

T 24741

LA CONSTRUCCION SOCIAL DEL FUTURO



ESCENARIOS NUCLEARES DEL CINE DE CIENCIA FICCION

Pablo Francescutti

Director: Ramón Ramos Torre
Departamento de Cambio Social (Sociología I)
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
Universidad Complutense de Madrid
Abril del 2000

24741



BIBLIOTECA

Índice

<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
CAPÍTULO 1	14
TEORÍA SOCIAL DEL TIEMPO	
1. Futuro. Instrucciones de acceso	15
1. 1. Tiempo y teoría	17
1.1.1. Durkheim y el tiempo social	17
1.1.2. Impulso funcionalista	20
1.1.3. Atajo filosófico	23
1.1.4. Giro sociológico	25
1.1.4.1 Giddens: la estructuración	27
1.1.4.2 Adam: la pluralidad temporal	28
1.1.4.3 Luhmann: la diferenciación	29
1.1.4.4. Gell: los mapas temporales	32
1. 2. La investigación sobre el tiempo	34
1. 3. Breve Historia del Futuro	41
1.3.1. La Historia del futuro	41
1.3.2. ¿Sociedades sin futuro?	42
1.3.3. Entre los Antiguos	44
1.3.4. Entre los cristianos	46
1.3.5. El futuro, fruto moderno	51
1.3.6. Agonía del tiempo teocéntrico	52
1.3.7. La profecía vira en predicción	55
1.3.8. Progreso y revolución	58
1.3.9. La Aceleración	64
1.3.10. La utopía	67
1.3.11. El evolucionismo	69
1.3.12. 1ª Crisis de futuro	71
1.3.13 El estalinismo	73
1.3.14 América, reserva del mañana	77
1.3.15 2ª Crisis de futuro	79
1.3.16 <i>El futuro como riesgo</i>	83
1.4. Modelo de Cronoestructura	91

CAPÍTULO II. SOCIOLOGÍA DEL CINE	98
2. Cine y sociedad	99
2.1. El cine, industria cultural	100
2.1.1. Industria y audiencias	100
2.1.2. Sinopsis	106
2.2. La cognición cinematográfica	107
2.2.1. Cognición como 'efectos'	107
2.2.2. Cognición como 'función'	110
2.2.3. Cognición y construcción de la realidad	113
2.2.4. Cognición y recepción	114
2.2.5. Un modelo cognitivo del cine	119
2.3. El género de ciencia ficción	122
2.3.1. Valor sociológico del género	122
2.3.2. La literatura de ciencia ficción	124
2.3.3. El género filmico	129
2.3.3.1 Las fuentes del género	132
2.3.3.2 La filiación con el horror	133
2.3.3.3 La tematización del riesgo	137
2.3.3.4 Efectos especiales	140
2.4. Análisis filmico	148
2.4.1. Abordajes textuales	148
2.4.1.1. La semiótica	148
2.4.1.2. Modelos formales/estructurales	150
2.4.1.3. Condiciones de visibilidad	154
2.4.2. Abordajes contextuales	156
2.4.2.1. El cine como espejo	157
2.4.2.2. La audiencia de la ciencia ficción	161
2.4.3. Propuesta de modelo interpretativo	166
2.4.3.1. El género y la cronoestructura	166
2.4.3.2. Pasos metodológicos	168
 CAPÍTULO III. ANÁLIS FÍLMICO	 174
3. Criterios de agrupamiento	175
3.1. Los filmes del Holocausto	176
3.1.1. Modelo pre-Holocausto	176
3.1.2. Modelo Holocausto	188
3.1.3. Modelo post-Holocausto	200
3.2. Modelo de monstruos	215
3.3. Modelo de alienígenas	231
3.4. Modelo de Otros Usos	256
3.5. Escenarios nucleares	266
3.5.1. Actores	267
3.5.1.1. El científico	267
3.5.1.2. Los militares	270
3.5.1.3. Autoridades	273

3.5.1.4. Empresa privada	275
3.5.1.5 La mujer	276
3.5.1.6. Los objetos	279
3.5.2. Cronotopos	281
3.5.2.1. Espacio	281
3.5.2.2. Tiempo	293
3.5.3. Otras narrativas audiovisuales	317
3.6. Del texto al contexto	322
CAPÍTULO IV. LA CONSTRUCCION SOCIAL DEL FUTURO	325
4.1. La Guerra de los Mundos Posibles	326
4.1.1. La influencia de HG Wells	327
4.1.2. 1945/1949 El mañana, arma arrojadiza	329
4.1.3. Campaña de terror atómico	332
4.1.4. 1950/1952 La vulnerabilidad	338
4.1.5. Políticas de imagen	343
4.1.6. La hora de los OVNI	348
4.1.7. Atoms for Peace	353
4.1.8. Monstruos de la Razón nuclear	357
4.1.9. Productores y usuarios	363
4.1.10 Escenarios Estratégicos	370
4.1.11 El debate en Gran Bretaña	382
4.1.12 Acostumbramiento	386
4.1.13 Centrales bajo sospecha	392
4.1.14 La realidad copia al cine	399
4.1.15 La comunidad cinematográfica toma partido	404
4.1.16 Estrategia de ciencia ficción	408
4.1.17 El cine responde a Reagan	413
4.1.18 Fin de la Guerra Fría	418
4.2. Cine y mapas temporales	424
4.2.1. Cine y comunicación de riesgo	428
4.2.2. Profecías suicidas y autocumplidas	438
4.2.2.1 Catarsis nuclear	442
4.2.2.2 Amnesia del futuro	445
4.2.2.3 Orientación para la acción	448
4.2.3 Futuros nucleares y espacio de la experiencia	445
4.2.4. Especificidades nacionales	462
4.2.4.1. El caso europeo	463
4.2.4.2 Unión Soviética	464
4.2.4.3 Estados Unidos	468
CONCLUSIONES	472
APÉNDICE	488
BIBLIOGRAFÍA	502

ESTA
PÁGINA NO
ESTÁ
DISPONIBLE
EN EL
ORIGINAL

"En la noche del 30 de octubre de 1938, millares de norteamericanos se vieron dominados por el pánico a causa de una audición radiofónica en la cual se describía una supuesta invasión de marcianos que amenazaba toda nuestra civilización. Probablemente nunca antes tanta gente, en todas las esferas de la vida y en todos los rincones del país, se sintió tan súbita e intensamente perturbada como esa noche". Así resumía Hadley Cantril, al inicio de un artículo clásico (Cantril, 1940), las notas centrales del hito de la comunicación de masas protagonizado en aquella fecha por el joven Orson Welles y su elenco del Mercury Theatre.

El terror lo había desatado la versión radiofónica de *The War of the Worlds*, la novela de ciencia ficción del escritor británico Herbert G. Wells. El intenso realismo de la adaptación, enmascarada de parte informativo, tuvo mucho que ver con el pavor que se apoderó de un segmento sustancial de la audiencia neoyorquina, por más que los locutores adelantasen que se transmitiría una ficción. Mas ese único factor resulta insuficiente para explicar la singularidad de lo sucedido. A los oyentes no se le presentó un simulacro de incendio, ataque aéreo u otra amenaza real. Nada de eso; se les puso ante una invasión alienígena, un escenario hasta entonces confinado a las páginas y portadas de las revistas de anticipación científica, es decir, a un orden fantástico. La extraordinaria reacción del público de confundir la realidad y la ficción planteó a la sociología de la comunicación un enigma mayúsculo.

El episodio representó un acicate al desarrollo de las teorías sobre los efectos de las comunicación masiva, ejemplificadas en el trabajo de Cantril. Sin embargo, las claves del fenómeno no fueron jamás dilucidadas. Cantril hizo observaciones de valía referidas al papel de los expertos mediáticos de sostén de la credibilidad del relato (en especial el astrónomo de Monte Palomar interpretado por Welles), mas su argumento de fondo se reducía a decir que la ansiedad generada por la Depresión y la sombra de la guerra predisponían a la gente a aceptar hechos misteriosos y a confiar sobremanera en la radio. Generalidades de este cariz, en línea con la "psicología de masas" en boga, no aclaraban gran cosa. Además, se daba por sobreentendida una causalidad directa entre mensaje y respuesta social que fue rebatida en los años siguientes. Sin embargo, sus detractores no ofrecieron un mejor entendimiento del hecho en cuestión, y la incógnita de la "psicosis marciana" se mantuvo intacta, brillando en los anales de la comunicación de masas con el aura fantasmal de los enigmas inexplicables.

Hoy, transcurrido más de medio siglo, el pánico de 1938 puede interpretarse desde un flanco que Cantril y sus sucesores pasaron por alto, el de sus connotaciones temporales.

Ninguno concedió importancia a que, al contar como real una secuencia de hechos sacada de la ciencia ficción, Welles y los suyos habían presentificado materia futurista con tal eficacia que la audiencia sintió que ese futuro se le venía encima en la forma de máquinas de exterminio de Marte. Tampoco atinaron a vincular esa reacción con lo ocurrido una década más tarde, con el revuelo mediático en Estados Unidos y otros países en torno a los platillos voladores y los presuntos aterrizajes de alienígenas, esta vez venidos en son de paz. De nuevo parecía como si la ciencia ficción dictase a medios y audiencias la letra de sus guiones existenciales.

¿Por qué esa confusión del presente con el futuro descrito por la ciencia ficción? El auge popular de este género narrativo no basta para explicar la predisposición a creer que tales anticipaciones podían ocurrir. La "psicosis marciana" indicaba que el futuro se apoderaba del presente, lo invadía; y esa intrusión encierra el aspecto obviado por Cantril y sus colegas: la relación entre medios de comunicación y percepción de la realidad (a los expertos el pánico de 1938 les interesaba solo en tanto ejemplo palmario de manipulación mediática). Desde ese ángulo, la pregunta de por qué la gente se asustó admite reformularse del modo siguiente: ¿cómo consiguen los medios hacer tangible un futuro imaginario? Puesto en esos términos, el interrogante nos conduce a un punto donde la sociología de la comunicación se intersecta con un ámbito de la teoría social que ha hecho del tiempo su objeto de estudio.

Este campo hollado por vez primera por Durkheim, al que llamamos sociología del tiempo, comprende todo lo relativo al tiempo en tanto variable social. Tomando nota de las observaciones de antropólogos, filósofos e historiadores de las ideas, esta rama de la sociología ha asentado la noción estratégica de que los modos en los que las sociedades conceptualizan su experiencia temporal varían en grado considerable, con repercusión en las instituciones, los ritmos de su existencia y sus artefactos. Instituido en un objeto sociológico legítimo como la familia, las clases o últimamente el espacio (la otra gran categoría rescatada del *apriorismo* kantiano), el tiempo ha motivado un enjundioso programa de investigación centrado en principio en los sistemas de reconocimiento temporal (los calendarios son un ejemplo) y en su administración como un recurso escaso. En años recientes, la adopción de enfoques constructivistas ha hecho discurrir la pesquisa por carriles cognitivos, y la pregunta de matriz fenomenológica por la construcción social de la realidad ha tenido su traducción en la cuestión de cómo las sociedades pergeñan sus parámetros y semánticas temporales.

El viraje en la investigación ha promovido el estudio del concepto de futuro, de sus formas y contenidos. Se ha visto que el porvenir abierto y progresivo que nos es familiar domina en Occidente desde sólo hace tres siglos. La reflexión acerca de su naturaleza era, hasta no hace mucho, patrimonio de filósofos y ensayistas interesados por la aparición del mañana en la conciencia trascendental, el pensamiento utópico o los movimientos milenaristas. De ellos la sociología recibió la idea seminal de que la sociedad surgida de las revoluciones Francesa e Industrial está orientada al futuro, y de allí ha avanzado en la descripción de pautas de conducta tipificadas en función de la anticipación de eventos y en la identificación de las semánticas temporales de conceptos tales como Revolución, Progreso, Historia, etcétera.

Poco a poco, los cabos sueltos en el estudio del futuro se han ido anudando, y al hacerlo dejan al desnudo la cuestión pendiente, el modelado y definición del horizonte temporal. Hablar de la 'construcción social' de un fenómeno se ha vuelto un tópico de la literatura sociológica; sin embargo, los alcances concretos de esa formulación siguen adoleciendo de vaguedad, con pocas obras que vayan más allá de señalar la obvia determinación social de su génesis. Con el futuro pasa igual: pese a los progresos realizados, se echan en falta trabajos apegados a la coyuntura, a los actores, a la vida cotidiana y las decisiones políticas. Apenas se ha mostrado al futuro en acción, determinando y determinado por los agentes sociales.

¿Cómo bajar a tierra un enunciado tan vago y general? La construcción social del tiempo puede significar sencillamente que su constitución está determinada por las condiciones de la sociedad. Pero el término "construcción" supone una acción creadora, un sujeto constructor. Una vía de acceso a esa agencia son los dispositivos que establecen los parámetros temporales, los calendarios. Otra es a través de las tecnologías que producen tiempo y a la par lo llevan encajado en su complejión. El estudio del reloj, por citar un caso conocido, ilumina el disciplinamiento cronométrico de la vida y su influjo en la idea de tiempo reversible, vacío, uniforme e infinito abrazada por la ciencia con Newton. Igualmente, la historia social del telégrafo y el teléfono ha revelado su valor de soporte de una vivencia de la simultaneidad privativa del siglo XX. En línea parecida, aunque menos estudiadas, se hallan las tecnologías que enlazan tiempo objetivo y tiempo simbólico: los medios de comunicación. Así, la radio, el cine o la televisión generan una temporalidad especial durante su fruición e intervienen en su semántica en calidad de agentes modeladores de la conciencia.

La injerencia de los medios en la intuición temporal nos reenvía a la sociología de la comunicación. En esta especialidad nadie discute el poder de los medios de configurar una parcela de la realidad; aunque sí se debate la magnitud de esa parcela. Precisamente uno de los disparadores de esa discusión fue la "psicosis marciana" (la radiofonía posee el poder de la manipulación total, se pensó); mas luego, al averiguarse que esa influencia no es tan neta ni determinante como se creyó, se declaró al incidente no representativo y se lo olvidó. Nosotros proponemos recuperarlo para la investigación porque vemos en él una valiosa vía de abordaje al futuro *in the making*, al decir de los anglosajones. ¿Cómo? Retomando el estudio de Cantril en el punto donde lo dejó, y enriqueciéndolo con el bagaje acumulado por la teoría social sobre la eficacia mediática para crear realidades con ingredientes de ficción.

Tal es el objetivo de la presente tesis: poner al descubierto una faceta de la constructibilidad del futuro a partir de la contribución efectuada por un género narrativo particular, la ciencia ficción. Éste presenta propiedades únicas respecto del porvenir: invariablemente, sus narraciones versan de las repercusiones sociales -probables o improbables, pero no concretadas- de una novedad científica o técnica. Difícilmente puede exagerarse el interés de un enfoque semejante en el contexto de una altísima tasa de cambio científico-tecnológico y de un horizonte donde se agolpan las previsiones de nuevos adelantos junto con las de sus efectos positivos y negativos. Tales atributos hacen de la ciencia ficción un material privilegiado para el estudio de la configuración del mañana en la sociedad de la tecnociencia.

El lector no debe entender que para ello retornaremos al objeto analizado por Cantril, la radioemisión de 1938. Nada de eso; nos aplicaremos al medio cinematográfico, en particular a las películas de ciencia ficción. La elección responde a dos motivos: primero, el cine superó a la radiofonía en repercusión masiva; consecuentemente, la ciencia ficción filmica hizo lo propio respecto de las demás expresiones del género (comic, literatura, programas radiofónicos, videojuegos, filme); y segundo, la misma definición de género supone una continuidad de forma y contenido a lo largo de los años, con lo cual la serie toma valor de constante y permite tender correlaciones internas y externas mejor que un hecho singular.

De las miles de películas existentes hemos escogido un número manejable de filmes referidos a la energía nuclear. Optamos por ese conjunto teniendo en cuenta tres factores: en primer lugar, ese hito científico-técnico tuvo mayores implicaciones sociales que otras

innovaciones coetáneas (la potencia del átomo, el pivote de las relaciones internacionales desde el fin de la II Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín, fue el motivo determinante de dos de los movimientos sociales más vastos, el pacifista y el ecologista); segundo, su tremendo impacto cultural originó un debate sobre la III Guerra Mundial, el fin de la humanidad y la civilización, con repercusión directa en la semántica temporal; y último, la historia de la Era Nuclear coincide prácticamente con la del género, lo cual convierte a la energía atómica en un tema excepcionalmente idóneo para su cotejo en la ficción y en el horizonte social.

Nuestra investigación arranca en 1950, cuando eclosiona el cine de ciencia ficción, y se cierra en 1989, fecha que clausura simbólicamente la Guerra Fría, y además un momento de declive de la energía nuclear, sellado pocos años antes por el desastre de la central soviética de Chernóbil. Por ambas razones la caída del Muro de Berlín coincide con el eclipse de la Era Nuclear abierta en 1945 por la primera explosión atómica. En ese período los destinos del cine de ciencia ficción y del poder nuclear se solapan y entrecruzan íntimamente, según es nuestra intención demostrar. A lo largo de esta tesis veremos cómo las visiones de futuro transmitidas por las películas contribuyeron sensiblemente a modelar el horizonte social, al menos el segmento concerniente a los escenarios de la energía nuclear. A su término el lector dispondrá de elementos de juicio suficientes a favor de la idea de que el cine, prolongando y recalando mensajes similares a los emitidos por Welles en la "psicosis marciana", resultó un eficaz modelador de las percepciones de futuro. Y en esa práctica llegó más lejos que aquel, pues si la emisión radiofónica prefiguró el porvenir durante unas pocas horas, el estreno continuo de filmes surtió efectos a mediano y largo plazo.

El análisis de las obras seleccionadas se realizará cumpliendo los siguientes pasos; en primer lugar, un avance teórico gradual, con clarificación de las categorías que vayan entrando en liza. Por tal razón dedicamos el primer capítulo a repasar la teoría social del tiempo, desde Durkheim hasta su consolidación en las últimas décadas, con mención de las investigaciones cumplidas bajo sus postulados. El itinerario culmina en dos figuras intelectuales que nos servirán de guía en lo sucesivo: Luhmann, autor de un original modelo teórico de las relaciones entre sistema social y tiempo, cuyas ideas acerca de la funcionalidad del futuro prestarán un gran servicio a nuestro análisis; y Gell, promotor de los mapas cognitivos-temporales, esquemas virtuales con los que los actores clasifican las distintas vías de acción de cara al futuro abierto, de los cuales nos serviremos para representar las distintas fases en el proceso de definición del mañana. La segunda parte del capítulo versa de las mutaciones de la categoría de futuro, desde la Antigüedad a nuestros

días, sin cuyo conocimiento resultaría harto difícil captar la fisonomía del Futuro Moderno subyacente a las películas.

La última de esas mutaciones concierne a la llamada "crisis del futuro", es decir, al vaciamiento del significado atribuido desde la Ilustración a dicha categoría. Tal postulado es materia de una controversia que dista de haberse saldado y que, de verificarse, aparejaría hondas repercusiones para el conjunto de la estructura temporal. Obviamente, semejante planteamiento no puede soslayarse en una investigación relativa a la construcción del mañana; de allí la conveniencia de su exploración. Ahora bien, de las vertientes teóricas familiarizadas con la cuestión hay una que se perfila especialmente apta para su estudio, la sociología del riesgo. Desarrollado por Luhmann, Beck, Giddens y Douglas, este campo de estudios abarca los riesgos vinculados a la ciencia y tecnología, cuyo impacto excede su ámbito originario. En particular, en la medida que los riesgos corroen irreparablemente la confianza en el progreso indefinido, afectan a las semánticas del futuro. Basta considerar la responsabilidad crítica de la energía nuclear en el desborde de los riesgos para apreciar la pertinencia de tal enfoque: a la luz de la sociología del riesgo, los escenarios atómicos nos revelan su ligamen a procesos directamente implicados en la percepción del mañana.

La preeminencia otorgada en nuestro marco teórico a la sociología del tiempo y a la teoría del riesgo no va en desdoro de la teoría de la comunicación. Nos interesa el futuro, sí, pero especialmente el inscrito en los fotogramas. Sin un utillaje conceptual ajustado a la índole audiovisual del objeto seríamos incapaces de organizarlo y analizarlo y de correlacionar las visiones presentes en las obras con el público y la sociedad. Por esa razón dedicamos el segundo capítulo a caracterizar el sistema de medios del cual el cine forma parte, al compás de una revisión de las propuestas sobre sus funciones sociales. En ese trance y a fin de dotarnos de unos principios operativos de sociología del cine, definiremos a sus agentes -la industria cinematográfica y sus consumidores-; explicitaremos la categoría de ciencia ficción con demarcación de sus expresiones fílmica y literaria e identificación de sus productores y públicos; y terminaremos presentando un modelo analítico de las películas del género.

La metodología elegida descansa en premisas acordes al espíritu constructivista de esta tesis. Separándonos de la teoría fílmica de los años '60 y '70, centrada en el texto y convencida del poder de las estructuras formales para modelar a los receptores, hemos adoptado una posición afín a la preconizada por los *Cultural Studies*, sensible a la agencia del espectador. Las audiencias, desde su punto de vista, despliegan en la fruición de las películas una actividad hermenéutica de la que se sirven para dar sentido no sólo a las obras

sino, a través de ellas, al mundo que las rodea. Dicha asignación de significado a las cosas es una manera de construir la realidad social. Aquí nos interesa la cognición cinematográfica expresada en la capacidad del público para usar la ciencia ficción en la configuración del horizonte temporal.

Al análisis fílmico está consagrado el tercer capítulo. Las películas serán allí diseccionadas conforme al patrón analítico antes expuesto, a fin de elaborar tipologías donde tengan cabida la mayoría de los filmes. Disceniremos cuatro conjuntos clasificados según sus puntos comunes de cara al acontecimiento nuclear: filmes referidos al Holocausto atómico; a las criaturas alienígenas; a las mutaciones inducidas por la radiactividad, y a otros usos de la energía del átomo. Al término del análisis dispondremos de un elenco de actores socialmente emblemáticos formado por científicos, militares, autoridades, objetos y/o amenazas a eliminar (mayormente asociadas a la energía nuclear), junto con un repertorio de iconos y semánticas temporales y topológicas de las obras. Para explorar esos componentes narrativos los contrastaremos con los del cine de temática nuclear de corte "realista" o documental, y con el tratamiento televisivo de los mismos temas. De tal modo obtendremos un cuadro de similitudes y diferencias que nos ayudará a precisar la especificidad de la ciencia ficción fílmica y la sensibilidad manifiesta en los demás medios de comunicación.

En el último capítulo articularemos los datos del análisis fílmico con el contexto de la producción y recepción de las películas. La operación supone perseguir el hilo de la filmografía por la trama tejida por el entrecruzamiento del sistema de medios con la política, la carrera armamentista, la investigación en física atómica, el despuntar de los movimientos pacifista y ecologista y la carrera espacial. Hilvanando a todos ellos obtendremos una narración histórica de las interacciones entre los acontecimientos y discursos de las sucesivas coyunturas con los escenarios nucleares suministrados por la filmografía. El relato de cómo los promotores y detractores de la tecnología atómica pugnarón por sus intereses y puntos de vista enarbolando visiones del mañana con la impronta de la ciencia ficción tiene la finalidad de mostrar cómo esa dinámica incidió en la construcción colectiva de una parcela significativa del futuro de la sociedad industrial. Para finalizar, remitiremos esas conclusiones a la teoría social del tiempo, para ver hasta qué punto confirman, refutan o matizan los presupuestos teóricos iniciales, especialmente en relación a la "crisis de futuro".

Hemos impuesto a este capítulo la apariencia de una narración bélica, con las escaramuzas, batallas, derrotas y revanchas protagonizadas por los contendientes. Al relatar los hechos y

Hemos impuesto a este capítulo la apariencia de una narración bélica, con las escaramuzas, batallas, derrotas y revanchas protagonizadas por los contendientes. Al relatar los hechos y sus interpretaciones de tal forma buscamos enfatizar el valor político de las definiciones del mañana, aparte de sus connotaciones cognitivas. A su término, su influjo se le habrá hecho tan evidente al lector, que no encontrará exagerado que al adagio que dice: "quien es dueño del pasado, es dueño del presente", lo complementemos con uno parecido: "quien es amo del futuro, es amo del presente". Esa relación intensa entre los dos planos temporales constituye una justificación más que suficiente para una sociología cuya materia es poco más que "una red de niebla, de imaginaciones, de fantasía y modo subjuntivo" (Musil), mas no por eso menos consistente en su efecto en las grandes y pequeñas decisiones de la vida social.

