTÍN, Mijail. Estética de la creación verbal. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida: Notas sobre fotografía. Paidós. Barcelona, 1995

BENJAMIN, Walter. El oficio del traductor. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

BORGES, JORGE LUIS. Las versiones homéricas. En : Obras completas. Buenos Aires. Emecé, 1979.

Pierre Menard, autor del Quijote. En: Obras completas 1923-1972. Buenos Aires. Emecé, 1979.

CHATMAN, Seymour. Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid. Taurus, 1991.

CHATMAN, Seymour. Lo que las novelas pueden hacer que las películas no pueden (y viceversa). Universidad del Tolima, 1993.

CIOCCHINI, Héctor y VOLTA Luigi. Monstruos y maravillas. Corregidor. Buenos Aires, 1992.

DUCROT, Oswald. El decir y lo dicho. Barcelona. Paidós, 1986.

ECO, Umberto. Seis paseos por los bosques narrativos. Lumen. Barcelona, 1994.

Apocalípticos e integrados. Lumen y Tusquets, Barcelona, 2001.

GENETTE, Gerard. Palimpsestos. Taurus. Madrid, 1989.

Nuevo discurso del relato. Madrid. Cátedra, 1998.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia. Barcelona, 1999.

GÓMEZ, Adolfo León. Seis Conferencias sobre Teoría de la Argumentación. Cali, AC Editores, 2000.

HAMON, Philippe. Introducción al análisis de lo descriptivo. Edicial, Buenos Aires, 1991.

JAKOBSON, Roman. On linguistics aspects of traslation, en Brower, R., On Translation. Cambridge, Harvard University Press.

LOIS, Élida. Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética. Buenos Aires, Edicial, 2001.

LUHMAN, Niklas. La realidad de los medios de masas. Barcelona. Anthropos, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús M. Memoria narrativa e industria cultural. EN: Comunicación y cultura, #10, México, 1983.

De los medios a las mediaciones. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2003.

Televisión y melodrama. Tercer mundo. Bogotá, 1992.

PÉRELMAN, Chaim, El Imperio Retórico. Retórica y argumentación. Bogotá, Norma, 1997.

PÉRELMAN, Chaim, OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica. Madrid, Gredos, 1989.

POE, Edgar A. El ajedrecista de Maelzel. Bogotá. Buena Vista, 1975.

STEIMBERG, Oscar. Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura. EN: Lenguajes # 4. Buenos Aires, 1980.

Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares. Autel. Buenos Aires, 1998.

Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros. Texto inédito hecho circular en el marco del seminario "*Literatura y medios masivos de comunicación*", orientado por Oscar Steimberg, durante el segundo cuatrimestre de 2004 en la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán. México, 2003.

TRAVERSA, Oscar. Carmen, la de las transposiciones, 1er Congreso Nacional de Semiótica. La Plata, 1986.

Cine: el significante negado. Hachette. Buenos Aires, 1984.

Aproximaciones a la noción de dispositivo, Revista Signo y Seña No 12, Instituto de lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

VERÓN, Eliseo. La mediatización, en Cursos y conferencias: segunda época. Secretaría de extensión universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de publicaciones CBC, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.

Fragmentos de un tejido. Gedisa. Barcelona, 2004.

La semiosis social. Gedisa. Buenos Aires, 1987.

La palabra adversativa, En El discurso político. Lenguajes y acontecimientos. Hachette. Buenos Aires, 1987.

Para una semiología de las operaciones translingüísticas. Revista Lenguajes No 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

WOLF, Sergio. Cine/Literatura: Ritos de pasaje. Paidós Estudios de Comunicación. Buenos Aires, 2004.

TEORÍA y SEMIÓTICA DEL CINE

AUGROS, Joel. El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados. Paidós. Barcelona, 2000.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Paidós. Barcelona, 1996.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. Paidós. Buenos Aires, 1998.

GAUDREAU, André y JOST, Francois. El relato cinematográfico :Ciencia y narratología. Paidós. Barcelona, 1995.

JAMESON, Fredric. La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial. Barcelona. Paidós, 1995.

METZ, Christian. El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. Revista Lenguajes No 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

Lo percibido y lo nombrado [1975]. En: Revista Otro campo. Traducido por Domin Choi, revisado por Oscar Traversa, publicado el 20/10/2005. http://www.otrocampo.com/web/estudios/en_tr_pu.php?id=966

La enunciación antropoide, En, La Enunciación impersonal. O la visión del filme, Meridiens Klincksieck, París, 1991. Traducción aparecida en el cuaderno de la materia semiótica II, Cátedra Del Coto, Materia unidad 4

Teórico. Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

Problemas actuales de la teoría del cine, En, Ensayos sobre la significación en el cine [1968-1972] volumen 2. Paidós. Barcelona, 2002.