CAPÍTULO I

TEORIA SOCIAL DEL TIEMPO

1. Futuro. Instrucciones de acceso

La aspiración por hacer del futuro un objeto sociológico *per se* tropieza desde el inicio con una cuestión intrincada: ¿cómo fundamentar un conocimiento sólido sobre una entidad con un estatuto tan precario, cuya intangibilidad se equipara a la del horizonte, una línea imaginaria trazada por la necesidad de deslindar las certezas del presente de las incógnitas de lo que vendrá?

A dificultades similares se enfrentó San Agustín en su célebre requisitoria sobre el tiempo, cuando se preguntaba cómo puede existir el futuro cuando todavía no es. Recordémoslas: "Lo que por el momento veo con toda claridad es que no existen ni las cosas futuras ni las pretéritas. Y pienso que no se habla con propiedad cuando se dice que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro. Más exacto me parece hablar de un presente de lo pretérito, un presente de lo presente y de un presente de lo futuro; porque estas tres modalidades las encuentro en mi mente pero por otra parte no las veo. Lo que sé es que tengo una memoria presente de lo pasado, una percepción presente de lo actual y una expectación presente de lo venidero. Si de este modo se entiende, acepte y afirmo que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro, como se dice en el uso común (1998:442-443) "No hay pues nada que pueda llamarse un largo tiempo futuro; lo que hay es una larga expectación de lo futuro. Ni existe tampoco un largo pasado, sino sólo una larga memoria de lo pasado" (ibid, p. 445).

Con su razonamiento San Agustín nos entrega dos valiosas pistas: 1) el conocimiento del futuro se sustenta en el saber de la expectación; 2) ese conocimiento tiene su anclaje en el presente. ¿Qué ocurriría si trasladamos, sin violentarlo, ese triple presente fundado en la conciencia al ámbito de la sociedad? A primera vista, la operación se presenta fructífera, pues nos permite discernir en aquel una memoria colectiva, una vivencia social del presente y una expectativa común del futuro.

Ahora bien, ¿puede la sociología, sustentada por este punto de apoyo, emprender sin más el estudio del futuro entendido como la sumatoria de las expectativas sociales? De hecho, hay quienes lo intentaron; lo corrobora la abultada tradición de estudios inspirados en el trabajo de Lazarsfeld (1933) sobre la percepción del tiempo de los desempleados de Marienthal. Pero si tomamos a esas investigaciones de parámetro, muchos nos tememos que los resultados de la empresa adolecerán de enanismo: se limitarán a estudios empíricos de las expectativas de grupos, a baremos de las diferencias de horizontes entre las clases alta, media y baja, y al seguimiento de sus altibajos en ciclos de prosperidad y crisis, y a su pormenorización en los apartados de educación, trayectoria profesional, vivienda, etc. (ver la crítica a esta posición en la unidad 1.1.).

No negamos el valor de los datos producidos de tal manera para la comprensión de la estructura social, el estudio de la desviación (las expectativas de los marginados) y la psicología social. Mas les objetamos que en ellos el futuro queda reducido a muy poca cosa, a un haz inarticulado de proyectos y aspiraciones de unos cuantos actores sociales, dejando sin respuestas cuestiones gruesas del tipo: ¿cómo se originan y articulan las perspectivas temporales? ¿cómo evolucionan históricamente?; por no hablar del cúmulo de fenómenos relativos a los tratos más complejos con el mañana, que van desde el mercado bursátil de futuros hasta la historia del porvenir trazada por los futuros pasados, junto con la crisis de mañana anunciada por los ecologistas y los postmodernos, y los escenarios probables y posibles pergeñados por la prospectiva, la utopía, la ciencia ficción, el discurso político, y la última versión del *management*, la estrategia.

Todas esas dimensiones del futuro se nos escurrirían entre los dedos si pretendiésemos asirlas únicamente mediante el estudio empírico de las expectativas. De golpe descubriríamos que la malla de nuestro cedazo analítico resulta demasiado ceñida para atrapar postulados como el de la muerte del futuro ventilada por los postmodernos, pues previamente deberíamos haber asimilado la idea del futuro como metanarración, algo inaprensible desde el módico entendimiento del porvenir como el conglomerado de las expectativas individuales. La categoría de futuro, para presentar valor heurístico a la sociología, debe trascender a la agrupación de las expectativas. Por consiguiente, y sin desconocer nuestra deuda con San Agustín, debemos reconocer los límites de su planteamiento¹ y complejizarlo en sintonía con una dimensión temporal multiforme y esquiva.

Esa complejidad categorial debe dar cuenta de las relaciones que afectan al sistema social -su orientación temporal- o a la esfera individual -el aumento inédito de la expectativa de vida y su impacto en el horizonte vital de los sujetos-, y de las conectadas con el sub-sistema económico, en el cual el futuro se gana o se pierde, se ahorra o se gasta igual que una mercancía. Y lo mismo de la ramificación del mañana hacia el pasado, pues cada futuro está condenado a volverse un futuro pasado, objeto de una arqueología del futuro. Se aprecia, en suma, que el triple presente agustino ofrece sendas de acceso al mañana cuyo trazado intrincado, a menudo laberíntico, exige una exploración de largo aliento. Por no hablar de sus interacciones con el presente, con el cual mantiene una interdependencia de orden dialéctico más que circular: el presente construye el futuro negando visiones del futuro elaboradas con anterioridad, resultando que las imágenes del futuro pergeñadas surten en el presente efectos contrarios a los deseados, lo cual abre un campo de estudio original, el condicionamiento de los presentes futuros por los futuros presentes -la

¹ Una de las debilidades de la concepción agustiniana de lo temporal radicaría en que el santo de Hipona "identificó recuerdo, percepción y expectativa con el tiempo, en lugar de considerarlo en relación con éste o con el modo en que dan origen a la idea del tiempo", Jacques, 1984:105.

desconfianza en el mantenimiento de la política social, inculcada con el fin de incentivar las pensiones privadas y crear un mercado de capitales, termina provocando un ahorro excesivo y socavando la expansión deseada por los promotores de la desregulación, brinda un ejemplo-

Una sociología interesada en identificar el *feed-back* entre presente, pasado y futuro no puede contentarse con una lista de propiedades y fenómenos vagamente conexos. Debe ir más lejos, hasta la elaboración de una estructura temporal global en la cual las relaciones de los sujetos con el porvenir (expectativas grupales, proyecciones utópicas, planificaciones de toda clase, etc.), formarían uno de sus componentes cardinales. ¿Cómo proceder? Una sociología del futuro en vías de constitución no puede desestimar el bagaje acumulado por la teoría social del tiempo, de la cual se pretende un desarrollo. Nada más pertinente, entonces, que un recorrido previo por los fases de la reflexión en la problemática temporal y en el aquilatamiento categorial del tiempo, condición *sine qua non* para la identificación razonada de las estructuras temporales.

A lo largo del itinerario efectuaremos paradas en puntos estelares de la investigación sociotemporal, presentando, en primer lugar, las aportaciones teóricas, y seguidamente los estudios empíricos por ellas inspirados, siempre poniendo el énfasis en dos puntos nodales: su repercusión en la constitución del futuro como objeto sociológico, y el reconocimiento de la agencia humana en las definiciones del tiempo. Concluiremos el capítulo con la presentación de un modelo operativo de estructura temporal, con eje en el futuro y en su ubicación dentro de ella.

1.1. Tiempo y teoría²

1.1.1. Durkheim y el tiempo social

Los cimientos de la sociología del tiempo fueron puestos por Emile Durkheim, en *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa* (1912). Allí postula la existencia de dos categorías novedosas, el "espacio social" y el "tiempo social". Respecto de la última anota: "En efecto, la observación

² La crónica aquí ofrecida de la reflexión social sobre el tiempo es extremadamente sucinta, ajustada a los requerimientos teóricos de nuestra tesis. Por tal razón, la selección de autores y referencias se ve inevitablemente sesgada, dejando afuera gran cantidad de elaboraciones de valía. Para su confección nos hemos basado fundamentalmente en los siguientes trabajos: "Estudio sumario sobre la representación del tiempo en la religión y la magia", de Henri Hubert; "La naturaleza del pasado", de G. H. Mead; "El tiempo social: un análisis metodológico y funcional", de P. Sorokin y R. Merton; "Estructuración y medición del tiempo: sobre la interrelación entre los instrumentos de medición del tiempo y el tiempo social", de H. Nowotny; "El futuro no puede empezar", de N. Luhmann; "Tiempo y teoría en sociología", de H. Martins; "Ciclos en la conducta social", de M. Young y J. Ziman; "Las duraciones esperadas socialmente: un estudio de caso sobre la formación de conceptos en sociología"; de R. Merton; "El cómputo primitivo del tiempo como sistema simbólico", de D. Maltz; "El calendario", de E. Zerubavel", compilados en Ramos, 1992, junto con los artículos publicados en *Current Sociology: The Sociology of Time* (Comp. G. Provonost) Vol 37, n°3, Winter 1989. También nos hemos apoyado en Adam (1990, 1995) Beriaín (1996, 1997); Durkheim (1912); Gell (1996); Giddens (1979, 1981, 1984); Geertz (1966); Ramos (1995, 1997, 1998, 1991a y 1999b); Jacques (1984); Leach (1961); Offe (1992); Thompson (1979)

establece que estos puntos de referencia indispensables en base a los cuales son clasificadas en el tiempo todas las cosas son tomados de la vida social. Las divisiones en días, semanas, meses, años, etc., corresponden a la periodicidad de los ritos, fiestas y ceremonias públicas. Un calendario da cuenta del ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad (...) Por el contrario, la categoría del tiempo expresa un tiempo común al grupo, el tiempo social, por decirlo de alguna manera" (Durkheim, *ibid*, pp.14-15).

Originado en los ritmos de la vida social, el "tiempo del grupo" adquiere vida propia y ejerce sobre los sujetos una compulsión externa a través del calendario; se constituye en representación colectiva, un fenómeno simbólico mediante el cual la sociedad se auto-regula. Gracias a Durkheim la sociología toma por primera vez consciencia de que el tiempo no es una precondition del conocimiento, tal como se creía, sino una parte integrante del objeto. Al conferirle el estatuto de representación, el héroe epónimo de la sociología lo designa creación social. Nótese que es contra Isaac Newton y su concepción fiscalista de lo temporal con quien en el fondo Durkheim polemiza; y no tanto contra Kant, a quien vuelca a la sociología corrigiéndolo, pues lo que el filósofo de Heidelberg presentaba como una categoría innata del espíritu, en el sociólogo francés se revela una categoría inculcada en la conciencia de los individuos por determinaciones sociales. Mediante esta distinción el enfoque durkheimiano planta una simiente en la imaginación sociológica: la idea de la construcción social de la temporalidad.

Durkheim enriquece a las ciencias sociales con la novedad de un tiempo específico de la sociedad, de naturaleza simbólica y estatuto ambivalente, autónomo y a la par dependiente de las fuerzas sociales que le dan existencia. Al asentar ese concepto categoriza y generaliza las intuiciones de Hubert relativas al tiempo de la magia y la religión. La temporalidad sagrada, señala este autor, no es mensurable al modo del tiempo homogéneo de la física, del cual se diferencia por su heterogeneidad, discontinuidad e indivisibilidad. Del tiempo sagrado, el parámetro por el que se rigen los calendarios, Hubert deriva un postulado de mayor trascendencia: "la división del tiempo comportaría un máximo de convención y un mínimo de experiencia" (Hubert, 1909/1992:23). La impronta social siempre se impone a la organización de la experiencia temporal, viene a decir.

Otro exponente de la escuela francesa, Halbwachs, afianza la concepción del tiempo como artefacto cultural notando que incluso la noción de simultaneidad -en apariencia un estado espontáneo de la Naturaleza externo a la injerencia humana- supone un punto de observación compartido con otros sujetos y una actividad relacional en el seno de un grupo (una idea que trasunta la recepción de la teoría de la relatividad de Einstein). Además, con su teoría de la memoria colectiva avanza una explicación de la construcción social del pasado: contra la creencia

naturalista en un pasado inmutable, garante y prueba de la objetividad de los hechos, explica cómo el pretérito es reconstruido sin cesar por las evocaciones de los individuos (Halbwachs, 1925).

La senda abierta en la sociología por Durkheim y sus discípulos, al revelar el lado simbólico del tiempo, vale decir, cultural, impulsa la investigación etnográfica de los calendarios. Estos dispositivos práctico-simbólicos encargados de sincronizar las secuencias de acontecimientos y poner en acción las normas sociales, orientarán las exploraciones antropológicas del tiempo social. Entre ellas sobresale la de Evans-Pritchard, con su distinción entre dos modalidades de tiempo social, formulada en su obra sobre los Nuer (1940), "tiempo ecológico" y "tiempo estructural". Lo interesante de la última categoría radica en que refiere cómo lo temporal se asocia y confunde con la estructura social: en la sociedad Nuer la genealogía constituida por los grupos de edad aporta simultáneamente los principios de estructuración cronológica y de organización social. Afín al espíritu durkheimiano, Evans-Pritchard define al tiempo no como un continuo sino como una relación estructural entre posiciones sociales (en los Nuer las dos nociones temporales remiten a la estructura social, constituyen una función de ella). Retengamos además su observación de que en las sociedades *primitivas* la dimensión temporal carece de autonomía suficiente para cuajar en una estructura diferenciada; el tiempo se engrana en las formas organizativas de la sociedad. Habrá que esperar al surgimiento de la civilización y de los sistemas de elaborados de reconocimiento temporal para detectar los principios de su autonomización.

La indagación antropológica planta otro mojón cuando Leach (1961) describe una vivencia temporal definida por la oscilación entre Ahora y no-Ahora, en lugar de la tripartición Pasado-presente-Futuro vigente en Occidente; asimismo distingue entre las sociedades caracterizadas por una noción estática y cíclica del tiempo, y las que enfatizan los procesos irreversibles de cambio, concluyendo que en las sociedades primitivas no rige la irreversibilidad temporal. Tal diferenciación se acentúa con Levi-Strauss y su antinomia entre culturas "frías" -las *primitivas*-, cuyas percepciones temporales corresponden a una tasa baja de cambio histórico; y "calientes" -las modernas-, adscritas a una temporalidad que subraya la historicidad y el cambio (1967:233). En dirección parecida, Geertz (1966) explica cómo el manejo de distintos calendarios por los balineses obedece a estrategias para negar el paso del tiempo, sustentando un presente "atemporal" (*motionless*). Barden (1973) nota fenómenos similares en los aborígenes australianos, entre quienes la duración es anulada por la reiteración de la pauta en un presente atemporal.

Ciertamente, la antropología de campo sacó provecho de las intuiciones durkheimianas. Sin embargo, al retorno de la selva de los símbolos los antropólogos no sistematizaron sus hallazgos relativos a los calendarios y escalas temporales de los *primitivos*, dispersos en montañas de

monografías inconexas (v. Maltz, 1968). Habiendo abdicado de sus ambiciones teóricas, la antropología se conformará con brindar pruebas y ejemplos a los teóricos de las demás disciplinas.

1.1.2. Impulso funcionalista

El segundo gran impulso a los estudios temporales proviene del funcionalismo sociológico. Sorokin y Merton (1937) recuperan en Estados Unidos la noción de tiempo social y proclaman: "el sistema del tiempo varía con la estructura social", pues "el tiempo social expresa el cambio o movimiento de los fenómenos sociales en términos de otros fenómenos sociales tomados como puntos de referencias". El retorno al legado de Durkheim conlleva el paso al primer plano de la agenda sociológica de las funciones atribuidas a los calendarios, integración y sincronización. Mas el curso posterior de la reflexión funcionalista pondrá de manifiesto una notable diferencia de enfoque: mientras la sociología francesa se interesa por las relaciones del presente con el pasado, la escuela estadounidense se decanta por las conexiones del presente con el porvenir, una disposición que resultará de gran importancia de cara al estudio del futuro.

Muestra de ese interés es el concepto de las Duraciones Esperadas Socialmente (DES). Repasando su historia, Merton (1984) reconstruye la preocupación académica estadounidense por la estructura de las expectativas temporales. A Merton le interesa el aspecto normativo, por no decir compulsivo, de las duraciones prescritas institucionalmente (duración de cargos políticos o del servicio militar, años de cotización requeridos para jubilarse, etc.); si bien no deja de señalar variedades tales como las duraciones esperadas colectivamente (relativamente inciertas), típicas de los movimientos milenaristas; y las expectativas temporales estereotipadas que rigen clases diversas de relaciones interpersonales y sociales (la amistad, el matrimonio). Se trata de una clasificación embrionaria que reconoce el valor de tales expectativas como componente de la estructura social.

A ello se añade una aportación específicamente mertoniana, la de las "profecías sociales", que introduce el problema de la reflexividad en las percepciones temporales, aunque el autor, más absorbido por sus aspectos puramente epistemológicos -las consecuencias no intencionales de la acción-, no repara en su enorme potencial de cara al desarrollo de la teoría social del tiempo. Merton distingue entre profecías auto-cumplidas (*self-fulfilling*), "en el origen, una definición falsa de la situación que suscita una conducta nueva, la cual convierte en verdadero el concepto originariamente falso" (1964:421), y profecías suicidas o auto-destructivas (*self-denying*), "predicciones públicas de futuros desarrollos sociales (que) no llegan frecuentemente a cumplirse precisamente porque la predicción se ha convertido en un elemento nuevo en esa situación concreta, tendiendo, por tanto, a cambiar el curso inicial de la evolución" (1980:184).

Además de arrojar un reto a los fundamentos de la ciencia social (v. Ramos & Lamo de Espinosa, 1999), tales "profecías" descubren una especial interacción entre futuro y presente mediante la cual el futuro participa de la definición del presente y, en última instancia, de sí mismo. Este ejercicio reflexivo pivota en la incorporación al presente de las definiciones de situación implícitas en las "profecías". Ellas no son un mero telón de fondo estático contra el que los actores proyectan sus aspiraciones; al contrario, en determinadas condiciones las expectativas cobran vida y se vuelven contra sus autores, forzándoles a modificar el rumbo en direcciones inesperadas. En virtud de esa reflexividad el futuro se dota de la compulsividad asignada por Durkheim al calendario. Merton no ahondó en esas nociones; mas con formularlas prestó un gran servicio a la sociología del tiempo al asentar el valor del mañana como acicate de la acción social.

La recuperación del tiempo como variable social por el funcionalismo alentó un ambicioso programa de investigación. Tres ejes se perfilan con nitidez, según la relación de Lewis & Weigert (1981): encaje temporal; sincronización; y estratificación. El encaje concierne a la coordinación de distintos niveles, que van desde el tiempo personal, el tiempo de la interacción y hasta el tiempo de las instituciones. Estratificación quiere decir que a cada estrato de la estructura social le corresponde un estrato temporal. Y por sincronización se entiende que cada estrato debe abarcar a los menos comprensivos, a la manera de una muñeca rusa. De esta trilogía se derivará una noción destinada a conocer la fama: la escasez temporal, base de los conflictos entre el tiempo de la institución y el personal (la integración se paga con la disminución del tiempo no reglado, el tiempo libre); y la revitalización del interés por los calendarios en la sociedad moderna, inaugurado por Durkheim, y que atraerá a numerosos investigadores en las décadas siguientes.

Pese a lo expuesto, al funcionalismo se lo reprocha haber desatendido la problemática temporal, según un tópico habitual en la literatura sociológica. En un minucioso examen de los cargos, Martins (1974) distingue dos formas posibles de encarar la cuestión del tiempo en las ciencias sociales; por un lado, el temporalismo sustantivo (cuando lo temporal es la piedra de bóveda del edificio teórico, sin la cual se desmoronaría); por el otro, el temático (cuando el tiempo, considerado un objeto externo a la teoría, recibe el trato de área de estudio). Hecha la distinción, Martins emite su veredicto: el funcionalismo no pecó de omisión respecto a lo segundo (al contrario, el debate promovido por Sorokin y Merton evidencia su voluntad por arrancar a la temática de su enclaustramiento en la sociología del conocimiento, añadimos nosotros); pero sí lo hizo en cuanto a lo primero. De todos modos, Martins aclara que hasta su análisis ninguna de las corrientes sociológicas posteriores ostenta mejores títulos en cuanto a temporalismo sustantivo.

Sin duda, el funcionalismo adolece de flaquezas notorias, entre ellas el haber encasillado la investigación en los sistemas de reconocimiento temporal -cronogramas y pautas de ordenamiento de actividades-, dejando de lado lo relativo a la dimensión cualitativa del tiempo. La apuesta por una sociología sin deslices especulativos llevó a los seguidores de la corriente a circunscribir su campo de estudio a las estructuras temporales más formalizadas y observables, propias de las instituciones modernas. No casualmente, estas organizaciones se rigen por el esquema medio/fines de la acción racional. He aquí la raíz de sus sistemáticas falencias, según Martins, para quien éstas son consecuencia inevitable de la teoría de la acción de Talcott Parsons. "El esquema medio-fines puede proporcionar y proporciona la llave de entrada para el análisis de las estructuras temporales de la vida humana y es, de hecho, una palanca para la 'temporalización de nuestra visión de la conducta humana" (Martins, 1974:197). Sin embargo, acota, el progreso por esa vía se frustró en la teoría voluntarista de la acción por su reducción del tiempo a mera diferencia temporal³.

Del cuadro pintado por Martins quedaba claro que, a principios de los '70, la teoría social del tiempo se hallaba empantanada. Nadie se mostraba capaz de superar los límites contra los que se había estrellado el funcionalismo, resumidos en la imposibilidad de vincular convincentemente tiempo y agencia humana. La crítica marxista tampoco ayudaba a desfacer el entuerto. Por muy correctos que fueran sus ataques al funcionalismo, su núcleo duro "materialista histórico" no le acreditaba una mejor comprensión temporal. A nivel interno del proceso social, los marxistas entendían al tiempo como un valor abstracto de intercambio y/o un medio de control social, nociones que sustentarían pesquisas puntuales de valía; pero a nivel macrosociológico lo equiparaban con el cambio, y al cambio con una Historia de matriz hegeliana, válida y equivalente para todos los modos de producción, única depositaria de la autonomía de lo temporal.

Fue su errónea sinonimia entre tiempo y cambio social lo que indujo al marxismo a creerse a reparo del problema, confiado en que en ninguna teoría excepto en la suya el tiempo gozaba de mayor preeminencia. A sus ojos la debilidad del funcionalismo se explicaba por su adhesión a los postulados de orden y, por tanto, por negar el cambio. En el materialismo histórico las cuestiones de agencia y tiempo se subsumían en la explicación del cambio social y en su expresión concentrada, la teoría de la acción revolucionaria. Marx se aferró a un concepto determinado de Historia sin ser consciente de que manipulaba un constructo, prolongando el error de Hegel de

³ La escasa relevancia concedida por Parsons a la cuestión es comentada por el propio Merton, quien señala que "tampoco captó Talcott Parsons la noción de tiempo social, a pesar de estar examinando la 'epistemología social' de Durkheim en la magistral *Estructura de la Acción social* (Parsons, 1937) que estaba escribiendo entonces" (Merton, 1984(1992:285).

conferir universalidad a una intuición exclusiva de Europa moderna. Es decir, se reveló incapaz de analizar críticamente la semántica temporal de sus conceptos estratégicos, tales como 'revolución'.

El *impasse* teórico cristalizó en la polémica jamás resuelta en torno a la primacía de los enfoques diacrónico o sincrónico, expuesta de forma paradigmática por Levi-Strauss (1962), decantado claramente por el segundo. En el fragor de la discusión las oponentes no se percataban de cuanto de ilusorio había en tal oposición, como señaló posteriormente Fabian (1983), puesto que "no importa que uno elija enfatizar el enfoque 'diacrónico' o el 'sincrónico, el histórico o el sistemático, todos ellos son crónicos, inconcebibles sin referencia al tiempo". En un tenor parecido, la crítica de Giddens recalcaría el error epistemológico de suponer factible la toma de una 'instantánea atemporal' de un sistema social, como si se tratase de una instantánea real de la arquitectura de un edificio" (1981:17). Llevaría años comprender que los dos términos en disputa, sincrónico y diacrónico, "están fundamentalmente ligados al tiempo del reloj y del calendario solamente", razón por lo cual "mal pueden resultar herramientas adecuadas para el análisis de sociedades que no participan de nuestro marco temporal abstracto y objetivado" (Adam, 1995:41)

Para escapar del callejón sin salida de la polémica diacrónico/sincrónico, consecuencia, por otra parte, de las insuficiencias del andamiaje conceptual disponible, se hacía preciso dar un vuelco radical al planteamiento del problema. Esa operación tenía un significado concreto: encontrar la manera de restituir la temporalidad a la agencia humana. Finalmente, un principio de solución llegó; y provino de las reflexiones desarrolladas en terrenos externos a la sociología.

1.1.3. Atajo filosófico

En cierto sentido, el siguiente giro en la teorización social del tiempo significó un retorno a las posiciones de San Agustín, al campo de tensiones de la conciencia. Sí, al triple presente de la conciencia, pasado por el tamiz filosófico de George Mead y Alfred Schutz. Mead (1932), en particular, parte del aserto de que las cosas y los seres constituyen el tiempo. Siguiendo a Whitehead, fija en el acontecimiento el origen de la estructuración temporal. El acontecimiento ocurre en el presente, un plano en constante mudanza debido al devenir y la desaparición. El tiempo se define como una abstracción de la sucesión de acontecimientos. Pasado y futuro son en sí inaccesibles, y sólo mediante la intervención de la conciencia presente es factible su reconstrucción hipotética. Por consiguiente, pasado, presente y futuro no existen sino como relaciones del sistema de perspectivas relevantes. Rechazando al tiempo cuantificado como una reificación, Mead identifica en la acción la fuente de un tiempo diferente del impuesto por el reloj.

En Mead la temporalidad se genera por la fricción del organismo y su entorno. Su propuesta se resume en una fórmula: "el campo de la mente es la extensión temporal del organismo" (1932:25). El filósofo delinea una teoría de la acción en la cual el tiempo común resulta de la aceptación de las perspectivas de los demás actores. Para él la acción es un movimiento en un tiempo preexistente, un hecho emergente que constituye un presente con horizontes pasados y futuros.

De Schutz (1974) la ciencia social importa dos nociones: a) el tiempo no es monolítico, pues "la impregnación por los pasados y los futuros de los ritmos fisiológicos del cuerpo, los movimientos planetarios y las pautas de las estaciones, así como las rutinas, planes y revisiones, es inseparable de la organización social como de las campanas, relojes y calendarios", comenta Adam (1995:77). Una idea que Schutz desarrollará con Luckmann (1973) en el concepto de múltiples mundos de la vida con su correlato en la multiplicidad temporal de la realidad mundana, gestada por la intersección de la corriente de conciencia con los ritmos del cuerpo, las estaciones y la sociedad.

La siguiente noción, conectada con la anterior, postula la impregnación de la acción social por el pasado y futuro. Ejecutada en el presente, la acción se orienta al futuro y es reflexiva únicamente en el pretérito (una proposición derivada por Schutz de la estructura temporal del *Lebenswelt* husserliano). De la que resulta que el pasado está fundamentalmente encarnado en proyectos, y segundo, que lo público y lo privado, lo objetivo y lo subjetivo, el pasado, presente y futuro interpenetran en las acciones y sus representaciones; el conocimiento sedimentado históricamente, los objetivos e intereses impregnan las acciones, interacciones y comunicaciones (...) Sobre esta base somos capaces de referirnos no solamente a pasados comunes sino también a futuros colectivos. Además, eso nos permite pensar tanto en el tiempo pasado y futuro; podemos concebir pasados pasados, pasados presentes y futuros futuros o un número de otras combinaciones" (Adam, 1995:78), todos ellos factores que configuran la estructura temporal del sujeto.

¿Cómo anudar esa configuración subjetiva con la estructura de la realidad? Schutz sigue a Mead en la idea de que la acción toma primero su sentido como una unidad temporal de la conciencia. Al igual que él Schutz amarra la temporalidad interna en un tiempo social intersubjetivo, el tiempo del mundo: en su teoría, los mundos de la vida de Ego y Alter poseen la misma estructura temporal, de modo que, basados en este paralelismo temporal, ambos pueden ser aplicados mutuamente con sentido en un mundo intersubjetivo. De tal forma, "la estructura temporal del mundo es formulada con mayor complejidad que en el tiempo social de Durkheim, y por lo tanto ofrece un mejor punto de partida para análisis sociológicos complejos del tiempo que tomen en cuenta las conexiones sistema/entorno" (Bergmann, 1992:84).

Con sus disquisiciones, estos filósofos proporcionaron los medios conceptuales para introducir en la ciencia social la percepción del pasado y el futuro en toda su densidad temporal. Si el reto de la sociología pasaba por conectar el tiempo a sus conceptos elementales (acción, estructura, cambio), cabe decir que la relectura de Mead y Schutz facilitó enormemente la tarea. Ajenas por igual al entendimiento del tiempo como "flujo" -emblema del tiempo objetivo- como a su "enterramiento" en los pliegues de la intencionalidad del actor -propia de la teoría parsoniana-, sus contribuciones trajeron una bocanada de aire fresco a las ciencias sociales. La potencia generadora de tiempo asignada a la acción ayudó a anclar en el actor la etérea expresión "construcción social del tiempo". Sus modelos parten siempre de la intencionalidad del sujeto; y es este rescate de la subjetividad creativa del actor lo que les puso en disposición inmejorable para penetrar en los misterios del tiempo vivido inmediatamente y de la temporalidad del mundo "real". Esquivando las polémicas inútiles en las que había embarrancado la teoría social, el aparato categorial de Mead, Schutz y Luckmann despejó el camino hacia un concepto del tiempo superior en complejidad.

1.1.4. Giro sociológico

Abrevando de las aportaciones de los filósofos, la teoría social comienza a unir las piezas del rompecabezas de la problemática temporal. Más de un cuarto de siglo después del descarnado diagnóstico de Martins se aprecia a ojos vista que la literatura sociológica sobre temporalidad sustantiva ha despegado en número y en calidad. Por decirlo de alguna forma, hasta entonces los científicos sociales se habían dedicado a descifrar la "constitución social" del tiempo, sin abordar su "construcción social" (los esfuerzos en esa dirección se limitaban a indagar en el diseño de los calendarios) por cuanto eso demandaba engarzar tiempo y agencia humana. Ahora, con la incorporación del nuevo utillaje conceptual, determinados autores ponen manos a esa tarea.

El avance ha supuesto el cumplimiento de pasos decisivos. Uno de ellos concierne al abandono de la vetusta noción de tiempo reificado -el tiempo coagulado en los relojes- en favor de definiciones relacionales. El tiempo deja de ser una cosa y pasa a ser considerado el símbolo de una relación que "un grupo de seres dotados con la capacidad de memoria y síntesis establece entre dos o más continuos de cambios, uno de los cuales es utilizado por ellos como marco de referencia o estándar de medidas para el otro. Las relaciones temporales son de este modo conexiones entre al menos tres continuos, aquellos que conectan y dos continuos de cambios, a uno de los cuales le otorgan la función de continuo estándar" (Nowotny, 1992:427). Para Elias (1984) ese postulado acabaría con la elusividad de la cuestión de la agencia: si el tiempo se expresa en símbolos, su construcción social sería aprehensible mediante el seguimiento de los creadores de símbolos, los sacerdotes en la sociedad tradicional, los científicos en la moderna, por dar algunos ejemplos.

El otro punto de consenso pasa por la reconciliación de las series temporales A y B, acuñadas por el filósofo McTaggart, y cuyo manejo ha tenido a mal traer a las ciencias sociales. Las dos series agrupan a las grandes posturas filosóficas a propósito de la naturaleza del tiempo: la Serie A clasifica a los acontecimientos según su adscripción a pasado, presente y futuro, atribuyendo a cada uno diferencias ontológicas; en ella el tiempo discurre desde el futuro hacia el presente y se hunde en el pasado (el tiempo cualitativo). La Serie B reduce el tiempo a la diferencia entre antes y después, negándole el perfil ontológico propuesto por la otra serie; desde su óptica, la tripartición pasado-presente-futuro sería artificial y ajena a la naturaleza de los hechos, que se ordenarían simplemente en hileras sucesivas como cuentas en un collar (el tiempo de los relojes).

Una perspectiva histórica nos permite comprender que desde Durkheim hasta los años '70, las ciencias sociales tendieron a recostarse en la Serie B (la variante venerada por las ciencias exactas, lo cual, a ojos de unos cuantos sociólogos y antropólogos, constituía una garantía de cientificidad). La Serie A, en cambio, fue reivindicada por los filósofos, de Bergson a Mead, pasando por Husserl. Sólo cuando la sociología comenzó a dar cabida en su seno a la Serie A las cosas comenzaron a cambiar. A partir de su acogida, los investigadores dispusieron de instrumentos apropiados para captar la multiplicidad temporal, las semánticas temporales y, por último, aspirar a la búsqueda síntesis de ser social y tiempo, sin por ello perder de vista las "métricas" temporales y sus contextos concebibles a partir de la Serie B. El apertrechamiento intelectual se concretó en una explosión de estudios monográficos, pero también en el renovado empeño puesto por determinados autores en incorporar el tiempo a la argamasa de sus teorías, entre ellos Giddens, Adam, Luhmann y Gell, cuyos puntos principales tocaremos a continuación.

1.1.4.1. Giddens: la dualidad estructural

Giddens parte de la necesidad de reconciliar el tiempo y la acción social, un imperativo aprendido de sus lecturas de Heidegger, en especial, y del postulado de que la existencia humana está basada en el tiempo. Esa meta supone superar el antagonismo entre las teorías de la acción (subjetivistas) y las teorías estructurales (objetivistas). La acción sólo puede ser analizada si se reconoce su encaje en la dimensión temporal, afirma Giddens (1984). Lo mismo es extensible a los sistemas sociales, que "solo tienen propiedades estructurales a través de su 'funcionamiento' en el tiempo; la 'pautificación' (*patterning*) de las relaciones sociales es inseparable de su reproducción continua a través del tiempo" (1980:91). Un primer paso imprescindible consiste en acabar con un equívoco heredado del funcionalismo: la equiparación de tiempo y cambio social. Esta equivalencia amputaba al tiempo de su participación en la estabilidad del orden social, y olvidaba que el tiempo alude a la faz normativa y simbólica del movimiento, sin confundirse con él (1979).

El "ábrete Sésamo" conceptual con el que Giddens pretende sortear las barreras teóricas entre conducta y estructura, es la noción de estructuración. Tal idea postula una dualidad estructural, según la cual la estructura es a la vez un medio y un resultado de la agencia humana. El propósito de Giddens es demostrar cómo actores estructuralmente constituidos actúan de forma tal que el efecto combinado de sus acciones cambia la estructura que los constituye. Mediante esa doble influencia se establece "una relación circular fructífera entre la acción y la estructura que no asigne primacía metodológica o causal a ninguna de ellas" (Ramos, 1993:467). De esta manera pretende encarar la cuestión fundamental de cómo constituyen su temporalidad los sistemas sociales.

En cada punto de la reproducción social entran en juego tres planos temporales que se penetran mutuamente: el plano de la experiencia inmediata, el flujo de la vida cotidiana (la *durée* de la actividad); el *Dasein*, el ciclo vital del organismo; y tercero, la *longue durée* del tiempo institucional. De acuerdo al teorema de la dualidad de estructuras, "cada momento de la interacción social implicado en el devenir de los organismos humanos, está de modo parecido involucrado en la *longue durée* de las instituciones", explica Giddens. La concatenación de planos diferencia a su teoría de las corrientes que reconocían sólo a uno de ellos e ignoraban a los demás (el caso de los etnometodólogos, adheridos a la *durée* de Schutz y refractarios a la de Braudel).

Frente a Parsons y su consideración del problema del orden como cuestión capital de la teoría sociológica, Giddens sostiene que la pregunta decisiva es cómo se las arreglan los sistemas sociales para vincular tiempo y espacio, y de ese modo darse forma, orden, organización. En la sociedad moderna ese vínculo toma dos formas: el distanciamiento espaciotemporal (las condiciones bajo las cuales tiempo y espacio son organizados de modo de conectar presencia y ausencia (en concreto, las telecomunicaciones); y el desencaje (el desgajamiento de las relaciones sociales de los contextos locales de interacción y su reestructuración a través de duraciones indefinidas de espaciotiempo) (1990:21). Las dos dimensiones relacionales no pueden aprehenderse aisladas; los modelos temporales de análisis deben combinarse con esquemas topológicos. Siguiendo a Hägerstrand, Giddens apunta que la existencia de los individuos (y las sociedades) sigue un curso sinuoso a través de sendas espaciotemporales. A la sociología le corresponde la tarea de identificarlas.

1.1.4.2. Adam: la pluralidad temporal

Barbara Adam ve en el curso tomado por la reflexión sobre el tiempo una ocasión ideal para reformular el edificio de la sociología desde sus bases (1992). Su planteamiento comienza con una crítica a las premisas newtoniano-cartesianas de la teoría social, de la cual tampoco escapan los antropólogos. En los estudios del tiempo del "otro", ya se trate de los análisis lingüísticos de

Whorf o de la etnografía de Evans-Pritchard, las intuiciones temporales de las etnias estudiadas han sido siempre cotejadas contra el telón de fondo del tiempo lineal, cuantitativo, uniforme, neutro, en suma, el tiempo del reloj de la tradición occidental, un supuesto cognitivo asumido acríticamente. La teoría social, añade Adam, ha tomado ese tiempo por garantizado; pero esa actitud ha comenzado a revertirse con los últimos trabajos etnográficos, en particular la obra de Fabian (1983) sobre la coexistencia (*coevalness*) de distintas temporalidades entre los *primitivos*.

Para Adam, el problema de fondo radicaría en el dualismo epistemológico que viene lastrando a las ciencias sociales desde la Ilustración, y ha levantado una frontera insalvable entre el mundo de la naturaleza y la sociedad. La cesura se ha traducido en la proliferación de antinomias, de las cuales la más representativa quizás sea la separación en dos vivencias radicalmente distintas, la occidental, de alta densidad histórica, y la de los *primitivos*, marcada por la atemporalidad. Adam sostiene que la experiencia del tiempo desborda los encasillamientos arbitrarios; y califica a las antinomias de tentativas reduccionistas. En todos los procesos sociales, añade, encontramos rasgos de linealidad y ciclicidad. La teoría debe, pues, asumir esa pluralidad. Mas esa asunción no significa, como lo entienden los postmodernos, decretar la muerte del tiempo del reloj, como si se tratase de uno de los grandes relatos fenecidos, sino de reconocer su centralidad y hegemonía.

Afirmar la pluralidad temporal, continúa Adam, impone la tarea ineludible de reintegrar el tiempo de la naturaleza a la teoría social, de la cual lo expulsaron los sociólogos y antropólogos en su esmero por legitimar el "tiempo social". La separación entre un tiempo social y otro natural es ilusoria, el producto artificial de un desarrollo erróneo de la ciencia. La reivindicación de la temporalidad natural por Adam responde a una sensibilidad ecologista interesada en el *tempo* de los procesos naturales afectados por la contaminación. La descomunal intervención tecnológica en los ecosistemas ha trastocado sus ritmos originarios, visible en la desconexión del calendario agrícola del ciclo de las estaciones (la agricultura de invernadero). La disolución de las fronteras entre Cultura y Naturaleza propicia la intrusión del tiempo natural en los comportamientos estancos del tiempo social -el cambio climático ilustra el avasallamiento: los ritmos naturales, desquiciados por la acción humana, revierten en la agenda social y le imponen un cronograma dictado por las fases de la degradación ambiental. Poderosas fuerzas golpean a la puerta de la sociología y emborronan las lindes dibujadas alrededor del tiempo social⁴.

⁴ "En definitiva, el concepto de tiempo social puede mantenerse si se autolimita reflexivamente, es decir, si se es consciente de que se trata de una metáfora cómoda y expresiva que, al confundir tiempo y proceso, destaca los rasgos temporales constitutivos de los objetos típicos de la investigación de la ciencia social. No se trata, en realidad, de un tiempo o conjunto de tiempos, sino del complejo aglomerado formado por los aspectos temporales de la realidad social" (Ramos, 1992:XI).

Asimismo su programa aspira a incorporar al análisis el "reloj biológico" del organismo. El énfasis en los ritmos corporales posee connotaciones especiales, puesto que nos relaciona con el nacimiento y la muerte, los dos parámetros fundamentales de la existencia y fuente de todo sentido, en conformidad con la enseñanza heideggeriana del encaje humano en el tiempo; e igualmente acusa recibo del feminismo y su crítica a la obsesión de los hombres occidentales por la muerte (ob. cit. p. 146), a la cual opone el hecho de la procreación como un acontecimiento generador de tiempo. Aún con reservas, Adam considera valiosa la discusión de estos puntos de vista sobre el tiempo orgánico, una perspectiva ausente en las presentaciones del tiempo social.

De la pluritemporalidad se desprenden dos consecuencias; una, de cariz epistemológico, según la cual la naturaleza plural del tiempo desautoriza las pretensiones de cualquier ciencia específica a reclamar la exclusividad de su estudio, al cual le conviene un abordaje multidisciplinar; la segunda concierne a la relación entre tiempo y cronología: si convenimos en que el tiempo es plural, la cronología, que es única, debe por fuerza ser algo distinto al tiempo; ella sí se relaciona con el movimiento (el cambio); por lo tanto le corresponde a ella y no al tiempo, servir de parámetro del cambio social porque compara e integra momentos que no están presentes en la simultaneidad, y, porque, como observa Luhmann, la cronología "establece relaciones entre el pasado y el futuro en el doble sentido de distancias fijas e intercambiables y de movimientos de las unidades cronológicas (¡fechas, no acontecimientos!); en tercer lugar, (porque) liga la experiencia del cambio en la vida cotidiana con la estructura relacional del tiempo" (cit. en Ramos, 1992:166).

El pluritemporalismo defendido por Adam no está exento de dificultades. Nowotny menciona algunas de ellas. "En tanto contiene unas cuantas descripciones fenomenológicas de valor de la pluralidad de diferentes formas y modos temporales que pueden encontrarse en la vida social, la asunción teórica que le subyace niega cualquier ordenamiento jerárquico; más bien profesa una suerte de minimalismo teórico, basado en la fórmula comúnmente aceptada de la 'construcción social del tiempo'" (Nowotny, 1992:429).

1.1.4.3. Luhmann: la diferenciación

Niklas Luhmann es el artífice de una teoría fundada en la centralidad del tiempo en la vida social. Define al tiempo como la interpretación de la realidad con respecto a la diferencia entre pasado y futuro. En su enfoque tiempo y realidad social se confunden, siendo el presente el sitio de anclaje de las estructuras temporales. Es precisamente esa unidad el basamento de la sociabilidad, asevera Luhmann. "Las otras personas sólo son socialmente relevantes en la medida en que presenten, al comunicarse, diferentes pasados y/o diferentes futuros. Transforman de un modo altamente selectivo relevancias temporales distantes en relevancias sociales presentes. Y es esta selectividad

la que puede someterse a control social -por ejemplo, por medio de los mecanismos gemelos de la confianza y la desconfianza. La sociedad, definida como una extensión no temporal del tiempo gracias a la comunicación, constituye horizontes temporales para la conducta selectiva .es decir, un pasado que nunca se puede reproducir y un futuro que no puede empezar. Y, de nuevo, es esta complejidad temporal la que hace a la selectividad necesaria para el comportamiento significativo y a la comunicación" (1976/1992:177).

El sistema social mantiene dos tipos de relaciones con el tiempo: una secuencial, referida a los procesos, y otra estructural, derivada de la diferenciación entre sistema y entorno, imposible de darse simultáneamente pues exige tiempo; por esa razón, la estructuración del sistema depende del tiempo. Ambas se asientan en el presupuesto teórico de que ningún sistema concreta la posibilidad de interrelacionar todos sus elementos, viéndose obligado a ordenar y potenciar las operaciones de selección. La escasez temporal que aqueja al sistema no es un atributo del tiempo en sí; es un efecto de la complejidad, del horizonte de lo posible y de la capacidad asimiladora del sistema; a su vez es lo que obliga a los sistemas complejos a mantener en marcha las operaciones de selección, con el resultado de que ella se vuelve el factor dinámico de la complejidad⁵.

Ligada al proceso selectivo se halla la estructura. Esta detiene al tiempo de modo reversible -en contraste con el proceso, integrado por acontecimientos irreversibles-; abre un repertorio restringido de posibilidades de elección. Las estructuras transforman la complejidad del sistema en un modelo constreñido de posibilidades de elección, pues cada estructura supone una pre-selección de lo escogible. El proceso es la secuencia de selecciones practicadas. En el modelo luhmaniano, la estructura no corona la organización social; esa posición le corresponde al sistema.

Con el fin de engastar el tiempo en la teoría social, esta versión sofisticada de la teoría de los sistemas recupera ejes de la tradición funcionalista (escasez de tiempo, función, integración temporal) junto con ideas capitales de la fenomenología (el horizonte temporal de Husserl) y de la teoría de las modalidades (el aparato conceptual con el cual expresar distintos modos del pasado, presente y futuro). Formulando las iteraciones desde el presente -el tiempo neurálgico de la fenomenología-, distinguimos el futuro presente (el futuro como lo avizoramos desde nuestro mirador en el presente) del presente futuro (el presente que tendrá lugar efectivamente en el futuro, que raramente coincidirá con el primero) y del futuro pasado (el futuro de un presente hoy

⁵ Citando a Luhmann, Beriaín define a "la complejidad como 'un conjunto interrelacionado de elementos en el que ya no es posible que cada elemento se relacione en cualquier momento con todos los demás, debido a la limitada capacidad para interconectarlos (Luhmann, 1984: 46). La complejidad aparece como la necesidad de mantener una conexión selectiva de elementos o una organización selectiva de la autopoiesis de los sistemas" (Beriaín, 1996:85).

ya convertido en capa del pasado). La misma operación permite discernir el presente pasado (el presente que pasó al pretérito) del pasado presente (el pasado visto desde el presente presente). Las modalidades son fundamentales, pues despliegan la estructura temporal en un abanico de horizontes explorables de los cuales el actor obtiene el sentido de su obrar.

Los horizontes del presente son el pasado y el futuro. El futuro se define como un horizonte generalizado de posibilidades excedentes, que han de ser reducidas conforme nos acercamos a ellas. El pasado es el horizonte de posibilidad de los pasados presentes, convertidos en la reserva de lo elegido y lo no elegido, de lo aún no realizado pero realizable. Futurizar consistiría en la creación incesante de expectativas asignadas al mañana, potenciando la apertura del abanico. Desfuturizar sería la operación contraria: achicar su apertura, comprimir el abanico en pocas opciones. La oscilación entre apertura y reducción resulta inevitable en una sociedad compleja, dependiente por completo de un arco de expectativas que tiende a tensarse demasiado, pero cuyo estrechamiento excesivo la desestabilizaría.

En la desfuturización median dos operaciones básicas: la utopía y la tecnología. Por utopía se entiende el discurso crítico que opone al presente un escenario deseable radicalmente distinto situado en el futuro; por tecnología, una simplificación funcional en el medio de la causalidad. Cada una opera acorde a una modalidad temporal propia: la utopía proyecta sus miedos o esperanzas sobre el futuro presente, lo torna en el horizonte utópico del presente; es propiamente el futuro que no puede comenzar. En cambio, la tecnología y la planificación se orientan a presentes futuros, vinculados con el presente por lazos causales o estocásticos (Luhmann, 1976/1992).

Ni los esquemas utópicos ni los tecnológicos pueden suprimirse, pues la totalidad de su diferencia configura la totalidad de perspectivas del presente. Tampoco es posible establecer en la práctica una distinción neta entre ambos: en el discurso utópico hay ingredientes tecnológicos y viceversa: cada tecnología vehiculiza aspiraciones utópicas. La integración temporal del sistema se consigue, por lo tanto, a resultas de la aplicación conjugada de esquemas utópicos y tecnológicos.

El sistema luhmaniano no depende de un meta-relato del tipo del Progreso o la Liberación. En él se constata el vaciamiento de la carga valorativa de términos como "consenso" y "participación" (aunque a la sagacidad de Luhmann no se le escapan las dificultades planteadas por el vaciamiento que afecta al futuro presente). En contraste con los modelos autorregulados del funcionalismo, este sistema tiende a la crisis; y ello se debe a la inevitable obsolescencia de los mecanismos de control y reducción de la complejidad, una amenaza siempre latente por la desproporción entre los

inputs ambientales y la capacidad de respuesta del sistema, limitado por su incapacidad ontológica para responder a las exigencias del ambiente -esta desproporción nata e insalvable entre ambiente y sistema discrepa con la visión weberiana de un sistema-máquina implicado armónicamente con su entorno-. En virtud de esa incapacidad, manifiesta en una crónica escasez de tiempo, tarde o temprano llegará un punto en que el sistema se verá desbordado por la sobrecarga de decisiones y se producirá la catástrofe, entendida como la pérdida de los contornos del sistema.