STAM, Robert, BURGPYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós. Buenos Aires, 1999.

TRAVERSA, Oscar. Cine: el significante negado. Hachette. Buenos Aires, 1984.

EL GÉNERO DE CIENCIA FICCIÓN

ASIMOV, Isaac. Sobre la ciencia ficción. Sudamericana. Buenos Aires, 1999.

BUTOR, Michel. La crisis de desarrollo de la Science Fiction. En: Sobre literatura . Seix Barral. Barcelona, 1969

CAPANNA, Pablo. El sentido de la ciencia ficción. Columbra. Buenos Aires, 1966.

El mundo de la ciencia ficción. Letra Buena. Buenos Aires, 1992.

Excursos: Grandes relatos de ficción. Simurg. Buenos Aires, 1999.

ECO, Umberto. Los mundos de la ciencia-ficción. EN: De los espejos y otros ensayos. Lumen. Barcelona, 1988.

FOUCAULT, Michel. Verne: un revolucionario subterráneo. Paidós. Buenos Aires, 1968.

FRYE, Northop. Diversidad de utopías literarias. EN: MANUEL, Frank E. (Comp.). Utopías y pensamiento utópico. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

GARASA, Delfín L. Los autómatas y otros ensayos. Corregidor. Buenos Aires, 1992.

GARDNER, Martin. Crónicas marcianas y otros ensayos sobre fantasía y ciencia. Paidós. Barcelona, 1992.

HARAWAY, Donna. J. A. Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. EN: Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. Routledge. New York, 1991.

LINK, Daniel. Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción. Colección cuadernillos de género. La marca Editora. Buenos Aires, 1993.

LUNWALL, Sam. Aventuras en la jungla de pulpa: La historia de las revistas de ciencia ficción contada por un europeo. El péndulo # 13. Buenos Aires, noviembre, 1986.

SPRINGER, Claudia. Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age. Austin. University of Texas Press, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán. México, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Utopia and Science Fiction. EN: PARRINDER, P. (Ed.). Science Fiction. Logman. London-New York, 1979.

LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN Y FANTÁSTICA

ALDISS, Brian. Los superjuguetes duran todo el verano y otras historias del futuro. Plaza y Janés. Barcelona, 2001.

ASIMOV, Isaac. Yo robot. Buenos Aires. Sudamericana, 2004.

El hombre bicentenario. Buenos Aires. Sudamericana, 1989.

COLLODI, Carlo. Las aventuras de Pinocho. Plus ultra. Buenos Aires, 1992.

DICK, Philip k. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?. Barcelona, Edhasa, 2000.

HOFFMANN. Eric. T. A. El hombre de la arena. Madrid. Torre de viento, 2001.

SOBRE CINE DE CIENCIA FICCIÓN

BERRUEZO, Pedro y CATALINA, David. Dentro de Matrix. Cult Movies # 1.T. Dolmen editorial. Palma de Mallorca, 2004.

Alien Zone II: the spaces of science fiction cinema. Verso. London-New York, 1999.

BUKATMAN, Scott. The Artificial Infinite: On Special Effects and the Sublime. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone II: the spaces of science fiction cinema. Verso. London-New York, 1999.

CAPALBO, Pablo y POZNER, Adriana. Últimas iconografías de la catástrofe. EN: LUCHESSI de Ramacciotti, Edda (Ed.) Cine Estadounidense y Cultura Contemporánea. Asociación Argentina de Estudios Americanos. Universidad del Centro Educativo Latinoamericano. Rosario, 2000.

CAPALBO, Pablo. Reflexiones finiseculares en torno del género ciencia-ficción, de la literatura al cine. EN: La fábrica audiovisual: 2001 una odisea del espacio. Buenos Aires, 2001.

FRANKLIN, H. Bruce. Visions of the Future in Science Fiction Films From 1970 to 1982. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Verso. New York, 2003.

GOLDBERG, Lee, LOFFICIER, Randy, LOFFICIER, Jean-Marc y RABKIN, William. Science fiction filmmaking in the 1980s: Interviews. McFarland. Jefferson, North Carolina and London, 1995.

GUBER, Román. Historia del cine. Tomos I , II, III Babaer S. A. Barcelona, 1969.

KAVANAGH, James. Feminism, Humanism and Science in Alien. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Verso. New York, 2003.

KUHN, Annette. Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Verso. New York, 2003.

LANDON, Brooks. ¿Diegetic or Digital?. The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction film in Hipermedia. En: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone II: the spaces of science fiction cinema. Verso. London-New York, 1999.

SALVAT, Juan. Enciclopedia de cine. Salvat editor. Barcelona, 1989.

SOBCHAK, Vivian. Cities on the Edge of Time: The Urban Science-Fiction Film. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone II: the spaces of science fiction cinema. Verso. London-New York, 1999.

SONTAG, Susan. La imaginación del desastre. EN: Contra la interpretación. Alfaguara. Buenos Aires, 2005.

SPRINGER, Claudia. Psycho-cybernetics in Films of the 1990s. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone II: the spaces of science fiction cinema. Verso. London-New York, 1999.

STOVER, Leon E. Anthropology and Science fiction. EN: Current Anthropology, Vol. 14, # 4 (Oct, 1973). University of Chicago Press.

TELOTTE, J. P. A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age. Wesleyan University Press. Hanover and London, 1999.

Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 1995.

The Doubles of Fantasy and the Space of Desire. EN: KUHN, Annette (Ed.) Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Verso, New York, 2003.

TEORÍAS SOBRE LA SOCIEDAD Y LA CULTURA

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. Dialéctica de la Ilustración. Trotta, Madrid, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2001.

AUGÉ, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa. Barcelona, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. El crimen perfecto. Anagrama. Barcelona, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Leviatán, Buenos Aires, 1999.

Discursos interrumpidos Vol I. Taurus. Madrid, 1973.

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad. Bogotá. Siglo XXI, 1991.

BRIGGS, John, y PEAT, F. David. Espejo y reflejo: del caos al orden. Barcelona. Gedisa, 1994.

FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. Alianza. Madrid, 1972.

La interpretación de los sueños EN: Obras completas tomos 3,4 y 5. Barcelona, Losada, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. La globalización imaginada. Paidós. Buenos Aires, 2000.

GEHLEN, Arnold. El hombre. Salamanca. Sígueme, 1987.

HARAWAY, Donna. The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness. Prickly paradigm press. Chicago, 2003.

HARVEY, David. La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu. Buenos Aires, 1998.

JAMESON, Fredric. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós. Buenos Aires, 2005.

LORENZ, Konrad. Decadencia de lo humano. Barcelona. Plaza & Janés, 1985.

LORITE MENA, José. La Paideia en el Pensamiento Griego . Universitas Philosophica, Bogotá, vol3 #5. diciembre de 1985.

LYOTARD, Jean F. La condición posmoderna. Cátedra. Madrid, 1985.

Lo inhumano. Buenos Aires. Manantial, 1998.

MAFFESOLI, Michel. Yo es otro, En, Debates sobre el sujeto: perspectivas contemporáneas. Bogotá. Universidad Central- DIUC, Siglo del Hombre Editores, 2004.

El tiempo de las tribus. Madrid. Icaria, 1990.

MORIN, Edgar. Elementos para una antropología. Necesidad e insuficiencia de la cibernética, En, E. Morin y U. Wiener. Cibernética: necesidad e insuficiencia. Buenos Aires. Calden, 1976.

La noción de sujeto, En, Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires. Paidós, 1995.

SANT'ELIA. A. La arquitectura futurista. En, Futurismo: Manifiestos y textos. Buenos Aires. Quadrata, [1914], 2003.

SAVATER, Fernando. El valor de educar. Madrid. Ariel, 1999.

WELLMER, Albrech. Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno. Visor.Madrid,1993.

FILOSOFÍA

AUSTIN, J.L. Seis Ensayos Filosóficos, Revista de Occidente, 1975.

DELLA MIRANDOLA, Pico. Oración a la dignidad humana, En, Revista Argumentos 28/29. Bogotá. Universidad Nacional, Septiembre de 1992.

DELEUZE, Gilles. ¿Cómo hacer un cuerpo sin órganos?, En, Mil Mesetas. Valencia. Pretextos, 1988.

HEIDEGGER, Martín. La pregunta por la técnica. Revista Universidad de Antioquia, # 205, septiembre de 1986.

HABERMAS, Jurgen. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid. Taurus, 1993.

KANT, Inmanul. Crítica del juicio. Buenos Aires. Losada, 1961.

MACINTYRE, A. Tras la virtud. Barcelona, Crítica, 1987

MARX, Karl. Tesis sobre Feuerbach, En, Federico Engels, Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana. Buenos Aires, Polémica, 1975.

MOULINES, Carlos Ulises. Pluralidad y recursión: Estudios Epistemológicos. Madrid, Alianza Universidad, 1991

SPINOZA, Baruch. Ética demostrada según el orden geométrico. Fondo de cultura económica, México, 1980

ZULETA , Estanislao. Arte y Filosofía. Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2004.