El sistema luhmaniano ha sido criticado por no dar una respuesta adecuada a las cuestiones de la agencia humana. Nowotny, en particular, le reprocha el reducirla al mero establecimiento de distinciones por parte de observadores, lo cual implica una visión muy estrecha de su versatilidad (1992:434ss). Pese a la justeza de la crítica entendemos que no reduce su interés para la sociología del tiempo, necesitada de un modelo de esta clase, sensible a las interrelaciones entre las acciones del presente y el futuro -más que Mead incluso, demasiado proclive a poner el eje en las relaciones del aquí y ahora con el pasado. Incluso la extrema abstracción y generalidad de sus definiciones se vuelve en una ventaja para la investigación, al no encorsetarla en un esquema rígido; al contrario, bosquejan un "paraguas" teórico suficientemente amplio bajo el cual estudiar cómodamente la interrelación del porvenir con la práctica de los actores. Por último, cabe destacar el enorme valor de su incorporación a la teoría social de las iteraciones temporales: ellas abren al estudio de la agencia humana un campo de mayor amplitud que el tradicional, circunscrito al análisis de la selección de símbolos del tiempo por sacerdotes o científicos.

1.1.4.4. Gell: mapas temporales

Para cumplir ese propósito conviene complementar la visión sistémica de Luhmann con un modelo específico del juego recíproco de acción y horizonte temporal. Aquí la antropología nos puede sacar del apuro; no en vano los etnólogos han invertido largos años en estudiar y describir los esquemas espacio-temporales de sus etnias. En particular, buscaremos inspiración en los trabajos de Alfred Gell, un adalid de la antropología del tiempo. Afirma este autor que en la vida real los individuos no guían sus pasos únicamente por consideraciones del mundo expuesto a su vista (1992). Mas bien, el universo se les presenta como un jardín de senderos que se bifurcan, ramificado en vías de actuación posibles encaminadas a sus metas. De aquí que, a la hora de decidir los pasos a dar en las encrucijadas temporales, los actores necesiten un modelo cognitivo más complejo que un calendario, una suerte de mapa orientador. En homenaje a los trabajos de la escuela de geografía de Lundt, Gell denomina a esos modelos "mapas cognitivos temporales".

En ese constructo Gell combina la practicidad asociada a los mapas y el valor cognitivo asignado a los calendarios. La diferencia sustancial con un calendario consiste en que dicho mapa incluye,

junto a la representación del estado de cosas del mundo real, una serie de mundos posibles conectados por su semejanza con el mundo del actor. La lógica subyacente a la "navegación temporal" es de tipo modal: un razonamiento adaptado a las propiedades formales de las redes de mundos alternos. Los análisis de Lewis sobre condicionales contrafactuales iluminan el funcionamiento de esa lógica. Mientras el razonamiento tradicional sostiene que los condicionales no son verdaderos ni falsos, Lewis defiende que un condicional puede ser verdadero. ¿Cuándo? Cuando el mundo contrafactual en el enunciado condicional se cumple; entonces es "modalmente" más cercano al mundo originario que otro mundo contrafactual en donde la condición no se cumpliera. Su argumentación presenta un mundo real flaqueado por contrafactuales alineados por orden de semejanza o posibilidad. Los mundos contrafactuales funcionan de operadores lógico-temporales y sirven a los sujetos como soportes virtuales para imaginar cursos de acción y juzgar su verdad o falsedad en función de un interés práctico orientado a la consecución de resultados.

Aplicando los postulados de Lewis, Gell obtiene un esquema en donde una fila de mundos originarios sucesivos, ordenados de pasado a futuro, se cruza con columnas de mundos contrafactuales alineados cerca del mundo real en virtud de su grado de posibilidad. De los cruzamientos surge el mapa, una grilla donde la lógica modal despliega posibles presentes, posibles futuros y posibles pasados a fin de guiar al actor a la meta. El mejor camino no siempre resulta el más corto, aclara Gell: si ponderamos los "costos de oportunidad" tendremos mundos-metas con mayor posibilidad de realización pero a un precio que el actor quizás quisiera evitar.

Las propiedades del mapa de Gell se ajustan bien al horizonte de expectativas contemporáneo, cuyo futuro abierto, compuesto de presentes futuros mutuamente excluyentes, coloca a los actores ante una pluralidad de objetivos posibles, dispares y contradictorios entre sí, cargados de costos y riesgos de diversa cuantía. En la "navegación temporal" de nada valen los pilotos automáticos; el actor se encuentra obligado a realizar evaluaciones constantes de los pro y contra de cada meta antes de emprender la acción a ella encaminada, y esas reflexiones implican el manejo de operadores lógico-temporales, los mundos contrafactuales.

Del mapa resaltamos tres caracteres: a) el relativismo de la definición de lo posible. La posibilidad o imposibilidad de un mundo no constituye un dato objetivo, por cuanto la configuración de ese escenario es una variable cultural. Gell cita a la etnia Dobuan, cuya cultura cree que los ñames salen a pasear por las noches; por lo tanto, los mundos contrafactuales que incluyen las correrías de los ñames son juzgados altamente posibles por los Dobuan, algo que un occidental consideraría del orden de lo imposible. En última instancia, lo que una cultura entiende por viable es materia de hermenéutica, pues el juicio de posibilidades concierne a escenarios ideales y no a realidades

objetivas. Un relativismo similar gobierna la valoración de costos y riesgos: compete a cada actor (y a cada sociedad) estimar qué es lo soportable o lo excesivo respecto de los rumbos posibles.

B) La dimensión conflictiva que conllevan las opciones entre mundos-meta excluyentes. Con frecuencia, en la vida cotidiana las elecciones de unos chocan con las de los demás, dirigidas a mundos-meta antagónicos. En lugar de una coreografía bien ensayada de acciones armoniosas, la selección de los caminos hacia el horizonte deviene un pugilato de intereses divergentes. A la hora de modelizar las cartografías virtuales de grupos vinculados por relaciones de alianza y conflicto, los mapas de Gell resultan especialmente aptos para restituir el carácter agonal de acciones orientadas al futuro, un rasgo ausente en los modelos de prosapia funcionalista.

C) El mapa explica cómo los futuros posibles inciden en la génesis de la acción, en un proceso al que bien le cabría la denominación de *feed-forward*, pero no nos dice cómo se construyen los mundos contrafactuales. A fin de averiguarlo volvamos al modelo de conciencia temporal de Husserl, a su distinción psicológica entre "retenciones" (las percepciones del presente a punto de deslizarse al pasado), y las "protenciones" (*protentions*), las anticipaciones presentes del futuro. El acto perceptivo se consuma cuando el influjo perceptual se amolda a los esquemas interiorizados. Estas protenciones serían equiparables a los mundos posibles. Cabe entonces preguntarse de dónde saca el sujeto los esquemas que armarán sus protenciones. Nosotros contestamos: de la cultura. El flujo cultural franquea el paso de la conciencia psicológica al campo social, planteando el estudio del trasiego de los materiales culturales desde su almacenamiento en el acervo de los actores hasta su metamorfosis en elaboraciones de segundo grado, los mundos contrafactuales.

Antes de pasar al siguiente apartado conviene resumir las principales ideas reseñadas de cara a su integración teórica. Veremos entonces que si combinamos el tiempo-función integradora de Luhmann y el tiempo-función orientadora de Gell, obtenemos una plataforma teórica apropiada para la sociología del futuro. Su expresión conceptual serían los mapas cognitivo temporales convenientemente modalizados. En un nivel microsociológico, tales herramientas teóricas enriquecerían la investigación empírica con un esquema operativo dentro del cual conjugar estudios de expectativas y de uso de tiempo. En el plano macrosociológico, nos ayudarían a visualizar de forma gráfica el horizonte de expectativas de una coyuntura determinada (el futuro de una sociedad lo compondría el limitado repertorio de mundos contrafactuales instaurados en dicho horizonte en un momento determinado). En su seno las "profecías sociales" definidas por Merton encontrarían acomodo en calidad de enunciados contrafactuales cuyo grado de seguimiento sacaría a superficie el manejo reflexivo de los mapas temporales por los actores; en la medida en que sirviesen de motivo a acciones colectivas en la dirección deseada o en la contraria.

1.2. La investigación del tiempo

Habiendo pasado revista a los diversos momentos de la reflexión sobre el tiempo, se hace oportuno reseñar de forma igualmente sumaria los trabajos de investigación generados al compás de los movimientos teóricos. Obviamente, el volumen del material acumulado nos impide hacer un inventario exhaustivo, por lo que nos vemos forzados a mencionar únicamente algunos ejemplos representativos de los altibajos, inflexiones e incursiones de las distintas corrientes.

Tomemos, para comenzar, la investigación prohiada por el paradigma funcionalista. Se trata de un programa centrado en la tradición durkheimiana de la integración social en todas sus vertientes. Un rama central comprende a los estudios de uso de tiempo (*time-budget studies*), diseñados por Sorokin & Berger (1939) para medir empíricamente la distribución temporal de actividades durante un ciclo de 24 horas⁶. Otra derivación tiene que ver con un tema querido de la escuela francesa, los calendarios. Zerubavel, en concreto, se ha dedicado al estudio de su historia y evolución (1981). Tomando de ejemplo al Sabbath de los judíos, demuestra el potente sentido identitario derivado de un orden temporal compartido. Su trabajo culmina con la introducción del sistema horario estándar (Tiempo de Greenwich) a finales del siglo pasado, una medida racionalizadora que representa un paso decisivo en la desterritorialización de los sistemas de reconocimiento temporal, todavía conectados a los ritmos naturales. El Tiempo Estándar, concluye Zerubavel, constituye un perfecto ejemplo de temporalidad construida socialmente. Debe destacarse, asimismo, su crónica de la historia del tiempo del reloj, incluida en la misma obra. Inspirándose en la tesis de Weber sobre el proceso de secularización desencadenado en Europa Occidental por la ética protestante, Zerubavel remonta el origen del culto utilitario al tiempo al establecimiento de horarios reguladores en los monasterios benedictinos de la Edad Media, reglas que la Reforma convertirá en un principio mundano de organización social.

En relación al futuro, el funcionalismo engendró los estudios de expectativas reseñados por Merton en su artículo sobre la DES (1984). Rescatando el trabajo de Lazarsfeld y Jahoda sobre los desempleados de Marienthal (1933), en el cual la perspectiva de un futuro de ocio forzado surtía efectos anómicos en los parados, Merton relata cómo ese interés por la orientación temporal como variable independiente que afecta a las conductas reales de manera anticipada alentó trabajos como el realizado en la comunidad neoyorquina de Crawford sobre las

⁶ Esta línea ha tenido cierto desarrollo en España, en parte debido al interés institucional por el valor de sus datos de cara a la gestión de recursos. Margarita Durán ha sido pionera en esta área (1988). Un repaso del estado de estos trabajos se ofreció en el grupo de trabajo Tiempo y Sociedad del V Congreso de Sociología (Granada, 1995). Allí, comunicaciones de De la Puente, Garrido, Saralegui y García de la Red, Murillo Peio Ayerdi, y Alonso et al. discutieron los problemas técnico-conceptuales planteados por las encuestas de uso de tiempo (Ramos, 1997).

expectativas de residencia de los habitantes (Merton, West y Jahoda, 1948). Un estudio de seguimiento reveló discrepancias entre las duraciones esperadas y las duraciones reales (entre futuros presentes y presentes futuros, dicho en otras palabras). En ese trabajo "trataba las duraciones esperadas, individual y colectivamente, como variables estratégicas y consecuenciales en interacción con sus consecuencias sociales y conductuales" (Merton, 1984(1993:293).

A él le siguió la monografía de Rossi sobre las variables operativas en la movilidad residencial. La obra tenía por objeto a los habitantes de cuatro zonas de Filadelfia y, al cabo de un tiempo, un cotejo de las expectativas de permanencia con las estancias reales permitió a Rossi descubrir que las intenciones influyen notablemente en las duraciones reales (Rossi, 1955). Frente a la opinión dominante en los círculos académicos de que la movilidad residencial era la expresión de la movilidad social, Rossi demostró que las duraciones esperadas (las expectativas de permanencia) constituían un factor de primera importancia en el comportamiento de los moradores.

Les sucedieron estudios centrados en las duraciones prescritas socialmente en distintos ámbitos, como el de Zerubavel sobre las duraciones en los hospitales (1979) o el de Merton sobre las expectativas de continuidad en la relación cliente-profesional (Merton, Merton & Barber, 1983). Sin embargo, estos trabajos, pese a su solidez empírica, no llegaron a responder a las cuestiones estructurales que motivaron el trabajo señero de Sorokin & Merton. Jamás se dio el paso de los estudios puntuales de DES al interrogante central: ¿Cómo es que las DES adoptan unas formas determinadas y no otras? ¿De qué modo funcionan como componentes temporales de la estructura social para afectar a las pautas de conducta organizada e individual? Responder a tales preguntas requería de una noción diferente de estructura social, una en la cual el tiempo no fuera un elemento más sino que estuviera encajado en su arquitectura conceptual desde el principio.

Las dificultades volvieron a aflorar en los trabajos sobre las perspectivas futuras de los individuos y su impacto en la conducta, encarados desde la psicología social. LeShan (1952) inauguró una serie de estudios centrados en el patrón de la gratificación diferida (DGP), considerado un requisito para el éxito social en un contexto moderno. Dicha noción presuponía una actitud positiva de los individuos hacia el futuro, objeto de una expectativa de recompensa que justificaba la asunción de determinadas privaciones en el presente. Se trataba, claramente, de una categoría dirigida a dar cuenta del sacrificio del presente en aras de un mañana mejor en el plano individual.

LeShan tuvo seguidores (Lamm et alia, 1976; Schneider & Lysgaard; Miller et al. 1966; Barndt & Johnson, 1955); pero sus obras fueron criticadas por suponer que la perspectiva futura de una persona permanecía idéntica a lo largo de su vida. Lüscher (1974) les cuestionó su

psicologización de la perspectiva de futuro. A su juicio no tenían en cuenta la importancia del factor tiempo en los sistemas sociales que rodeaban a los sujetos, algo que desbordaba al crudo behaviourismo que guiaba esas investigaciones. Igualmente reprochable le parecía a Nowotny el marcado sesgo ideológico de "su frecuente presuposición de que una perspectiva a largo plazo, que hasta hace poco se atribuía principalmente a los países industrializados y a un entorno de clase media, constituye la norma socio-psicológica 'habitual' con la cual pueden medirse las 'desviaciones'" (Nowotny, 1992:137). Desacreditada por sus asunciones sesgadas y sus pobres resultados, la investigación de la DGP se extinguió sin dejar rastros.

Más productiva se mostró la línea de trabajos de Coser (1963) y Kluckhohn (1963), desarrollada sobre la premisa de la diversidad de perspectivas en la vida moderna. Guiados por esa convicción practicaron comparaciones interculturales en Estados Unidos, distinguiendo las perspectivas temporales de poblaciones de origen hispano, chino y anglosajón. Pero estos estudios, aparte de constatar de modo superficial la incidencia del futuro en la génesis de la acción, ni en sus momentos más inspirados explotaron el filón de la estructura de las expectativas. En el fondo repetían los prejuicios de la etnografía: mientras ésta asignaba a sus *primitivos* al presente atemporal, y a la civilización a la historia, los estudios de perspectivas dividían a la sociedad industrial en un sector mayoritario (normal) dotado de un horizonte de profundidad temporal, y en una minoría de pobres y marginados marcados por su sujeción al presente. En ambos casos la realidad se mostró más compleja; igual que se demostró que los balineses, pese a lo afirmado por Geertz, son capaces de pensar en términos de tiempo progresivo y lineal (Gell, 1992:74), se ha notado que los pobres y marginados de la civilización moderna pueden adoptar una acusada orientación al futuro de verse influidos por movimientos revolucionarios o milenaristas.

Una década más tarde, los estudios de perspectivas experimentaron un breve renacer. "A comienzos de los '70, en Estados Unidos se registraron tentativas por bosquejar 'imágenes del futuro' en las ciencias sociales (Polak, 1961; Bell & Mau, 1970; Huber, 1972) dentro del marco de la teoría del cambio social", comenta Bergmann (1992:90-91). Sin embargo, esos intentos, imbuidos de un espíritu futuroológico -estaban concebidos como una intervención utopizante de los autores- decayeron conforme los propios científicos fueron presa del desánimo provocado por la crisis en las ciencias sociales. De esos años, y en una vena más analítica, es la obra de Kaufmann (1970), donde estudia la política de seguridad social como medio de desfuturización. Entre sus conclusiones figura la idea de que el futuro abierto es causa de inseguridad; de ahí la necesidad de hacerlo seguro mediante la política social, al precio de una pérdida de su libertad: en la idea de seguridad late el objetivo de destruir la temporalidad del futuro.

Ajeno a esas preocupaciones, el interaccionismo simbólico propició investigaciones centradas en el aspecto normativo del tiempo social, poniendo de manifiesto los conflictos de normas y la negociación de pautas comunes. En el contexto de un hospital, Roth (1963) conceptualizó la temporalidad de la tuberculosis como un proceso dialéctico en el cual médicos y pacientes deben integrar sus respectivas percepciones acerca del curso de la enfermedad. Glaser & Strauss (1965, 1971) investigaron empíricamente la estructura temporal de los cambios de estatuto de los individuos (el fallecimiento, por ej.), y observaron que en el pasaje de un estatuto a otro se abre un estatuto transicional en la biografía de los individuos, especialmente revelador de los entresijos del tiempo social. Lymand & Scott (1970) amonedaron el concepto de "sendas temporales", con el cual pretenden explicar las vías de tiempo pautadas por las cuales discurre la conducta social. En las investigaciones de esta corriente se aprecia el esfuerzo por bajar a tierra la idea de constructividad temporal a través de la puesta en escena de la construcción de un calendario y otro orden cronológico de actividades. por actores identificables.

Las aristas conflictivas de la temporalidad, desnudadas a nivel microsociológico por los interaccionistas simbólicos, recibieron un mayor realce en los estudios nutridos por la tradición marxista. Distanciándose de las cronometrías neutras del funcionalismo, esta corriente puso sobre el tapete la cuestión incisiva: ¿quién controla el tiempo de quién? Los análisis de Marx de la mercantilización del tiempo productivo y del trabajo enajenado habían revelado una nueva dimensión temporal del capitalismo, despojada "de todo contenido religioso o mágico específico, vaciado de toda atadura simbólica-cultural (...) tiempo orientado al cómputo de tareas en el mercado y por mor del mercado" (Beriaín, 1997:112).

Partiendo de ese esquema-marco, Thompson (1979) reconstruye la introducción del reloj en las fábricas en la Revolución Industrial, a instancias de los capitalistas. Su relación muestra los efectos de la reestructuración de las relaciones laborales bajo la compulsión cronométrica, y la resistencia de los trabajadores a aceptar las exigencias de sincronización de las tareas. Con el mismo talante crítico, Larmann (1977) percibe en el tiempo de la vida cotidiana un mecanismo de control social, visible en la "esclavitud" del individuo al reloj de pulsera. A una orientación similar pertenecen los trabajos relativos a las luchas contemporáneas por la reorganización del tiempo laboral, especialmente en el campo de la sociología del trabajo (Offe, 1992), lo cual habla del aflorar de "políticas temporales", un aspecto soslayado en los análisis funcionales del tiempo reducido a su dimensión de recurso cuantificable.

Conectado con las connotaciones políticas de la gestión del tiempo, pero sin enrolarse en las corrientes marxistas, encontramos el trabajo de Schwartz (1975) dedicado a la espera. A este

autor le interesa ver cómo se conecta la distribución del tiempo de espera con la distribución del poder. En pronunciado contraste con la tradición funcionalista, que entendía la espera como un fallo, una desincronización del sistema, Schwartz percibe en ella una expresión ritualizada de vínculos sociales asimétricos, es decir, de manifestación de poder: la espera crea costos para quien debe esperar, mientras que el que se hace esperar dispone del tiempo ajeno en su beneficio.

En cuanto a las últimas tendencias, cabe decir que el pluritemporalismo ha estimulado la exploración de la ciclicidad en la vida contemporánea. El análisis de los ritmos sociales a la luz de la complementariedad de las pautas lineales y cíclicas que informan a la vida cotidiana, incluyendo a los ritmos biológicos, es el tema de Young & Ziman (1971). La misma bandera cobija a los trabajos referidos a la existencia de tiempos de la mujer (Forman, 1989; Davies, 1989; Adam, 1989), que han generado un debate acerca de la circularidad de la vivencia temporal femenina. Desde el feminismo también se han abordado aspectos relativos a la temporalidad de la salud, dándole la vuelta a los presupuestos de la investigación de uso de tiempo de matriz funcionalista, pues ahora se estudia el fenómeno del parto, por ejemplo, en función de cómo los ritmos corporales de la mujer interseccionan con el tiempo de reloj de la obstetricia (Fox, 1989).

No podemos dejar de mencionar a la escuela sueca de geografía espaciotemporal de Torsten Hägerstrand (1970), la fuente de inspiración de Gell y Giddens, autora de "numerosos estudios mostrando cómo el tiempo y el espacio son recursos de movimiento que están restringidos dentro de fronteras nacionales o regionales" (Nowotny, 1992:432). Estos trabajos se han centrado en el análisis de secuencias de actividad y coordinación de actividades en las modernas "sociedades temporalmente compactas". Sofisticada continuadora de los estudios de uso de tiempo de los funcionalistas, la escuela de Lundt los ha sometido a una renovación al considerar al tiempo no solamente un recurso escaso sino también una restricción sobre la conducta de los actores.

Bajo la divisa de la cronogeografía, los investigadores suecos buscan descubrir qué es posible a la luz de los modelos permutables de la vida social en un espaciotiempo real. Con mayor afinamiento que los interaccionistas, presentan a la población como una red de "sendas" individuales en tiempo y espacio (Gell, 1992:193). Sus modelos ofrecen un lenguaje analítico para explorar sistemas sociales, y no simplemente un lenguaje descriptivo para representar objetos y acontecimientos distribuidos en espacio y tiempo. Con ellos es factible construir modelos permutables que representen las relaciones espaciotemporales en el entorno y la dimensión implícita de las ideas sociales encarnadas en esas relaciones. De ahí que Gell prescriba su elaboración como parte obligada de la antropología del tiempo (ob. cit., p.322).

El fenómeno de la aceleración también ha motivado estudios, unos preocupados por saber cómo los elementos estructurales de las instituciones frenan o incitan al cambio (Jahoda, 1988), y otros enfocados a determinar el papel de la ciencia y la tecnología en la aceleración del cambio social (Nowotny, 1988). Tales pesquisas enlazan con los estudios del tiempo global, entre los que destaca el de Kern (1983), alusivo a los cambios culturales consecutivos a la instauración del Tiempo Mundial Estándar en 1888. Esta área temática reviste una importancia cada vez más decisiva en el contexto de complejidad de la sociedad global. El "milagro" cotidiano de la articulación y encaje temporal de un maremágnum de actividades plantea un renovado desafío a la teoría social. La pregunta durkheimiana por la integración se vuelve más actual que nunca, con un agravante: en décadas anteriores el problema de la integración temporal se enmarcaba en el seno del Estado-Nación, en nuestros días la emergencia de un tiempo global en la función de esquema práctico-regulatorio de la humanidad confiere coordenadas inéditas al fenómeno.

A modo de balance

Con lo expuesto finaliza nuestra sinopsis de la evolución de la teoría social del tiempo. Una marcha irregular, salpicada de intuiciones geniales y toscos tanteos. El balance no se presenta insatisfactorio; se aprecia la maduración conceptual, el progresivo contorneo del objeto de estudio -tarea ímproba que dista de haber concluido-, el enriquecimiento de la noción de constructividad temporal, el aquilatamiento de los modelos analíticos. Prácticamente no queda rincón de la vida social que no haya sido examinado desde el ángulo de sus connotaciones temporales. El acervo reunido ha hecho de la sociología del tiempo una especialidad respetable en el mundo académico.

De un modo general, el futuro ha corrido una suerte pareja a las demás categorías, con momentos de impulso y fases de estancamiento. Hemos visto cómo, desde el arranque, el interés por esta categoría arraigó con fuerza en los sociólogos estadounidenses. Importantes energías intelectuales se invirtieron en el estudio del mañana, casi siempre en su calidad de factor determinante de la acción. Mas el futuro en sí, como concepto complejo y semánticamente diverso, apenas si mereció tratamiento. Semejante actitud lastró el despegue definitivo de lo que denominamos la sociología del futuro. Para su avance era preciso que los árboles permitiesen ver el bosque, es decir, que los trabajos monográficos se viesan coronados por una problematización seria y sostenida de la propia categoría de mañana. Parafraseando a Barbara Adam, podría decirse que los investigadores cometieron el error de tomar al futuro por garantizado. Por esa circunstancia el estudio en esta rama de la sociología del tiempo no registró avances dignos de mención hasta fechas recientes.

Como sucede a menudo, el ímpetu de las investigaciones en la categoría de futuro se produjo en sintonía con las noticias anunciando su crisis. De repente comenzaron a percibirse facetas y

atributos del mañana desatendidas por la sociología, pero consignadas por los filósofos, los historiadores, los especialistas en el discurso utópico. A partir de entonces, el debate macrosociológica no pudo soslayar el tema del presunto derrumbe del horizonte temporal de la sociedad industrial. Exponer las principales reflexiones suscitadas es el objetivo de las páginas siguientes. En ellas trataremos con detalle la gestación de la idea de futuro mediante la presentación histórica de esta categoría temporal que se ha mostrado tan huidiza a los científicos sociales. Con esta crónica del porvenir perseguimos un triple propósito: demostrar la mutabilidad del horizonte temporal a través de sus sucesivos episodios, con especial atención a la intervención humana en sus mudanzas; resaltar la cardinalidad del futuro en la temporalidad contemporánea; y por último, presentar al futuro de forma detallada en el seno de la cronoestructura vigente.

1.3. BREVE HISTORIA DEL FUTURO

1.3.1. La historia del futuro⁷

Tal como lo conocemos, el futuro no conoce límites pues no tiene fin. En la vivencia diaria se experimenta como el lugar de donde fluye el tiempo: desde el mañana el tiempo avanza hacia nosotros, se desarrolla en el presente y sigue su marcha imparable adentrándose en el pasado. Esta idea conserva la huella de una cosificación: como si la sombra del mañana, condensada en una cosa, gravitase sobre las decisiones individuales y colectivas del presente, sobre la estrategia económica de las naciones ("Alcanzar la moneda única impone un presupuesto austero para este año"), sobre las relaciones con el pasado ("La perspectiva del holocausto nuclear aniquila el sentido de la historia pasada"), y sobre los titulares de la prensa ("El sida matará a diez millones en el año 2010"). En virtud de esa cosificación el futuro aparece dotado de vida y leyes propias, al menos en las formaciones sociales en donde goza de un estatuto ontológico fuerte como el pasado e incluso sólido como el presente: las naciones protagonistas de la Modernidad, Occidente.

La antigüedad de este entendimiento del futuro no supera los tres siglos (de por sí, este aserto indica el nivel de abstracción de nuestra conciencia temporal). La visión del mañana abierto, cornucopia de posibilidades infinitas, le era extraña incluso al Renacimiento. Pero no nos adelantemos; la irrupción de esa semántica se relatará a continuación, tras un repaso de las distintas formas del porvenir fuera y dentro del área cultural judeo-cristiana. A lo largo de ella hilvanaremos una respuesta, siquiera parcial, a la cuestión de la construcción social del futuro. a

⁷ Para elaborar esta sinopsis hemos abrevado en las siguientes fuentes: Baudrillard (1994, 1997); Beck (1996); Calabrese (1994); Clarke (1986, 1988, 1992a, 1992b); Douglas & Wildavsky (1982); Engels (1850); Ewald (1996); Fleischman (1982); Howe & Wain (1994); Junger (1998); Kern (1983); Kolakowski (1975); Koselleck (1985); Mumford (1934); Nasehi (1984); Nowotny (1989); Polak (1961); Le Goff (1983); Lyotard (1984); McDannell & Lang (1990); Segal (1986); y Thompson (1996).

la luz de sus configuraciones. Desde la Cuenca Amazónica hasta la meseta tibetana, los rostros del mañana cambian con la misma frecuencia que su papel en dichas sociedades; en unas fomentando su estabilización; en otras fungiendo de dínamo de donde fluye la energía del cambio social. En Occidente sus mudanzas redundan en la complejización del horizonte de expectativas, un proceso lógico si se repara en la inmensa distancia entre las sociedades de mera subsistencia y la civilización industrial; bien dice Luhmann: "Las sociedades complejas construyen horizontes temporales más amplios, abstractos y diferenciados que las más simples" (1982:292).

1.3.2 ¿Sociedades sin futuro?

Si el futuro, según dijimos, toma su fisonomía actual en la Edad Moderna, cabe preguntarse cómo se lo entendía anteriormente. Sí, ¿qué llenaba el horizonte de expectativas del medievo? ¿y el del mundo no occidental? Las preguntas se encadenan: ¿es legítimo deducir de la corta edad del porvenir que los llamados *pueblos sin historia* vivían en un eterno presente idéntico a sí mismo, cercado por las brumas de lo que fue y de lo que vendrá?; ¿compartían los pueblos precolombinos el mismo esquema temporal de los imperios orientales de la Antigüedad? La pesquisa nos precipita en un mar de interrogantes que se quisieron zanjar de un plumazo trazando la raya entre la herencia judeocristiana, enseñoreada en la Historia lineal, y el paganismo - batiburrillo donde se amontonan a griegos y romanos, *bárbaros y salvajes*-, atrapado en las ruedas de un curso donde todo se repite, privado de la novedad esencial del hecho histórico.

Las cosas no son tan sencillas ni las cesuras tan tajantes a la luz de los recientes estudios sobre la temporalidad del Otro (Fabian, 1983). El registro etnográfico acredita una temporalidad compleja en las sociedades pre-capitalistas. La hipótesis Sapir-Whorf apuntó que el tiempo verbal futuro es una constante de todas las lenguas, sea en la distinción "futuro versus no futuro" (presente y pasado), o en la forma del binomio "pasado vs. no pasado" (presente y futuro) (Carroll, 1956).

El propio budismo, en apariencias encadenado a la rueda del tiempo cíclico, dedica parte de su doctrina a la "crónica del futuro" (*Anagatavamsa*), contando incluso con una predicción referida a la decadencia del budismo hacia el año 4.456 D.C.; si bien esa apertura al mañana discurre por cauces estrechos, puesto que "en realidad predecir el futuro es narrar el pasado porque existe una pauta fijada en la que sólo cambian los nombres" (Gombrich, 1994:165). El Universo increado del budismo conoce ciclos de desarrollo, encapsulados dentro de otros más comprensivos. A diferencia del mundo o los mundos, que son inalterables, el destino del hombre sí lo es: con sus buenas obras el budista puede subir en el escalafón reencarnatorio del próximo ciclo o descender o salirse de los ciclos abrazando la santidad y acceder a un tipo de Eternidad, el Nirvana. El reconocimiento de la potencia del libre albedrío denota un margen de apertura del futuro.

Respecto de los *pueblos primitivos*, la antropología refuta con montañas de datos etnográficos su pretendida ignorancia del futuro. Entre los campesinos cabileños norafricanos Pierre Bordieu recolectó un repertorio de nociones forjadas en el trato con el mañana, por las cuales "las decisiones económicas y la planificación de actividades (...) se basaban en modelos tradicionales de conducta, que han sido transmitidos desde el pasado y sirven para organizar también el futuro. Por consiguiente, no podría decirse que en esta sociedad falte la orientación al futuro, si bien es probable que adopte una forma diferente, estrechamente modelada a imagen de experiencias realizadas en el pasado" (Nowotny (1992:139). De hecho, la cultura cabileña practica distinciones sutiles dentro del mañana, diferenciando *futur*, lo oculto allende el horizonte, de *avenir*, el futuro inminente, prolongación lógica del presente con el que se une orgánicamente. Cada distinción entraña disposiciones específicas: el *futur* es el reino de lo posible, de la proyección sin trabas; el *avenir* se liga a lo potencial, a lo que está en germen en este mundo.

Si descendemos al África sub-sahariana, notaremos que los guere de Costa de Marfil disponen de cinco categorías temporales diferentes, correspondiendo una de ellas al tiempo proyectado, el "de la imaginación del porvenir" (Le Goff, 1983:182). Entre los azande Evans Pritchard anota que "el presente y el futuro en cierto sentido se superponen, de modo que el presente participa, por así decirlo, del futuro". Sus oráculos, muy practicados, ya contienen el futuro" (1992:181). Por último, de la relevancia de la profecía en las culturas precolombinas no es preciso extenderse; es de sobras conocido el fatídico rol jugado por los augurios indígenas, cargados del valor de verdades inapelables, en ocasión del contacto con los españoles (en lengua maya la palabra referida a "profecía" es la misma que para "ley", informa Todorov, en su lectura de los textos de la Conquista (1987). Si es destacable su sumisión ante las anticipaciones del futuro, asimilable a una fatalidad ante la cual no cabía más opción que doblegarse (Sullivan, 1999), una disposición que contrasta con el papel activo que exigían a los judíos sus profecías, según veremos.

En síntesis, la importancia de oráculos y profecías entre los *primitivos* testimonia una actividad orientada al futuro, cuya vía de acceso monopolizan el profetismo y la adivinación, dos estrategias des-futurizadoras embrionarias al servicio de la demanda social de certidumbres para adoptar decisiones. Raramente la creencia en el Eterno Retorno o en la opacidad del mañana sofocó la avidez por conocer la próxima vuelta de la Rueda de la Fortuna. Eso no es todo; el fenómeno milenarista asociado al profetismo demuestra cómo en culturas sin contacto con la escatología occidental, creencias en sucesos por acaecer son capaces de liberar una movilización colosal (tal el caso de los tupí-guaraní del Amazonas y su secular movimiento migratorio hacia el Este, hacia la mítica Tierra sin Mal, al cual se hallaban entregados cuando llegaron los portugueses). De los *primitivos* y su diversidad cultural puede concluirse que sus universos simbólicos no se veían

acaparados por la reversibilidad temporal ni por el desconocimiento del futuro; al contrario, la conciencia de cierta irreversibilidad ligada al Fin del Mundo les movía a celebrar rituales de regeneración a fin de evitar la ruptura del continuo temporal (Adams, 1995:36-37). A través de múltiples manifestaciones, por doquier asoma el gesto de interrogar o amaestrar lo que vendrá.

1.3.3. En los Antiguos

El futuro propiamente dicho, se ha insistido hasta el hartazgo, es un legado de la linealidad temporal judeocristiana. Fuera de ella -sigue el razonamiento- reina el tiempo cíclico, y el eterno retorno asfixia la posibilidad de un porvenir distinto del pasado. La historiografía se entretuvo largamente en las geometrías enfrentadas de la línea y círculo, oponiendo la naturaleza mítica del segundo a la historicidad de la primera, hasta que Levi-Strauss (1984) cuestionó la objetividad de la linealidad temporal y reveló que la Historia "caliente" de los occidentales es tan mistificante como las cosmologías *primitivas*, al demostrar que es un artefacto cultural como la historia "fría" de los bororo. Su crítica incitó la revisión de la *episteme* histórica; griegos y romanos volvieron a recibir la visita de filósofos e historiadores, quienes, tras remover los zócalos de su edificio conceptual, vieron que el corte neto entre tiempo lineal y cíclico resulta, cuanto menos, discutible.

Cierto, los textos grecolatinos hablan de una orientación general hacia la pretérita Edad de Oro. La idea de Progreso les era del todo extraña (el Retorno cíclico inhibía la aparición de cualquier atisbo de progreso); y la historia se reducía a un saber vuelto al pasado inmediato, más allá del cual campeaba la mitología. Pero de aquí a atribuir a griegos y romanos una adhesión sin fisuras al esquema cíclico hay un largo trecho. En la tradición clásica Marramao (1989) diferencia dos versiones de Eterno Retorno: una de corte cosmológico, abrazada por los estoicos, que pregona la destrucción y consiguiente regeneración del mundo; y otra, popularizada por los peripatéticos, donde a la destrucción del mundo le sucede la creación de otro distinto, una perspectiva teñida de cierta linealidad. Más tajante, en cambio, parece el foso abierto entre el tiempo del Logos (la Eternidad) y el tiempo de los mortales, sustancia de la Historia, tan devaluado por el platonismo.

Para esclarecer la índole exacta de la intuición temporal de los antiguos servirá traer al análisis la dimensión espiritual de esas culturas, en concreto, su relación con los muertos. No debemos pasar por alto el mundo de los espíritus, pues remite a otro plano cosmológico cuyas relaciones con el mundo de los vivos puede aportar pistas sobre la prehistoria del futuro. Las mudanzas en el Más Allá ayudan a entender las variaciones del concepto de Eternidad, con el cual tiende a fusionarse; e iluminan cómo las mutaciones de la escatología y las nociones temporales influyen en la formación de las ideas de futuro, con las que mantienen una relación especial, según veremos.

Al examinar los mundos de ultratumba de la Antigüedad lo primero que salta a la vista es su identidad básica: hasta el siglo VII A.C. griegos y semitas comparten un orden escatológico en cuyo vértice superior (el Cielo) residen los Dioses inmortales, y en el vértice inferior (Averno o Seol) las almas de los muertos. A los moradores del mundo intermedio, los vivos, les conviene venerar a los dioses y a los muertos para ganarse sus favores. Hacia el siglo VI A.C., y coincidiendo con la pérdida de su Estado, los judíos reformulan deliberadamente su relación con el Más Allá: rompiendo con la tradición semítica proclaman el monoteísmo y tabican el Seol del mundo de los vivos, canalizando sus energías místicas en una única dirección: Jehová. En añadidura, incorporan a su fe elementos iraníes como la resurrección de los muertos y retazos de la doctrina de Zaratustra, trocando el fin de los tiempos previsto en ésta por un hecho redentor del pueblo judío, la *parousia*, inicio de la plenitud del tiempo. Por Más Allá se piensa entonces en un limbo en donde los muertos aguardan la *parousia* para retornar encarnados a la vida terrestre.

La energía escatológica depositada anteriormente en el Seol muda en expectativa del Reino mesiánico de Israel, cuya instauración toma el cariz de un evento presente-futuro, sagrado y a la vez terrenal: la Nueva Jerusalén arranca del presente de lucha y se prolonga en el mañana de triunfo: la emancipación político-religiosa del pueblo judío. Queda configurada la especificidad judaica: el tiempo sagrado y el tiempo mundano confluyen en el futuro, el punto superior del itinerario lineal del pueblo elegido de Dios⁸.

En contraste, los grecolatinos perseveran en la vieja escatología atemporal: en su topología religiosa el Averno y el Olimpo siguen fijando los extremos de un orden estructurado por un eje vertical -con un elemento de recompensa añadido por los filósofos clásicos, los Campos Eliseos, albergue de las almas de los héroes. Nada más ajeno a la mentalidad grecorromana que pensar que el tiempo incorruptible de los muertos y los dioses, a pesar de sus frecuentes intromisiones en los asuntos terrenales, podía transmitir su cualidad sacra al percedero mundo sub-lunar (los Olímpicos gozaban del poder de torcer el *telos* de los mortales, pero no el de la Historia). Las diferencias se hacen más tangibles si reparamos en su visión de la Eternidad: los grecolatinos la conciben externa al tiempo; los judíos, como la sucesión interminable de eones temporales.

⁸ De esa reorientación de la religión judía, Thompson subraya su originalidad diciendo que "si lo pensamos en los términos de la idea de Eliade de un anhelo universal por escapar del propio tiempo, podemos decir que (los judíos) abrieron una nueva vía de escape, conduciendo adelante en vez de hacia atrás. Fue cartografiada en un nuevo género literario, denominado apocalipsis, del griego Apo-calyptein, significando 'desvelar'. La literatura apocalíptica toma la forma de una revelación del fin de la historia" (Thompson, 1996:13-14). La primera obra de este género fue el Libro de Daniel, escrito hacia 168 A. C.

Otro elemento de contraste consiste en la diferente función de la profecía en dichas culturas. En griegos y latinos la práctica de la adivinación formaba parte de la vida familiar y de la institucional; en Grecia era famoso el oráculo de Delfos (aunque los casi siempre indescifrables mensajes de la Pitia servían de recordatorio de la opacidad inescrutable del futuro); en Roma, el sondeo del mañana se reservaba a las adivinaciones de arúspices y augures⁹. Sobran evidencias de la avidez de los grecolatinos por otear a través de las rasgaduras del velo del mañana y conocer la disposición divina, a fin de acomodarse a esos designios de la mejor manera. Del Destino no había escapatoria, lo enseña la tragedia griega; y el intento de burlarlo no hacía más que contribuir a su consumación, como descubre a su costa el rey Layo, el padre de Edipo, cuyos intentos de conjurar el vaticinio de muerte a manos de su propio hijo se revelan completamente vanos.

Entre los judíos, en contraste, el saber profético presenta un valor e implicancias completamente opuestas. No aparece como una práctica cotidiana, normalizada, sino como una acción excepcional en el marco de situaciones extraordinarias (la opresión del pueblo de Israel). La profecía es un llamado a la acción colectiva, a garantizar un designio divino susceptible de frustrarse si el pueblo de Dios no responde a las señales como es debido. Y esa respuesta sólo puede ser una: colaborar con Yahvé en la edificación del horizonte prometido.

Lo interesante del desenlace histórico radica en que, pese a todas sus incompatibilidades, la línea judía y el círculo pagano terminaron por cruzarse. Fertilizados con la transferencia mutua de sus propiedades, ambos engendrarán una nueva intuición del tiempo: el cristianismo.

1.3.4. Entre los cristianos

En el cristianismo, en vez de la mera prolongación de la historia lineal veterotestamentaria hay una original síntesis de las temporalidades griega y judía. Del judaísmo importa el finalismo; a la Historia le atribuye un *telos* y con ese acto la carga de significado (en los griegos el mañana carecía de esta dimensión dadora de sentido). En la nueva fe lo temporal adquiere entidad *per se*, no en calidad de escenario sino de esencia de los fenómenos que acaecen. San Agustín no deja lugar a dudas: al introducir la perspectiva de un curso diferente al pasado, Cristo fija un punto de no retorno en la Historia; acaba con la repetición de los eones y consagra la unicidad irrepetible del acontecimiento (Puente Ojea, 1974). Al irrumpir en una coyuntura de urgencia milenarista en

⁹ "En Roma, el conocimiento de la anuencia divina, que se precisaba para la realización de cualquier acto de trascendencia político-social, se obtenía mediante la *auguratio* y la *auspicatio* (...) La *auguratio* era exclusiva de los augures, personas independientes, revestidas de auctoritas, que pertenecían al colegio augural, en tanto que la *auspicatio*, aunque practicada también por los augures como técnica meramente instrumental, era competencia de los arúspices, pertenecientes al séquito de los magistrados, o incluso de los *pater familias*", Rafael Domingo, "Los Magistrados del TC, ¿augures o arúspices?", en El País, 27-3-1998-

el pueblo judío; una parte sustancial de la prédica de Cristo entronca con el legado profético antecedente: a Jesús le corresponde acreditar ser el Mesías anunciado por Daniel; a renglón seguido profiere sus profecías sobre la inminencia del Reino Milenario. Los hechos del Nuevo Testamento exudan el sentimiento de un "tiempo fugaz" y se suceden guiados por la certidumbre del inmediato advenimiento del Reino y la consumación del *telos* histórico: la emancipación del pueblo judío, la *parousía*. Desde el primer momento, el futuro desempeña en el entramado ideológico cristiano un rol estratégico que no perderá a lo largo de sus sucesivas reelaboraciones.

Dicha vivencia apremiante del futuro nos ha llegado desfigurada. San Pablo revisa y socava la centralidad del "tiempo fugaz" de los primeros cristianos. Buen conocedor de los meandros de la génesis de la temporalidad cristiana, Puente Ojea advierte que el nudo de las revisiones atañe al mesianismo. Contra la vivencia quiliástica centrada en el futuro, volcada en ese texto fundamental, el Apocalipsis de Juan¹⁰, San Pablo valoriza un eterno presente cimentado en la interioridad de la experiencia salvífica del alma, en la pervivencia del pasado perpetuado en la liturgia. En el texto paulino tiempo de la Iglesia y *parousía* se fusionan; el reino futuro se integra al presente como supra-realidad invisible, queda establecido un juego de perspectivas duales: el Reino de Dios en tanto realidad presente, por un lado, y el mantenimiento de la promesa escatológica inscrita en la historia, por otro. San Pablo, en aras de la institucionalización eclesiástica, se esmera por debilitar la impaciencia escatológica. Rehabilitando parcialmente la tradición griega, los Padres de la Iglesia reinstalan al Cielo con todos sus fueros, escoltado por la antinomia cuerpo/alma y la radical devaluación del mundo del helenismo; y a la par socavan la creencia en la Resurrección de los cuerpos: la encarnadura corporal deja de ser requisito de acceso al Reino. En el cuerpo doctrinario el Juicio Final -el otro elemento eminente asociado al Retorno del Mesías- es eclipsado por la promoción del juicio individual abierto al alma que golpea a las puertas del Cielo.

Interesa retener el vaivén de la idea de futuro en la formación del cristianismo. Su ideología matriz -el mesianismo judaico- tenía por horizonte utópico¹¹ la instauración del Reino de Israel *per*

¹⁰ Deleuze vincula la visión apocalíptica al desplazamiento del centro de gravedad temporal: "Fantasías, fantasmas, expresión del instinto de venganza, arma de la venganza de los débiles. El Apocalipsis rompe con el profetismo pero sobre todo con la elegante inmanencia de Cristo, para quien la eternidad se experimentaba primero en la vida, sólo podía experimentarse en la vida ("sentirse en el cielo"), Deleuze, 1996:62.

¹¹ "Lo que denomino horizonte utópico de la ideología es compartido tanto por las clases dominantes como por las clases dominadas, si bien para las primeras ese horizonte funciona como referencia legitimadora de unos privilegios, mientras que para las segundas opera como explicación de su actual condición subordinada y, a la vez, como garantía de la expectativa de una satisfacción final de aspiraciones insatisfechas en el presente. Sin un contexto utópico, la conciencia de las clases dominantes acusaría una debilidad congénita que las tornaría psicológica y políticamente muy vulnerables", señala Puente Ojea (ob. cit. p. 61). Al situar al horizonte utópico dentro del fenómeno ideológico, este autor supera la antinomia ideología-utopía fijada por Mannheim y proporciona una herramienta apropiada para trabajar sobre el concepto de "horizonte de expectativas".

secula seculorum; en éste la regeneración del mundo se ligaba al *éschaton* pero no la gobernaba un curso cíclico ni ponía término a la Historia; al contrario, el Reino inauguraba la verdadera Historia. El futuro judaico poco se parecía al mundo de ultratumba de los Antiguos; en la cronoestructura judía el tiempo *fuerte* se situaba adelante y no afuera; asimismo, el tiempo escatológico comenzaba a desgranarse en el presente. Demarcándose ostensiblemente de la intemporalidad mítica achacada a los paganos, el dogma cristiano hace suya esa linealidad histórica; sin embargo, traslada el punto nodal del futuro al pasado, a la Crucifixión revivida míticamente en la Eucaristía (el rito donde Cristo muere una y otra vez, hasta el Día del Juicio). Mas cuidado: la originalidad del cristianismo no proviene de esa atención al pasado; su especificidad se la da el combinar la centralidad de aquel evento pretérito con la preservación del futuro dentro del presente, "en el hombre interior transformado por los sacramentos" (Puente Ojea, ídem p. 223). En el cristianismo el futuro rabiosamente terrenal del mesianismo judío cede su sitio a un horizonte utópico en donde coexisten un difuso Final de los Tiempos y la comunidad de amor prometida, cuya realización es anticipada por el cuerpo de la Iglesia, espejo del Cielo inmutable donde reside la Trinidad¹².

¿Cómo queda el futuro en el mensaje cristiano después de tales operaciones ideológicas? Su reacomodamiento se consigue mediante una formulación paradójica: diferido *sine die* el *éschaton* -pero no cancelado-, en la Edad Media su alejamiento se compensa con la aproximación de las glorias celestiales. La ambivalencia afecta al Cielo -engalanado con la majestuosidad de una corte medieval-, que se distribuye en un doble emplazamiento: histórico -en el futuro, en ocasión del Juicio Final; y ahistórico -las almas de los fieles comparten con Dios su posición privilegiada fuera del tiempo- transfundiéndose con la intuición clásica de la Eternidad¹³. Formalmente válida, la promesa del mañana se cierra en la práctica con la sofocación del hálito quiliástico de la feligresía, la canalización de los anhelos utópicos en el movimiento monacal y la represión del profetismo¹⁴.

¹² El pasaje de la cosmovisión antigua a la cristiana dejó huella en la lengua, tal como pone de manifiesto Fleischman en su estudio de la evolución del tiempo verbal futuro del latín en las lenguas romances (1982). Partiendo del futuro del verbo cantar en latín, *cantabo*, halla que en la Edad Media las lenguas romances optan por la formulación perifrástica: *cantare + habeo* (cantar-Yo debo), que con los siglos se desgasta y da lugar a la composición del futuro basada en el infijo "r" más las formas personales del verbo "habere" contraídas (*chanterai, cantaro, cantaré*). Fleischman atribuye el desuso del *cantabo* y el ascenso del *cantare habeo* al impacto cultural del cristianismo: el abstracto e impersonal futuro del latín no casaba con el nuevo futuro propugnado por la fe cristiana, un tiempo internalizado, cargado de orientación ética y responsabilidad, como describiera San Agustín.

¹³ "La Iglesia en sí es escatológica. Pero en el momento en que las figuras del apocalipsis son aplicadas a acontecimientos o instancias concretas, la escatología surte efectos desintegradores. El Fin del Mundo es sólo un factor integrador en la medida que su significado político-histórico permanezca indeterminado", Koselleck, 1985:8.

¹⁴ El encono de la Iglesia medieval contra la profecía contrasta con su actitud en la Antigüedad tardía, cuando su combate a muerte con el paganismo se torna una puja entre saberes proféticos. El cristianismo se había fijado acabar con la astrología; confiaba en que, imponiendo su esquema providencialista, erradicaría la noción pagana de Destino. Durante los siglos IV y VI, mientras obtenían de los gobernantes la clausura de los grandes santuarios

Que mantener cerrada la caja de la esperanza mesiánica no resultaba fácil lo atestigua la virulencia milenarista de los siglos XI y XII. Pero las ondas expansivas del milenarismo no devuelven la historicidad perdida a la religión hegemónica; lejos de ello, la institución eclesiástica condena a los quiliastas y emprende una nueva purga doctrinal: "Las grandes ideas de *De Civitate Dei* (...) se vacían de historicidad con el agustinismo político, de Gelasio a Gregorio el Grande y a Hincmar. La sociedad feudal, en la que se desliza la Iglesia entre los siglos IX y XI, paraliza la reflexión histórica y parece detener el tiempo de la historia o, en todo caso, asimilarlo a la historia de la Iglesia" (Le Goff, 1983:50). El imperio de la temporalidad eclesiástica se prolongará hasta el siglo XVII, cuando otra cronoestructura suficientemente madura le arrebató la primacía.

¿Debe entenderse que los elementos centrales del catolicismo referidos al tiempo se mantuvieron inmutables en ese lapso? En absoluto; al menos se conoce una modificación significativa, iniciada en el siglo XII y que entraña una sutil y profunda renovación de la noción misma de tiempo. El cambio se gestó en el marco de las relaciones entre la Iglesia y los mercaderes, acusados por la ortodoxia religiosa de practicar la usura, al cobrar más por lo vendido a plazo que por lo cobrado en el acto: "El usurero actúa contra la ley natural universal, porque vende el tiempo, que es común a todas las criaturas", se pontifica en la *Summa Aurea* (Le Goff, 1983:45). El Tiempo, sostenía el canon, pertenece a Dios y no es admisible su manipulación con fines de lucro. Este precepto chocará frontalmente con el auge de las operaciones comerciales y la demanda por mejores y más precisos medios de medir el tiempo de las transacciones, decisivo factor de difusión del reloj mecánico¹⁵. Y si la brecha entre el mundo mercantil y la institución eclesiástica no se ensancha en abismo será en parte porque la recuperación escolástica de la definición aristotélica del tiempo como cifra del movimiento ayudará a franquear la distancia entre ambas posiciones.

Profundizado por scotistas, occamistas y místicos, el giro temporal emprendido desde el lado de la fe desemboca, en los siglos XV y XVI, en un contexto cultural en donde cada uno se siente

donde se consultaban a los oráculos, los cristianos insistían en la superioridad de su fe por derivarse de ella un método fiable de videncia. Las hagiografías registran el enfrentamiento en el episodio de lucha entre el astrólogo y el santo (san Simeón el Estilita protagonizó uno de los más recordados (Howe & Vain, 1994:127-151). Nacido para cumplir una profecía judía, el cristianismo echa a andar augurando la inminente Venida del Salvador; y se desmarca del profetismo judío -que no ve en la crucifixión de Cristo una demostración de éxito mesiánico-, al tiempo que opone su clarividencia a los métodos de adivinación y oráculos paganos, valiéndose de las profecías de santos, papas y apariciones milagrosas. Afianzada su autoridad, el cristianismo enchalecará el ejercicio de la profecía, restringiendo los vaticinios a los de las Escrituras y los emanados de la autoridad sacerdotal.

¹⁵ Las ciudades, coordinadas a partir del siglo XIII, por el reloj comunal, fueron el dominio original de la nueva intuición temporal, alentada por la necesidad de organizar los ritmos de la producción de sus industrias textiles. La imposición del reloj urbano sobre las inciertas campanadas de la Iglesia ilustra con elocuencia el precoz repliegue de la temporalidad cristiana frente al horario laico en los centros mercantiles. La crónica de la difusión del reloj mecánico en la Baja Edad Media y del advenimiento del tiempo abstracto como nuevo ámbito de la existencia se encuentra en Mumford (1934/1987).

dueño de su tiempo y preparado para experimentar su duración (en esas fechas se popularizan los *ars moriendi* como medio de aprehender el sentido de la muerte y la fugacidad temporal¹⁶. Un sentimiento se generaliza: la conciencia de la finitud temporal, manantial de incesante melancolía. La época que despunta expresar ese sentir en un icono: el reloj de arena. Casi por ensalmo, las artes plásticas se pueblan de ampollitas, refiere Jünger (1998). En los grabados la Muerte -o a veces Cronos- porta junto con la guadaña un reloj de arena. En la vida real se multiplican los relojes mecánicos, cada vez más precisos; pero la imaginación de la época encuentra mejor expresada su vivencia del presente escaso en el rápido escurrirse de los granos de la ampollita.

Discretamente, el tiempo, propiedad exclusiva de Dios, se ha ido transfiriendo al dominio del hombre. Es el preludio de la secularización, y eso se refleja en las mudanzas del Más Allá: en la Baja Edad Media, con la introducción del Purgatorio y su escrupuloso cómputo de pecados, penitencias y penas, en paralelo a la preocupación social por la contabilidad del tiempo; en el siglo XVI, con la recuperación del Edén como modelo del Cielo, revestido del esplendor del jardín renacentista: en lugar del inmenso anfiteatro en forma de rosa donde el Medioevo acomodaba las almas en contemplación eterna de Dios, los renacentistas pintan un jolgorio de amistad y amor, retratado por el Bosco en **El Jardín de las Delicias** (la expectación de que las tierras halladas por Colón fueran las del Paraíso Terrenal, hipótesis barajada por el Almirante hasta 1502, testimonia la tangibilidad adquirida por la idea de Edén en la sensibilidad de la época, v. O'Gormann 1986).

De la breve existencia del Cielo renacentista -no sobrevivió a los ataques de los protestantes y católicos- vale la pena señalar que, por su mediación, el espíritu humanista reflató la promesa del Paraíso Terrenal hasta entonces aherrojado a la Creación y la Caída, y tanteó la reubicación en el futuro de la Edad Dorada clausurada en el pasado. El gesto se demostraría fecundo, pues con ese paraíso materialista nos toparemos más adelante, travestido, al finalizar el curso de secularización abierto en las postrimerías del Medioevo.

¹⁶ La relevancia del tema de la muerte en el Quattrocento y el Renacimiento se nota en la proliferación de cuadros con la muerte del Salvador y de la agonía de San Sebastián por motivo. Desde un punto de vista religioso, la cuestión revestía la máxima importancia de cara al auge del principio de la misericordia divina, expreso en la intervención de Dios en el instante de la muerte para salvar al alma del pecador arrepentido. En el plano estrictamente pictórico, el asunto les planteaba el desafío inédito de representar la "puntualidad duradera" del morir. ¿Cómo puntualizar el tiempo en pintura, con precisión igual a la que los complejos relojes mecánicos imponen en todas las esferas de la vida? (Calabrese, 1994:72). Esta puntualización estética no es extraña al interés por la "duración" del tiempo vital que se apodera de renacentistas y barrocos.

1.3.5. El futuro, un fruto moderno

Recorriendo las colecciones de pintura manierista y barroca del Museo del Prado, al visitante le asalta un sentimiento de sorpresa ante la estridente inverosimilitud histórica de las ilustraciones de la Historia Sagrada. ¡Cuánto realismo puesto en los detalles, en los pliegues de los drapeados, en la mimesis de los cromatismos de la tez humana!, y sin embargo, ¡qué escaso apego a la Historia delatan los decorados, el vestuario, la arquitectura! Se hace difícil no albergar reparos contra la Dalila ataviada de Madame Pompadour, los legionarios romanos disfrazados de *condottieros* o el rey filisteo retratado como un sultán otomano, todos recortados contra un paisaje de arcadas renacentistas y volutas barrocas. A nuestra mirada -habituada a esperar de los romanos el preceptivo flequillo; de los griegos las túnicas y las sandalias; de los faraones su tocado a rayas y la prominente perilla- las recreaciones de la Antigüedad de pintores medievales, renacentistas y barrocos le suenan a chapuza. Y sin embargo, los artistas obraban conforme a la regla: el pasado recreado conforme a los parámetros del presente. Las convenciones artísticas descansaban en la premisa de que los eventos del ayer no se distinguen de los de hoy más que por matices de grado (por eso, a una mirada instruida en tal percepción le resultaría lógico que la evocación de Babilonia se inspirase en el Estambul del siglo XVI con el añadido de los míticos jardines colgantes). En la cronoestructura dominante hasta el siglo XVII, pasado, presente y futuro no tenían más distinción que la impuesta por los grandes momentos de la fe: el pasado, por la Crucifixión; el presente, por la realidad de la Ciudad de Dios; el futuro, por el Juicio Final. Fuera de estos tres mojones, las edades carecían de señas de identidad singulares.

¿Cómo encaja semejante achatamiento de la perspectiva histórica con el apego a la Historia grabado medularmente en la fe cristiana? La respuesta la tiene Kosellek (1985): antes del siglo XVIII no existía en Occidente algo parangonable a la profundidad histórica; entre los europeos del siglo XVI, ejemplifica, la lucha contra la expansión turca cobraba el carácter de una gesta transtemporal entre Europa y las hordas asiáticas, con antecedentes en la guerra de Alejandro Magno contra los persas; y en la caída de Constantinopla percibían el inicio de la lucha final de la Cristiandad contra las huestes del Anticristo. "Este mismo sentimiento aparece en los orígenes de la Cruzada, los caballeros, suprimiendo el tiempo y el espacio, quieren golpear a los verdugos de Cristo", anota Rousset (Le Goff, 1983:51). Tres siglos más tarde, prosigue Kosellek, en el apogeo del movimiento romántico, la situación ha dado un vuelco: los hechos de la Humanidad -ya no se habla de la Cristiandad-, se presentan investidos de cualidades temporales propias, infundiendo un sentido particular a cada una de las Edades (Antigua, Medieval, Moderna) en las que se ha dividido la Historia. Los románticos alardean de una preclara conciencia de la especificidad de su temporalidad, cuya identidad refuerzan ahondando el foso abierto entre el presente moderno y la Edad Media. ¿Qué fenómenos han ocurrido en el ínterin para dar lugar a

tamaño mutación de la intuición occidental del tiempo?, se pregunta Koselleck, y acto seguido se dirige al inicio de la Edad Moderna en busca de la génesis del impresionante cambio.

1.3.6. Agonía del tiempo teocéntrico

Koselleck retrocede hasta la Reforma y se detiene en la agitación milenarista que sacudió a Europa Occidental en los siglos XI y XII es bien conocida por la historiografía, que ha seguido su pista hasta su declinación en espíritu de cruzada. Menos difusión ha tenido la oleada quiliástica de los siglos XVI y XVII, excepción hecha de la revuelta capitaneada por Tomas Müntzer, evocada por Federico Engels en **La Guerra Campesina en Alemania** (1858). Captar la trascendencia de este movimiento, actor y trasfondo de las Guerras de Religión, requiere apartar la falsa idea de que los quiliastas se reducían a Müntzer y un puñado de marginales que agitaban la sonaja del Apocalipsis. El recrudecer de las esperanzas en el *eschaton* comunicaba directamente con el corazón de la crisis de cronoestructura que la Reforma precipitó, y que habían preparado la rehabilitación de la noción aristotélica del tiempo (concretamente, de su faz mundana) y las mutaciones socioeconómicas irradiadas desde esos grandes islotes con ritmo propio, las ciudades mercantiles. Y la crisis estalló precisamente por las costuras de la fe que la Iglesia había procurado mantener cerradas a cal y canto: la expectativa en el Juicio Final.

La Reforma, no olvidemos, saltó a la palestra inflamada de ánimo quiliástico. Replotando el mensaje anti-institucional del milenarismo medieval, los protestantes predicaron el retorno a la comunidad cristiana originaria; la supresión de los privilegios materiales de la Curia; la comunicación directa con Dios; y, junto con la libre interpretación de la Biblia, el derecho a la profecía. Arrogarse la videncia del futuro chocaba con el monopolio papal y tipificaba una herejía severamente castigada; mas esa amenaza no amedrentó a los reformistas, convencidos de que la lucha contra la Gran Ramera prefigurada en el Apocalipsis de Juan imprimía a su rebelión contra la Iglesia de Roma el sentido de hora final. Así lo dió a entender Martín Lutero, al anunciar la aniquilación del tiempo histórico y la llegada del Reino. El líder protestante recibió del Vaticano el título de Anticristo, lo cual transmitió al bando católico la sensación de vivir un "tiempo fugaz" previo al *eschaton* difundido por los protestantes. De tal manera, las guerras de religión se libraron en una atmósfera de fin del mundo. La convicción apocalíptica alcanzó tal intensidad que incluso cuando el fervor apocalíptico en los dos bandos hubo remitido tras la convivencia forzosa dictada por la Paz de Westfalia, la fe escatológica dio un coletazo en los puritanos -del lado protestante- y en los jansenistas -entre los católicos-, dos sectas convencidas de que el mundo

acabaría pronto. Pero la hora milenarista había pasado; la Iglesia declaró herético al jansenismo y los puritanos emigraron de Inglaterra empujados por el hostigamiento oficial¹⁷.

Estabilizada la situación terrenal, los antagonistas debieron normalizar sus relaciones con el porvenir. Las disputas a propósito del Juicio Final incentivaron a reformistas y católicos a redefinir el estado posterior al *eschaton*, el Más Allá. Los teólogos de ambas partes coincidieron en depurar el orden celestial de la frivolidad renacentista y en recuperar el Cielo teocéntrico del Medievo, pero manteniendo abierta al creyente la doble puerta al Más Allá, sea con la muerte física o al fin de la Historia en ocasión del Juicio Final. El protestantismo acompañó su depuración de los estamentos eclesiásticos del mundo terrenal con la simplificación de las jerarquías celestiales: santos, vírgenes y ángeles perdieron sus privilegiadas butacas ante el espectáculo divino; sólo quedarían las almas por un lado y la Divinidad por el otro. La escatología luterana contiene un detalle revelador: el final de los tiempos y el Reino de Dios tendrían lugar en la Tierra, que no desaparecería sino que se renovaría; en esa nueva era el Cielo y la Tierra conformarían el Paraíso, quedando el Universo entero a disposición de las almas. Revelando que el legado renacentista no se ha perdido del todo, el protestantismo se permite un gesto de aprecio al mundo manteniendo al Paraíso terrenal como promesa a realizarse en el futuro mundano.

El catolicismo, por su parte, reafirma el Cielo escolástico, poniendo su centro de gravedad en la Virgen -figura asociada al Juicio Final, pues en la religiosidad tardomedieval la Virgen es *advocata nostra*, sentada a la vera de Cristo para moderar su veredicto (McDannell-Lang, 1990:215); y fortalece el principio de esperanza abriendo a todas las almas la posibilidad de acceder al Cielo y de sumarse a sus asambleas felices, restringiendo la amenaza del infierno a los herejes contumaces. Se observa que, por distintos medios, ambas confesiones tienden a suavizar la profecía de Juan, cuyo Apocalipsis había cernido sobre el Medioevo y las Guerras de Religión la sombra del aniquilamiento de la humanidad y el mundo: los protestantes, mundanizando el Más Allá con la promesa de una tierra renovada; los católicos, haciendo hincapié en la apertura del Cielo y en la comunicación íntima con Dios.

¹⁷ El canto del cisne de la agitación quiliástica lo exhalan las sectas puritanas. La fe en la proximidad del fin del mundo y la confianza en que en el nuevo orden los santos heredarían la tierra, animaron movimientos de redención social y religiosa del tipo de los Cavadores (*diggers*), secta proto-comunista de base campesina. Un aliento milenarista escapa de este folleto de 1649 dirigido contra los terratenientes: "Vosotros, faraones, tenéis ricos vestidos y vientres llenos, tenéis hombres y vivís cómodamente; pero sabed que el Día del Juicio es comenzado y que os alcanzará muy pronto. Los pobres a los que oprimís serán los salvadores de la tierra. Si queréis encontrar piedad, que Israel sea libre, romped en pedazos las cadenas de la propiedad", Sabine, 1976:364.

¿Qué aportaron los siglos XVI y XVII a la configuración del futuro? Una impresión superficial nos llevaría a decir que, tras las Guerras de Religión, las estructuras temporales retornaron en lo esencial a su fisonomía pre-renacentista. La efervescencia por el futuro se canalizaba en una práctica religiosa renovada, asistida por el remozamiento de un Más Allá aproximado al creyente a través de toda clase de fianzas. En las alturas, volvía a refulgir de autoridad el viejo Cielo teocéntrico, cúspide de la cronoestructura medieval. Sin embargo, pese al aparente retorno de lo caduco, una nueva intuición de la vida y del tiempo se abría camino. Lo atestiguan las innovaciones escatológicas: la mundanización del Más Allá y su revalorización en detrimento del infierno, y la reconversión del Juicio Universal en inicio de un ciclo de regeneración.

La cultura secular no hizo notables aportaciones al concepto de futuro, si bien sembró las condiciones de su ulterior metamorfosis al introducir un germen de progreso relativo a la perfectibilidad de los gobiernos de Maquiavelo y la concepción cumulativo-progresiva del saber con asiento en la ciencia natural, formulada por Francis Bacon. Más patente es su aportación a la semántica temporal con el desarrollo de una sensibilidad laica del tiempo. A renacentistas y barrocos les fascinaba la muerte entendida como finitud física y la vivencia específica de la duración en el presente. El alma en el Más Allá seguía dependiendo de sus méritos religiosos, mas los avatares de la persona en este mundo los presidía el Destino. La popularidad del concepto de Fortuna en el Renacimiento ilustra bien el caso: Maquiavelo recupera la figura del círculo para describir la fortuna de los gobiernos, cuya actividad interpreta conforme a convencionalismos. El pensador considera que la política es artificio e invención, y se vuelve materia científica en tanto se autonomiza -es decir, se sustrae a la intervención de Dios- conforme a leyes que, como las del mundo natural, pueden conocerse y orientar al estadista. Un ejemplo palmario de esa mentalidad lo tenemos en las utopías renacentistas y barrocas, proyectadas no en el tiempo sino en el espacio, en islas desiertas o valles aislados (la Utopía de Tomás Moro, p. ej.). Su medular catolicismo no iba reñido con la certidumbre de que un mejor orden social era preciso y no podía dejarse librada su implantación a la mano de la Providencia. Su estructura rígida, minuciosamente planificada, refleja la concepción inventiva de la política y la confianza en la actividad terrenal del *homo faber*.

A la transición signficada por la Edad Moderna se adscribe el principio de la calculabilidad del tiempo, viabilizado por la difusión del reloj mecánico. "El presente espacializado e huidizo de la calculabilidad" (Marramao, 1989:76) tiene como telón de fondo el tiempo de la manufactura, el tiempo de la repetición de la física mecánica. La extraordinaria importancia cultural cobrada por el reloj, preciado objeto de colección de las clases altas, ingrediente infaltable de las pinturas de la época, trasluce una obsesión completamente nueva: la percepción del presente escaso. Jünger (1998) ha estudiado la transición del reloj de arena al de ruedecillas en los siglos XVI y XVII en

la pintura y poesía, y ha recogido gran cantidad de ejemplos de su uso artístico como sustrato de un estremecedor sentimiento de fugacidad, de una vida que se escurre a toda prisa como los granos de la ampolleta. Un correlato de ese vivir efímero es el engrandecimiento de la figura del Tiempo o Cronos, figura gigantesca que se cierne sobre los mortales como el nuevo Dios junto a la Muerte, una percepción que anticipa la cosificación temporal de los siglos venideros.

En razón de esos hechos, la nueva intención temporal se colma de un contenido laico, no providencial, ensanchando el hiato entre designio divino y asuntos mundanos. Ninguno de los elementos indicados reúne la masa crítica para engendrar una nueva cronoestructura, pero sí para fertilizar el terreno donde brotarán posteriormente conceptos temporales originales. Tales razones explican que la Edad Moderna no se ligue a una cronoestructura definida, pues más bien encarna una zona de tránsito donde lo viejo no termina de morir ni lo nuevo de nacer. En ella no vemos una cosmovisión dominante sino el escenario de la demolición del esquema cósmico ptolomeico y la ocupación del proscenio por los modelos de Copérnico y Tycho Brahe. Había que redefinir la *Imago Mundi*, y en esa tarea jugará un papel de primerísimo orden el conocimiento del futuro, expresado a través de la lucha entre la sabiduría prospectiva de la fe y la predicción de la ciencia.

1.3.7. La profecía vira en predicción

A mediados del siglo XVII, la sombra del *Eschaton* que sobrevolara a católicos y protestantes se desvaneció. Tras más de un siglo de carnicerías atizadas por la inminencia del Apocalipsis, los contrincantes cayeron en la cuenta de que el "tiempo fugaz" anterior a la Segunda Venida de Cristo se había dilatado insensiblemente mientras que el Paraíso se mantenía rígidamente en su sitio, al otro lado de la muerte. Agotados en la espera, a uno y otro bando le urgía ahora curarse sus heridas, más que entretenerse en cábalas acerca de la fecha del incierto Armageddon. El empate de las Guerras de Religión (en los hechos una victoria del reformismo, pues el cisma se consolidó en la Europa del Norte y Central) asestó un mazazo a las expectativas quiliásticas de ambas partes. A diferencia de lo sucedido antes con el triunfo de la Iglesia sobre los paganos, cuando el clero equiparó su triunfo al cumplimiento de las profecías cristianas, ninguno de los firmantes de la Paz de Westphalia podía jactarse de tener las profecías de su lado. Por enésima vez, el Día del Juicio Universal se alejaba, corriéndose tres o cuatro siglos en el futuro, a tenor de las admoniciones de Nostradamus o de la última profecía papal, emitida en 1595. En estas últimas manifestaciones del saber profético el *Eschaton* es empujado muy lejos en el horizonte, un termómetro del enfriamiento de la "fiebre" escatológica. El diferimiento del Apocalipsis por varios siglos surte el efecto imprevisto de otorgar al futuro una profundidad temporal jamás vista.

La profecía quiliástica deja paso a la adivinación astrológica. La agitación que se apodera de Europa a partir del Renacimiento; la ruptura de la unidad religiosa; el omnipresente clima bélico y el desenlace de las guerras de religión, todos estos factores exacerban la incertidumbre general y promueven a la astrología como un medio fiable de prever las avatares de la Fortuna. Debilitado el profetismo religioso, la necesidad de sondear el porvenir va a ser saciada en parte por la astrología, un saber tolerado por la Iglesia gracias al cuidado de los astrólogos de no formular previsiones escatológicas, acotando sus pronósticos a los resultados de batallas, enfermedades y sucesiones reales. Pese a todo, hay que decir que su actividad no se desenvuelve sin problemas; el naciente Estado absolutista reprime de forma esporádica todas las formas de predicciones políticas y religiosas. "El estado puso en vigor un monopolio del control del futuro mediante la supresión de las lecturas astrológicas y apocalípticas del futuro. Haciendo esto, asumía una función de la vieja Iglesia con objetivos antieclesiásticos" (Koselleck, 1985:10)¹⁸.

Los intentos gubernamentales de estrangular tales prácticas no impedirán a la Edad Moderna vivir la hora gloriosa de los horóscopos, apuntalada por el fulgurante avance de la astronomía. En esos vaticinios astrología y astronomía se confunden: gracias al conocimiento más preciso del firmamento aportado por la segunda, la primera se inviste con la aureola de ciencia respetable, lanzándose a llenar el vacío dejado por la profecía apocalíptica. La paulatina evolución de la profecía astrológica en predicción astronómica es uno de los momentos estelares en la gestación del futuro moderno. En ese proceso un saber "irracional" orientado al mañana dio paso a un método "científico" de prever el porvenir; y en ello tuvo mucho que ver la llegada de los cometas.

El primer capítulo de ese episodio tuvo por actor a Tycho Brahe, el astrólogo-astrónomo de la corte danesa. Tycho veía en los cometas monstruos sobrenaturales creados por Dios, enviados como signos de sus designios; no obstante, dada su condición de cuerpos celestes los consideraba estudiables como los planetas. En virtud de ello predijo el curso del cometa de 1577, granjeándose una gran autoridad para sí y para el emergente cuerpo profesional de los astrónomos. De un modo parecido Johannes Kepler afirmó en 1601 que los cometas podían dar señas del fin del mundo y del nuevo tiempo por venir. No era el único en pensar así: las grandes desgracias asociadas a los cometas de 1664 y 1665 incitaron a Isaac Newton a aplicarse a la cometografía, apuntándose el logro de predecir el retorno del cometa de 1680. Otro acierto predictivo reforzó al prestigio de la astronomía: Edmund Halley, después de estudiar un cometa

¹⁸ La incidencia política de las profecías había llegado a tal extremo que "Grocio, quien como fugitivo de la persecución religiosa escribió *De jure belli et pacis* en 1625, consideraba al designio de cumplir las predicciones, *voluntatem implendi vaticinia*, una de las causas injustas de la guerra. Y añadía la advertencia: 'Protegeos, teólogos arrogantes; protegéos, políticos, de los teólogos arrogantes', Koselleck, 1985:11.

divisado en 1607, dictaminó que se trataba del mismo aparecido en 1682; calculó su período en 75 años, y pronosticó su regreso para el año 1758. En dicha fecha retornó el cometa, y de un golpe quedaron confirmadas la periodicidad postulada de los cometas, su sujeción a una ley fija, y la fiabilidad de la predicción científica formulada a partir de tales leyes.

Inicialmente, los astrónomos no veían grandes diferencias sustantivas entre sus pronósticos y las antiguas profecías. En opinión de Newton "la escolástica, el papado y el derecho divino de los reyes se basaban en una mala cometografía. Restablecer la auténtica astronomía ayudaría a restablecer la verdadera política y la verdadera religión" (Howe y Vain, 1994:75). Newton asignó a los cometas el papel de agentes de la vida y de la regeneración de cielos y tierra, factores de la emergencia de lo nuevo, e intentó fundamentarlo científicamente. En paralelo, se afaná por calcular la fecha del Fin del Mundo con sus métodos matemáticos y militó enérgicamente en la política anticatólica de Inglaterra a fin de apurar el triunfo de lo nuevo (Clarke, 1988:182).

El giro acaecido en la actitud ante el mañana no puede ser más notable: antes los terrores apocalípticos inspiraban masacres por motivos religiosos; ahora promueven al perfeccionamiento de los medios predictivos. La profecía se apoyaba en la creencia en el fin del mundo; a la inversa, la predicción se nutre de la confianza en su continuidad. La vanguardia científica de entonces, la astronomía, se entrega con brío a cimentar la fe en el futuro con predicciones válidas. Difícilmente ilustrar mejor que aquí el *modus operandi* de la secularización, con las cadenas de interdependencia de la ciencia y la fe cruzándose en el punto donde la expectativa quiliástica se traslada de la esfera religiosa al orden secular, exacerbando la orientación al futuro y la necesidad del saber anticipatorio. No sorprende que en la empresa sobresalgan los intelectuales activos en el seno de la religión reformada: en los vigilados dominios del catolicismo escasamente dispondrían sus pares de margen de maniobra para practicar esta alquimia intelectual, gracias a la cual la profecía se transmuta en predicción científica, preservando el ornato de un saber próximo a la fe.

La tendencia siguió profundizándose. Bien entrado el siglo XVIII, la cometografía newtoniana gozaba de tal prestigio que "en 1761 el filósofo natural alsaciano Johann Lambert (1728-1777) consideró que los cometógrafos ilustrados se estaban convirtiendo en lo que él denominaba 'profetas autorizados'" (Howe & Vain, ídem, p. 77). Ese estatuto se verá consolidado con Pierre-Simon de Laplace, autor de una cometografía perfeccionada y depurada de tintes escatológicos. Con sus aciertos el sabio francés convalida la predicción basada en la física mecánica como medio fiable de conocer el futuro, e instituye al científico en su único operador. Convencido de la validez de la predicción determinista, Laplace proclama que "Una inteligencia que, en un instante dado, conociese todas las fuerzas mediante las que se anima la naturaleza y la situación respectiva de los

seres que la constituyen, que, además, fuese lo suficientemente inmensa como para someter estos datos a análisis, entonces abarcaría en la misma fórmula los movimientos de los cuerpos más grandes del universo y los de los átomos más ligeros: nada habría incierto para ella, y el futuro y el pasado estarían presentes ante sus ojos. En la perfección que ha sabido dar a la astronomía, la mente humana ofrece un tenue esbozo de esta inteligencia" (Ibídem, pg. 78).

Una fáustica pretensión de saber anima el programa fundacional de la comunidad científica: ¡adelante, en pos del conocimiento de todas las cosas con el aval del dios laico del determinismo! Laplace es tajante: el universo es un complejo engranaje de piezas errantes que giran como peonzas al ritmo de la ley universal de la atracción descubierta por Newton y sujetos al determinismo por él mismo formulado. La mecánica celestial funciona de forma invariable, a la manera de una máquina rotativa perfecta regida por la reversibilidad temporal. En las trayectorias celestes el comienzo se confunde con el fin; los astros giran como las agujas de un reloj cósmico; e igual que la siguiente oscilación del péndulo es previsible, también lo es el futuro del Cosmos. El conocimiento de las condiciones iniciales permite prever con exactitud las consecuencias finales. Desde la historia natural trazada por Laplace se irradiará una cognición del futuro de nuevo cuño.

Los avances en la predicción científica con base en la astronomía van acompañados por el desarrollo de otra herramienta de sondeo del mañana: la teoría de las probabilidades. Entre el siglo XVII y el siglo XVIII, eclosiona un saber matemático dirigido a servirse del azar como medio de conocer las tendencias del futuro. Pascal, Leibniz, Fermat, Bernouilli, son algunos de los nombres comprometidos en la tarea. Otra creación de esos años, el cálculo estadístico, sentará los cimientos de una institución que se tornará decisiva en la gestión de las incertidumbres del mañana: el seguro -en 1687, Edward Lloyd abre en Londres su negocio dedicado al seguro marítimo-. La participación de Halley en el progreso del cálculo probabilístico da fe de las conexiones entre el esfuerzo predictor en el campo de la astronomía y los intentos similares en las matemáticas. En uno y otro caso, los datos (astronómicos y numéricos) del pasado ponen los cimientos de la plataforma de exploración del futuro (Bernstein, 1995). En los años sucesivos las técnicas predictivas se refinan y mejoran su alcance; sin embargo, el avance de la des-futurización tecnológica va acompañado de una expansión prácticamente infinita de los límites del porvenir.

1.3.8. Progreso y revolución.

El siglo que ensalza la predicción científica, aquel cuyo *gadget* favorito es el reloj mecánico -aparato que encarna como pocos la lógica de la reversibilidad del flujo temporal-, es el mismo que, paradójicamente, alumbró la categoría de Progreso, cuyo punto de partida es la irreversibilidad del tiempo. Enunciada por el ilustrado Turgot a mediados del siglo XVIII, en su

obra *El panorama filosófico de los progresos científicos del espíritu humano*, la retoma Condorcet en el *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1794). En ambos textos "la historia y su tiempo recorren irreversiblemente, con un avance y una progresión irresistibles, una línea recta, en el último lo hace en diez períodos -se acababa de imponer el sistema métrico. Afortunadamente las descripciones históricas se limitan a unos pequeños esbozos, trazados a grandes rasgos" (Serres, 1991:397-398).

Cotejando los dos títulos destaca la pequeña mas decisiva diferencia: uno se refiere a los "progresos científicos" del espíritu humano; el otro habla a secas de los "progresos" del espíritu. ¿Qué indica la omisión del término "científicos"? Examinando la relación entre progreso y ciencia vemos que la fórmula conocimiento=acumulación de experiencia data de inicios de la Edad Moderna -ya Pascal vislumbró en la historia de la especie humana un continuo proceso de aprendizaje-; pero el progreso se restringía a los humanos, entendido como un cuantificador del crecimiento de su capital intelectual. y no transmitía su progresividad al tiempo en sí-. Turgot dará el salto en esa dirección: en su filosofía las ciencias aspiran a conocer las leyes de los fenómenos recurrentes de la Naturaleza; la Historia, en cambio, es el contexto donde la humanidad acumula conocimientos científicos cual escalones a estadios superiores de civilización. Redoblando su apuesta por la regularidad evolutiva del saber, Turgot esboza sus leyes, las leyes del cambio social.

Condorcet remata la tarea: contempla en la Revolución Francesa la alborada de una era nueva y gloriosa; el Progreso, convertido en fuerza motriz de la Historia, encamina la humanidad a un porvenir de democracia, igualdad entre las naciones y perfeccionamiento constante de la especie. Obrando el Progreso por acumulación, "llegará una época en que el sol alumbre sólo a un mundo de hombres libres que no reconocerán otro señor que su razón y en que los tiranos y los esclavos, y los sacerdotes y sus instrumentos estúpidos o hipócritas no existirán sino en la historia o en la escena" (Sabine, *ibid*, p. 421). La progresividad de la ciencia se ha hecho carne de la Historia. Queda explicada la omisión del término "científicos": al subsumirse el avance de la ciencia en la categoría de Progreso, su mención se ha vuelto redundante. Ese sobreentendido marca el tránsito a la era del progreso indefinido, la del Tiempo Moderno.

¿De qué índole es la prognosis de la filosofía de la historia? ¿Predicción o profecía? La ambigüedad pesará sobre los pronósticos de las filosofías de la historia como un pecado original (recuérdense las filípicas de Popper contra las "miserias del historicismo"). Una dificultad para separar lo profético de lo predictivo nace de la científicidad reivindicada por el pronóstico progresista. A diferencia del profeta, el filósofo de la historia no cuenta con un Dios del cual

obtener el saber de lo que vendrá; su situación es más apurada pues, a diferencia del profeta -cuyo horizonte lo cerraba el *Eschaton*-, él afronta la apertura infinita de una Historia sin punto de occlusión. El predictor no abreva en un saber oculto; el suyo es un conocimiento expuesto al escrutinio público; debe pronosticar "racionalmente" y a la vez sortear la imprevisibilidad del libre albedrío que la secularización ha expandido exponencialmente. Cree salir del atolladero amparándose en la ciencia, la madre de la predicción, y con ese movimiento tiende un vínculo umbilical entre Historia y ciencia, por el cual la primera saca su validez de la segunda: "Creemos en la historia, extrapolando lo que se hace en las ciencias. La única prueba que tenemos para afirmar que la historia existe es la historia de las ciencias. Fuera de ella todo son dudas. Dios, razón infinita, garantizaba el camino hacia la salvación; la ciencia, depósito y función de la razón, sólo garantiza con sus resultados, sus conquistas y sus triunfos, que existe un determinado progreso" (Serres, ob. cit, p. 398). La Historia respalda su progresividad con el capital acopiado por la ciencia, pero esta reserva en oro tiene valor solo en un universo de procesos reversibles. La pregunta obligada es: ¿cómo deducir de lo reversible un saber predictivo de lo irreversible?

Quizás la respuesta nos la proporcione la trayectoria seguida por un concepto desde el ámbito de lo reversible al de lo irreversible. Hablamos del concepto de Revolución, desde su acepción astronómica a su enrolamiento en la terminología política, es decir, del pasaje de un saber de la Naturaleza a un conocimiento de la Sociedad. ¿Cómo una categoría espacial empleada en la descripción del movimiento cíclico de los astros, llega a devenir un vocablo político cuyo trasfondo es la irreversibilidad más tajante? Koselleck, que ha explorado la misteriosa conexión, incursionó en la Antigüedad y descubrió que la semántica de *Revolutio* aludía al retorno y la evolución cíclica (1985:41). Pero los renacentistas introducen un matiz: para ellos la Revolución ya no alude a un círculo idéntico a sí mismo; más bien el ciclo por ella trazado es asimétrico, pues denota una rotación de las formas políticas sin vuelta al inicio (Maquiavelo); un proceso que aúna en un mismo movimiento regularidad y desviación (Marramao, 1989).

La circularidad asociada al concepto sufre cambios semánticos ulteriores. En el siglo XVII, "el círculo, al recurrir, tiende a romper el círculo en un punto (como en el simbolismo arquitectónico barroco), haciéndolo empinarse en una curva y proseguir en forma de espiral" (Marramao, ob. cit, p. 118). La Gloriosa Revolución inglesa, con su ciclo de monarquía/dictadura de Cromwell/restauración, esboza un movimiento de esa característica (Koselleck, ob. cit., p. 42). Años más tarde, la regularidad predicada de la revolución en la astronomía se ve modificada cuando Laplace, al reparar en la excentricidad de las órbitas astrales, adivina en el retorno ligeramente desviado de los planetas la manifestación de una historia (natural). Inspirado por su hallazgo, pergeña una cosmogonía (nota VII de *Exposition du système du monde*) en la cual,

incorporando la termodinámica de Fourier, fija el origen del mundo en el enfriamiento de un fuego primigenio¹⁹. En astronomía revolución deja de significar una rotación cerrada sobre sí, como sostenía Copérnico en *De Revolutionibus orbium caelestium*: ahora cada giro aleja al mundo del gran fuego primordial; y cada revolución lo acerca a su imaginado fin, a la gran conflagración donde los cuerpos celestes arderán de nuevo, y fin del ciclo. Rizando el rizo, Laplace presenta el espectáculo de la irreversibilidad constituyéndose en el seno de la reversibilidad.

La Revolución temporaliza al Universo físico en consonancia con su temporalización de las formas políticas: de aquí en más la rotación de los regímenes seguirá una espiral ascendente, patente en la oscilación Revolución-Reacción-Revolución-Reacción del período 1789-1851, donde la Reacción nunca lleva al punto de partida y cada giro consolida los progresos anteriores. Esta geometría cambiante tiene importancia crítica. Contra quienes sólo ven en el tiempo moderno una transposición de la linealidad cristiana, Marramao precisa: el secreto de la Ilustración descansa en su combinación de lo cíclico y lo lineal, plasmada en la dupla Revolución-Progreso. Reprocesando la calidad restauradora de la *Revolutio*, derivada del mito de la creación como regeneración, común en la escatología barroca, la Revolución se torna en factor regenerador del tiempo y en apertura a lo nuevo. La revolución se empapa de progresividad; es avance; es el Progreso (una revolución de vuelta al pasado sería inconcebible).

Las grandiosos escenarios históricos proyectados por los Ilustrados no se piensan como cronologías vacías a llenar con un tiempo neutro; en ellos forma (tiempo) y contenido (progreso) se retroalimentan: el tiempo tiene calidad; es un itinerario de la ignorancia al saber jalonado por la historia de las ciencias y, como el conocimiento, infinito. El Progreso traduce la cualidad de "crecimiento" del tiempo²⁰: la Historia arranca de un punto cero al cual se suman años agrupados en Edades que escalonan el perfeccionamiento humano (Löwith ve aquí la huella de la filosofía de la historia, la cual "ha mundanizado progresivamente la teología de la historia del *procurus* agustiniano hacia el reino de Dios hasta convertirlo en el hegeliano 'progreso en la consciencia de la libertad' y en la espera de Marx de un 'reino de la libertad' futuro" (Marramao, 1989:83).

¹⁹ "Este magma se enfría en el transcurso de un nuevo tiempo, irreversible, y nadie sería capaz de remontar este camino. Todo se encamina hacia el frío, nadie puede templarse sin ayuda externa. Gracias a este lento enfriamiento se abren paso los planetas, desgajados del bloque, y con ellos las circunstancias derivadas. El tiempo reversible organiza las simetrías, en un régimen determinado, mientras que los desfases se comprenden por el tiempo orientado. Por eso decimos que las excepciones de la cosmología entrañan una cosmología", Serres, 1991:393.

²⁰ O, como expresa Péguy: "Esta teoría del progreso no viene a ser más que una especie de teoría de una caja de ahorros" dice Clio. De golpe y universalmente se crea una enorme caja de ahorros universal, una caja de ahorros común para toda la humanidad, una gran caja de ahorros intelectual, general e incluso universal, automática, para toda la humanidad, automática en el sentido de que la humanidad metería el dinero para siempre y no lo retiraría nunca, y que las aportaciones se añadirían infatigablemente. Tal es la teoría del progreso y tal es el esquema", cit. en Latour, 1993:106.

Iluminando el parentesco entre Progreso y Revolución, Berger observa que en ésta "casi todas sus versiones contienen elementos de los temas del progreso, del control tecnocrático y de la productividad. Una de las afirmaciones que aparecen una y otra vez en la propaganda revolucionaria es que su programa está en situación de 'realizar las tareas' con mayor seguridad y rapidez que los modelos gradualistas de desarrollo" (cit. en Marramao, ídem, p. 84). Par opuesto y complementario, su conjunción supone la soldadura de la fractura entre el tiempo mundano y la Razón: en la semántica temporal de la Edad Contemporánea, la historia posee un sentido (racional) y coincide con su dirección (progresista). El presente adviene en el tiempo del proyecto, del diseño, de la intención; el mañana, en el lugar de la realización, de la ejecución.

Mejor se captará la especificidad de cada término si consideramos el tema conexo de la aceleración. Aplicado al mundo social, este concepto alude al aumento de la tasa de cambio del ritmo histórico (una frase del utopista Campanella describe vivamente el aceleramiento histórico: "Hay más historia en cien años de la que tuvo el mundo en cuatro mil; y se hicieron más libros en estos cien que en cinco mil" (1602/1941:109). En la Historia, la sucesión vertiginosa de eventos otorga a la coyuntura una densidad cargada de significado: el tiempo que se quema entre las manos anuncia la llegada de lo nuevo, el cambio social. Hasta el siglo XVII, esa vivencia se ligaba al "tiempo fugaz" previo al *eschaton*; desde 1789 se une a la experiencia de la Revolución.

Al término de una silenciosa metamorfosis, la premura de la espera escatológica reaparece como vivencia de la aceleración, un rasgo eminente de la cronoestructura emergente ("También este aspecto se considera en términos de secularización de un tema teológico, presente sobre todo en la tradición protestante", escribe Marramao. En ella "la experiencia de la aceleración se vincula históricamente a la espera apocalíptica del Juicio Universal" (1989:87)²¹. Haciendo honor a la frase de Leibniz, "el presente está preñado de futuro", la revolución, forma extrema de la aceleración, da a luz un mañana esplendoroso. Con su consumación, la irreversibilidad se apodera de la Historia: corte total con el pasado, la revolución catapultó la humanidad al futuro.

²¹ El pensamiento agustino fue retocado por Calvino respecto de la situación del alma entre la muerte y el Juicio Final. Abolido de su fe el Purgatorio, a los reformistas les urgía disponer de un lugar donde poner las almas en el interin. Calvino solventó el problema argumentando que si bien el alma del difunto permanece a la espera, no por ello queda inactiva, pues desea el encuentro con Dios. "Para Calvino el deseo es algo dinámico, que mantiene al alma 'en la carrera' (*in curso*) hacia la divinidad. 'Su deseo se mueve siempre hacia adelante hasta que la gloria de Dios es plena, y esta plenitud aguarda el día del Juicio'. Con ello Calvino abrió un resquicio a la posibilidad de que, al menos hasta el momento en que el alma se una al cuerpo espiritual, progrese en su bienaventuranza. En el período intermedio que va de la muerte al Juicio Final, la posibilidad de progreso existe sólo porque no se consigue la plena glorificación en el mismo instante en que se llega al otro mundo" (McDannel & Lang, 1990:266).

Aceleración, revolución y escatología se entrelazan sin solución de continuidad en el último ascenso de la fiebre milenarista, en la guerra civil inglesa de 1630-1640. Un profundo fervor quiliástico empuja a las huestes protestantes contra toda forma de tiranía, en la que ven la siniestra faz del Anticristo. Todas las filas se tiñen de fervores quiliásticos de variadas clases: moderado, rabioso, fanático, pragmático. Cromwell, tras flirtear con las sectas extremistas (la Cámara de los Comunes llegó a emitir una declaración apocalíptica), finalmente las hizo a un lado; mas el cubo de agua fría definitivo fue la Restauración de la monarquía. Derrotados mas no desanimados, los milenaristas recalcitrantes mantuvieron viva su esperanza con la emigración a las colonias americanas, en pos de la visión de la Nueva Jerusalén. Así, la postrera oleada quiliástica se consumió gestando la primera Revolución digna de su nombre (Thompson, 1996:81-106).

Finaliza el gran proceso de secularización de Occidente. Demolido el edificio medieval, sobre sus cimientos ha erigido la nueva sensibilidad temporal aprovechando los materiales de la construcción derruida, recombiniéndolos: la teología cristiana se transubstancia en metafísica; el *procursus* del alma en progreso de la Historia; la Cristiandad en Humanidad; la expectativa escatológica en futurización; el "tiempo fugaz" en aceleración histórica; la función clerical en función intelectual; la historia Cristiana en Historia Universal; y la teleología salvífica en teleología progresista. Por último, se registra un drástico cambio en las relaciones entre Cielo y Tierra: el orden vertical se transforma en una línea horizontal; sin embargo, el tránsito por esa línea de la Historia, del pasado al futuro, adopta el curso de una ascensión, asegurada por el Progreso. La suma de las transmutaciones cristaliza en un artefacto filosófico y cognitivo, el Tiempo Moderno.

Explicado el cómo; falta saber el por qué, es decir, identificar qué profunda exigencia social vino a atender la nueva concepción. Salvo que creamos que los paradigmas cognitivos flotan a la deriva por el mar de las ideas hasta encallar en formaciones sociales, (aún así) hemos de identificar su significado en relación con ellas. Una explicación la da un seguidor de Luhmann, Nasehi (1994), al afirmar la funcionalidad del Tiempo Moderno como factor integrador de una estructura social de complejidad inédita, amenazada de desestabilización por el vacío aparecido en su centro tras el derrumbe de la cosmovisión cristiana. En el Medioevo, la estructura social y la temporal formaban una unidad garantizada por dos condiciones: el inmovilismo de la sociedad y una historia destemporalizada. El crecimiento exponencial de la complejidad iniciado en la Edad Moderna y el vacío creado por la desarticulación del orden estamental-teocéntrico, plantearon con urgencia la necesidad de vertebrar los sub-sistemas emergentes, y no de cualquier manera: la unidad social debía resolverse de un modo capaz de soportar una diferenciación incesante. La solución fue "la temporalización de la complejidad y la universalización de la temporalidad" (idem, p. 51).

"Historia y progreso -ambos empleados como sustancias colectivos que universalizan las historias y progresiones de la ciencia, la moral, el arte, el derecho, la política y la economía- dan a cada específica historia sistémica un fondo universal que sacia su necesidad de legitimación y una adecuada autopercepción. El tiempo, completamente historizado y excluido de los específicos dominios funcionales, se reintegra al sistema funcional como la categoría universal de la edad moderna, el progreso y la perfección immanente del mundo. A cada subsistema funcional se le asigna por consiguiente una plaza dentro del conjunto de la sociedad (...) La política, el derecho, la moral, la economía y la ciencia pueden marchar bajo diferentes banderas, pero comparten el objetivo común de contribuir al progreso y a la edad moderna" (Nasehi, íbid, p. 51).

La consecución de la unidad del sistema no fue asunto del que los actores no fueran conscientes. La necesidad de una *Imago Mundi* estable era vívidamente sentida en la Edad Moderna, y a diseñarla se aplicaron los esfuerzos de los sabios, con Newton a la cabeza, empeñados en describir el Universo como un mecanismo de relojería perfecto, en el marco de coordenadas espaciales y temporales nítidamente definidas. El ajetreo científico, filosófico y religioso de los siglos XVII y XVIII bien puede pensarse como la dispersa obra colectiva de alzamiento de los pilares de la renovada puesta en escena del mundo, con el Tiempo Moderno como pieza clave de su urdimbre. Un espectáculo nada apacible, por cierto, pues su montaje ocasionó fieras disputas entre los aspirantes a arquitectos del gran edificio conceptual, y no solamente por cuestiones académicas. La crónica de la cometografía nos ha mostrado su faceta de lucha de poder, recordándonos de que, entre los modernos como en los *primitivos*, la gestión de los sistemas temporales se entrevera con la pugna de colectivos expertos por declararse "Guardianes del Calendario".

1.3.9 La aceleración

En la filosofía de la historia del siglo XVIII, la expectativa escatológica se trasvasa al futuro abierto: los hechos del presente cobran sentido y justificación si remiten a objetivos que siempre son metas futuras. La Historia moderna pasa a concebirse "ser del futuro", y su apertura a una mañana cuyos detalles se ignoran hace de ella, a diferencia de la Historia Sagrada, una totalidad incompleta. Secularizada, la brújula escatológica se disfraza de Progreso indefinido, el medio oficial de orientación temporal en la Modernidad²². "La planificación del porvenir asume así a

²² El proceso no fluye en dirección única. de la religión a la sociedad civil; también retroalimenta la esfera religiosa con la aparición del Cielo Moderno. En la Ilustración, Emmanuel Swedenborg imagina un Más Allá en sintonía con los anhelos de progreso de la época. El Cielo de Swedenborg se halla atravesado por el movimiento y abunda en metáforas relativas al crecimiento. En vez de la contemplación eterna de Dios predicada por los modelos teocéntricos, el Cielo Moderno existe en constante mudanza, con las almas en permanente variación. Swedenborg patentó la idea de progreso divino: en su mundo celestial las cualidades terrenales (trabajo, amor y sexualidad) se perfeccionan, pues el libre albedrío continúa rigiendo al alma en el Más Allá. "Swedenborg, como representante de la Ilustración que era, mantenía que la naturaleza humana era fundamentalmente buena y que el destino último de

justo título las funciones de la providencia. En esta secularización se halla el fundamento común del concepto moderno de progreso y del concepto de revolución", apunta Marramao (1989:82).

En el cristianismo la cascada de los años fugaces se asociaba a la inminencia del Juicio Final; y en la Modernidad la aceleración adopta una cualidad revolucionaria. Al acabar el siglo XVIII, las manecillas del reloj de la Historia se ponen a girar más y más velozmente, disparadas por el cambio cataclísmico acontecido en Francia. La revolución es una forma de la aceleración caracterizada por el corte radical con el pasado, ruptura simbólicamente denotada por la instauración del nuevo calendario. Ninguna revolución se desenvuelve a ciegas; su rumbo apunta al cumplimiento de tareas de progreso, "al adelantamiento de la hora" perseguido por los revolucionarios, cuya ejecución presupone y confirma la factibilidad de la Historia. La aceleración revolucionaria contrae brutalmente el presente, que se desvanece bajo los pies de sus actores, obligándolos a la fuga hacia adelante que se volverá el lugar común de la política moderna.

Revolución y aceleración surten un drástico efecto en los horizontes temporales, el pasado y el futuro. Koselleck resume las alteraciones en un fenómeno fundamental: la desconexión entre el espacio de la experiencia (el pasado presente) y el horizonte de la expectación (el futuro presente). Antes del siglo XVIII, el saber del pasado era reverenciado como la herramienta más confiable con la que rasgar el telón del horizonte. El ingreso en la era de las revoluciones, al abrir un abismo entre lo viejo y lo nuevo, debilitó irreparablemente esa confianza. "Durante la Edad Moderna (*Neuzeit*) la diferencia entre experiencia y expectación se ha expandido de forma creciente; más precisamente, la Edad Moderna es primero entendida como un *neu zeit* (tiempo nuevo) a partir de que las expectativas se han distanciado para siempre de todas las experiencias previas" (1985:276). Esta diferencia temporal determina la vivencia del futuro moderno: al convertir el sustrato de la prognosis en arenas movedizas, el mañana se torna problemático. Esto no quiere decir que el pasado se encoja; al contrario, la geología y la historia multiplicarán exponencialmente su profundidad temporal; significa que el atributo de novedad radical ganado por el mañana le desvincula de todo lo que la experiencia tiene para ofrecer.

Como queda dicho, el componente escatológico gravita enormemente sobre la vivencia fugaz del *tempo* revolucionario. Sin embargo, no conviene perder de vista que los conceptos temporales también se nutren de procesos ocurridos en las esferas de la tecnología y la producción. En el

la humanidad era el cielo" (McDannel & Lang, 1990:290). Semejante viraje de la escatología revela cómo las energías intelectuales de la época apuntaban, dentro de la variedad, al mismo rumbo. Difuminado el infierno, la Humanidad marcha a un futuro radiante en la Tierra y en el Cielo; no puede pedirse una prueba más clara de los vasos comunicantes entre el Más Allá y el futuro moderno.

caso de la aceleración la deuda es palpable en su componente maquinístico. En efecto, la propia noción es tributaria de la física -la velocidad creciente de caída de los cuerpos estudiada por Newton- y del movimiento de las máquinas, y del tiempo abstracto, a su vez una emanación del tiempo reversible de los experimentos. Cuanto mejor se controle la aceleración, se razona, mayor cantidad de ensayos se realizarán y más avanzará el saber, un avance equivalente a Progreso. Trasladada a la política, la aceleración cobra la forma de un grandioso experimento por incrementar en lapsos cortos el capital intelectual, moral y político de la humanidad, apurando la marcha por la senda evolutiva. Allí empalma con la otra categoría importada de la física, la revolución, y como ella traduce al tiempo social procesos referidos inicialmente al espacio²³.

Los pensadores positivistas, advertidos de la dimensión experimental de la aceleración, tratan de formalizarla en un saber sistemático del cambio, la Ingeniería Social. Da lo mismo que los "ingenieros sociales" planifiquen desde un Ministerio de Educación o desde un Comité de Salvación Pública; lo importante es que, aplicando ese saber en reformas alternadas de revoluciones, la sociedad burguesa institucionaliza su vocación de viajera del tiempo (Giddens, 1995)²⁴. A caballo de la aceleración creciente, la sociedad se lanza a en una travesía hacia la Tierra Prometida del futuro. En un trabajo anterior examinamos esa aspiración a través del prisma de una creación literaria, la Máquina del Tiempo. Ideado a finales del siglo pasado por el escritor de ciencia ficción, H. G. Wells, este artefacto encarna la confianza de una época en la capacidad de la técnica para apurar el cambio social. Paradigma del reloj perfecto, la Máquina imaginada por Wells significa el entronizamiento del Tiempo de la física mecánica. El Viajero del Tiempo, el científico-aventurero héroe de la sociedad industrial, manipula sus palancas como quien pone en hora las agujas de su reloj de pulsera y las eras históricas se abren a su paso; sus prodigios tecnológicos le sitúan por encima de las barreras temporales, convertido en Amo del Tiempo.

Fantasías de esta clase vienen a satisfacer un anhelo ampliamente extendido en la sociedad decimonónica: el control de la aceleración. El trepidante viaje al futuro abierto, si bien cargado de

²³ La aceleración se transmite primero a áreas del saber como la geología, según se aprecia en la corriente catastrofista de la geología de principios del siglo XIX. A fin de conciliar el tiempo bíblico con los procesos de las ciencias naturales, algunos geólogos conjeturaron que 6.000 años atrás se habría producido una aceleración de los ritmos naturales. Con el propósito de encajar la inmensidad de cambios geológicos y biológicos recientemente descubiertos en los anales de la religión, "esta interpretación reservaba además a la humanidad un lugar privilegiado en el proceso geológico. De esta manera se alegaba que Dios había esperado que la Tierra estuviera en reposo para poblar su superficie con seres humanos. Al defender la existencia de un tiempo propio de la geología, Lyell negaba radicalmente estos dos tiempos privilegiados", refiere Geof Bowker (cit. en Serres, 1990:441). Lyell postulaba la existencia de un único tiempo sin punto de inicio preciso.

²⁴ Imbuido del mismo espíritu de ruptura con el pasado, Auguste Comte, padre de la sociología, concibe un calendario positivista donde bendice el matrimonio entre la historia y la ciencia; en él el santoral del calendario gregoriano es sustituido por los héroes del avance intelectual: Salomón, Confucio, D'Alembert, Arquímedes.

promesas, suscita en los individuos toda clase de incertidumbres en su vida cotidiana. Para gestionarlas aparece el principio de responsabilidad. "La formulación de este principio se liga al advenimiento del liberalismo. Era una cuestión de la más alta estrategia. Eso estaba explícito al comienzo del siglo XIX: se trataba de hacer a la gente previsora, de abrirlos al porvenir, de impedirles vivir sólo en el presente. El principio de responsabilidad pasa por una relación hombre-naturaleza tal que todo lo que me sucede debe ser considerado una sanción, buena o mala. Responsable de mí mismo, no sabría atribuir a nadie más que a mí la razón de mis fracasos" (Ewald, 1996:385). Dicho criterio, consagrado en los Códigos Civiles burgueses, entraña un modo de enfrentar la incertidumbre que descarga las obligaciones previsoras en el individuo (el "buen padre de la familia" de la jurisprudencia); y, al implantarse en un orden clasista donde una minoría de sujetos dispone de considerablemente más recursos que la mayoría para ejercer la virtud de la previsión, supone una distribución desigual de los riesgos de cara al futuro.

1.3.10 La utopía

Si la revolución es ejecución de un proyecto, cabe inquirir cuál es el contenido de tal proyecto. La cuestión nos dirige a otra idea moderna: la utopía. Pocas mutaciones hablan con tanta elocuencia de la temporalización de las formas políticas como el pasaje de la utopía clásica a la ucronía. En paralelo al concepto de revolución, la estructura del género cambia de coordenadas en el siglo XVIII: su alteridad espacial muda en otredad temporal. Sí, la sociedad perfecta abandona su emplazamiento en una isla coetánea al autor y se aposenta en el futuro: se vuelve ucronía. La primera obra con una embrionaria orientación al futuro sería *Epigone, histoire du siècle futur*, de Jacques Guttin (1659), seguida de dos textos británicos, *The Memoirs of the twentieth century* (1733) y *The Reign of George VI, 1900-1923*, (1763); pero el título de primera ucronía recae en *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* (1770), un escrito de Louis-Sébastien Mercier donde anticipa la destrucción de la Bastilla y el florecer de los ideales ilustrados (Trousson, 1995).

Formalmente, la utopía pertenece al terreno de la literatura, donde se la considera el género narrativo abocado a la descripción de una sociedad más adelantada con respecto a la propia del autor. Por lo general las utopías se despliegan en escenarios urbanos; algunas son obsesivamente sistemáticas; otras exhiben cierta vaguedad en los aspectos organizativos. Sistemas cerrados, armónicos, carentes de futuro, tienen por único horizonte al pasado, el presente del autor. En su quietismo se ha querido ver un parentesco con el fin de la historia y la armonía celestial de la escatología; sin embargo, en ellas la intervención divina es sustituida por la voluntad del Hombre: basta repasar el catálogo de leyes sociales urdidas por los utopistas para medir su fe en la planificación voluntarista; ellos creían con fervor en la invención de leyes cuyo funcionamiento descontaban, según enseñan la multitud de tentativas utópicas en los siglos XIX y XX.

El socialismo utópico es una variante de la utopía surgida a posterioridad de la Revolución Francesa, en parte del desencanto por su incumplimiento de los ideales racionalistas, en parte de la creencia revolucionaria en que el ser humano puede, si se lo propone, hacer la Historia o fijarle los ritmos (una factibilidad derivada del mito prometeico del *homo faber*, cuya semilla se encontraría en el principio práctico-activo del cristianismo). A la vista de tal filiación, se entiende que el discurso utópico mantenga lazos de sangre con los pensamientos revolucionario y liberal progresista. Tierra Prometida de la Edad Contemporánea, la utopía alimenta tanto el proyecto revolucionario como el reformista. Para ambos, la distancia o proximidad del nuevo orden con el horizonte utópico de referencia da la medida del éxito o fracaso del cambio emprendido. A partir del siglo XVIII, la utopía se torna un componente sustancial del programa de la des-futurización.

Los autores del socialismo utópico, hermanos por su rechazo -parcial o completo- a la propiedad privada, pergeñan sus modelos como propuestas para el cambio social planificado. Las colonias utópicas florecerán en Estados Unidos, país que tras la revolución de 1776 se les figura a los europeos la patria del futuro. La plétora de tentativas utópicas fecundará al movimiento social de varias formas; en su faz gradualista engendrando el cooperativismo; en su vertiente radical, traspasando su caudal de imágenes emancipadoras a las huestes socialistas. En el traspaso se registra un cambio de magnitudes: los experimentos ya no se efectuarán en colonias agrícolas o fabriles sino a escala de la sociedad entera -al marxismo las islas utópicas le repugnaban tanto como las "robinsonadas" del liberalismo clásico, tubo de ensayos de organización social burguesa.

Desde su óptica, la utopía es una ideología pre-revolucionaria, una parada en el camino a la teoría científica del cambio social -el materialismo histórico-, cuyas leyes no pueden ser diseñadas ni impuestas sino identificadas a fin de actuar conforme a ellas. Con esta profesión de fe anti-voluntarista el marxismo cree expurgarse de ramalazos utópicos; mas, si damos crédito a la propuesta de Puente Ojea de considerar a la utopía el horizonte de toda representación del mundo, en el marxismo habría un horizonte utópico en la visión del comunismo, la sociedad sin clases. La disputa sobre la naturaleza utópica del marxismo se prolonga interminable; nosotros nos limitaremos a recordar con Kolakowski (1975) que no hay acción revolucionaria sin impulso utópico; a constatar que nadie cuestiona la proyección al futuro del marxismo; y a levantar acta de la existencia de un profuso cuerpo de discursos utópicos que se irá adhiriendo al "socialismo científico" hasta su puesta a prueba en la Rusia de 1917.

Seguros de conocer las leyes históricas, los socialistas "científicos" se consideran óptimamente dotados para establecer la sociedad sin clases, meta compartida con los socialistas utópicos. De la

cientificidad postulada de su doctrina los marxistas derivan la veracidad de sus predicciones sobre los estadios futuros de la civilización, cargadas de inexorabilidad histórica. El marxismo viene a decir lo no dicho de las utopías: en vez del falso tiempo (u-cronos) donde flotaban aquellas, su teoría y práctica enclavan el imaginario utópico en la médula de la Historia (Labica, 1993).

1.3.11 El evolucionismo

La civilización occidental transcurre el siglo XIX corriendo en pos del futuro con reformas, revoluciones y planos de ciudades utópicas en la mano. La aceleración se vuelve conquista del futuro y, en sentido amplio, del tiempo. El caudal de conocimientos generado por la colosal innovación científico-técnica dilata las escalas cronológicas; los datos de la geología, la paleontología y la teoría de la evolución liquidan la cronología bíblica, y el cómputo regresivo "Anterior a Cristo" infunde al pasado una gran profundidad. La constitución de la "historia natural" consolida, junto con la Historia, la linealidad temporal. "Sólo mediante el compromiso de la historia natural con la ciencia y el firme establecimiento del orden evolutivo del pasado fue que se abrió la puerta de par en par a un futuro reconocible también como evolutivo, y, como tal, abierto también a programas aplicables de intervención científica y tecnología" (Nowotny, 1989:200). Simétricamente, la flecha del tiempo se extiende adelante, dilatando el futuro de forma interminable; si la historia no tiene fin, tampoco lo tiene el saber, el crecimiento económico y la evolución biológica, a la cual Darwin le hace partícipe de la progresividad atribuida a la Historia.

A las escalas humanas se superponen las vastísimas magnitudes de la Historia Natural: las cronologías del darwinismo, la geología y la astronomía amplifican hasta el límite del entendimiento la profundidad temporal: de arcos temporales de un puñado de miles de años se salta a magnitudes de decenas de millones de años. Cada operación supone un salto correlativo en la complejidad sintética de las nociones temporales: de las cronologías de la Antigüedad, armadas con las listas de reyes, a las escalas cósmicas medidas en años-luz media un abismo mental. Incesantemente, los parámetros temporales conquistan cotas de autonomía frente a los procesos de referencia iniciales; en su trazado intervienen desde las capas del Cretácico a las danzas de la Vía Láctea. Parejamente, de la mano de la astronomía la apertura del futuro roza la desmesura: de desaparecer la Tierra, no representaría el Fin del Mundo: perduraría el Universo infinito. Después del futuro, susurran las estrellas, siempre habrá otro futuro²⁵.

²⁵ La apertura en dos líneas infinitas del horizonte temporal genera en los occidentales la avidez por dotarse de marcos conceptuales que les ayuden a captar en toda su extensión el tiempo a colonizar. La aparición de las Ferias Universales en la segunda mitad del siglo XIX colma en parte esa necesidad al brindar un escaparate en el cual contemplar y asimilar los tesoros del pasado recién descubierto y los prodigios imaginados del futuro inminente. Cuadros sinópticos vivientes del Tiempo Moderno, las Ferias Universales mezclan los dinosaurios del Crystal Palace, los martinetes hidráulicos de última generación y los indígenas de las colonias de ultramar.

No todas las energías se insumen en colonizar el futuro; a la sociedad burguesa le preocupa completar su dominio del espacio, consumado formalmente a finales de siglo cuando los europeos se reparten el planeta en los mapas de las conferencias coloniales. Mas tiempo y espacio van indisolublemente unidos: la instauración del Horario Universal Standard en 1888 remacha el poderío de Occidente, en un gesto evocativo de los mandarines chinos, cuando anexaban un territorio al Imperio con la fórmula de que "sus habitantes habían recibido el calendario". Tiempo mecánico e Historia convergen: el imperio del reloj se afirma para mejor marcar la hora triunfal de Occidente; un triunfo visible en el establecimiento de una peculiar diacronicidad dentro de la sincronidad: los occidentales subdividen el presente en zonas *históricamente* desiguales: a la cabeza, Europa y Estados Unidos, la Modernidad; en la base: África y Oceanía, la prehistoria; entre ambos: chinos, egipcios, hindúes, la Antigüedad. En conformidad con la secuencia de estadios culturales del evolucionismo, las disparidades se distribuyen a lo ancho del curso de la Historia, suscitando un cruce de perspectivas desniveladas por el cual sociedades coetáneas se observan entre sí emplazadas en distintas posiciones temporales: Estados Unidos les parece el futuro a los europeos; a los latinoamericanos el porvenir se les figura situado en Europa; y los occidentales en su conjunto contemplan a los demás hundidos en el pasado (Said, 1990:271ss).

En la colonización del espacio y el tiempo confluyen el tiempo mecánico y la filosofía de la historia. El tiempo vacío del reloj asegura la sincronización de los sub-sistemas, pero no articula la unidad del conjunto: se precisa una fuerza cohesiva más poderosa. Tal es la función impuesta a la Historia: dar un sentido teleológico a la vivencia del tiempo newtoniano, de modo que sus relojes marquen el paso irreversible de la Historia progresista. Como la teleología no asegura la integración, interviene el esquema evolutivo de la Historia y sus categorías universales aptas para engarzar los sub-sistemas en el conjunto. Las desigualdades visibles en el mundo decimonónico -la modernidad europea, el tribalismo africano, el despotismo asiático- traducen la contemporaneidad de los no-contemporáneos, situación que fijará a los rezagados la meta de sincronizarse con el estadio superior (de aquí la fascinación ejercida en la periferia por la revolución, la fórmula mágica para sincronizar lo viejo y lo nuevo, expreso en la teoría de la revolución permanente: la dialéctica del cambio revolucionario combina fases de desarrollo, permitiendo a sociedades rezagadas "saltarse" etapas recorridas por sus predicciones). La Historia Universal establece un signo de equivalencia entre el mundo y un tiempo cualitativo, vendaval de energías utópicas.

Colonizado el globo, se reactiva el interés por el futuro. Una manifestación de ello es el género literario "de las guerras futuras", novelas que hoy llamaríamos de "política-ficción" (Clarke, 1993). Proyectando las tensiones internacionales, sus autores urden tramas de conflagraciones venideras entre británicos, alemanes, americanos, japoneses y chinos (a esas novelas se debe la

expresión "peligro amarillo"). Junto a las consideraciones geopolíticas, en sus argumentos domina la innovación técnica en la forma de armamentos cada vez más letales, delatando una percepción sombría de la revolución industrial, la sospecha de que en las fuerzas productivas anidan potencias destructivas. Un tinte claustrofóbico comienza a teñir la intuición finisecular del futuro. La proyección a los territorios de ultramar, salida de los excedentes de mercancías y población, se agota y se avecinan pujas violentas por el reparto del mundo. Indicios por doquier atestiguan el deslizamiento de las potencias hacia una guerra generalizada. Por si fuera poco, el pujante movimiento obrero pone en tela de juicio el orden capitalista. La burguesía se muestra insegura: en la lontananza gana forma y volumen, como una oscura nube de tormenta, el futuro socialista.

1.3.12 Primera Crisis de futuro

A principios del siglo XX, relata Kern (1983), la intuición temporal de Occidente conoce otra fase: el pasado gana en profundidad; el futuro en apertura; y el presente en espesor. En parte ello ocurre como una lógica culminación de procesos previos (la historificación del pasado acentuada por los adelantos de las ciencias naturales); pero también a resultas de transformaciones tecnológicas de vasto calado que intensifican la simultaneidad de los acontecimientos y la percepción de una redoblada aceleración. Gracias a esos factores, el tiempo histórico se autonomiza más y más de los ritmos naturales. "El espacio político y social de la acción se ha vuelto seriamente desnaturalizado bajo el impulso de la tecnología", apunta Koselleck (1985:95).

Las promesas del cambiante escenario -la aceleración rugiente que motoriza la dilatación colosal de la simultaneidad, los vastos territorios vírgenes del porvenir-, todo ello despierta en amplias capas sociales un optimismo embriagador cuyo fiel exponente es la estética futurista (en su voluntad violenta de apropiación de los frutos del Progreso, los futuristas rusos e italianos confiesan la condición rezagada de sus países, el motor de su impulso a saltar al tren en marcha de la Modernidad). Pero la apertura del futuro se revela de tal calibre que, contra los intentos de domesticación, persiste un resto indomable: si una de sus caras exhibe risueña los bienes del progreso, la otra ruge amenazadora: es el futuro fuera de cauce, lanzado contra el presente por una aceleración descontrolada. La Gran Guerra viene a dar razón a quienes temen, más que un encuentro, el estrellamiento contra el futuro; la fatídica concatenación de hechos que empujan las declaraciones de guerra en setiembre de 1914 indica, al entender de Kern, el desajuste entre el marco creado por la temporalidad emergente y el ritmo decimonónico de las cancillerías, habituado a una escansión más pausada de los acontecimientos, un cabal ejemplo de la autonomía cobrada por el tiempo, y de los peligros del desfase cuando éste afecta a los centros de decisión.

Ya antes de la Primera Guerra Mundial se levantan voces contra las falacias del Progreso (las críticas de los grandes agoreros, Nietzsche, Freud y Dilthey son ejemplares en ese sentido). Pero el descrédito de la filosofía de la historia entre la intelectualidad se ve mitigado por su apuntalamiento desde las filas socialistas. Cuando la fe de los burgueses en los postulados del Progreso flaquea, la izquierda -la reformista y la revolucionaria- los reafirman en su altar. La Revolución bolchevique enarbola las banderas del Progreso que la burguesía ha dejado caer, se ufanan los comunistas, seguros de que el éxito coronará su asalto a los cielos. Lo que los comunistas reprochan en todo caso a la idea de Progreso es su imperfecta aplicación, la distribución desigual de sus dones, su destructividad innecesaria; a sus ojos el Progreso sobrevuela incólume por encima de las ruinas de la ideología burguesa; es un bien de la humanidad asegurado por la filosofía de la historia, la nodriza del socialismo. Del brioso impulso futurizador de Octubre dan fe los proyectos arquitectónicos de los años heroicos, las comedias de Maiakovski, líder del futurismo ruso, asimilando la revolución a una máquina del tiempo que transportará al futuro a la atrasada Rusia, y la impresión recibida por los visitantes extranjeros a la URSS, resumida en la entusiasta frase de André Gide: ¡He visto el futuro y funciona!

De la crítica de la intelectualidad al Progreso de inicios del siglo XX, Lukács emitirá un juicio lapidario: el capitalismo, viendo que la Razón histórica le es adversa, abraza el irracionalismo y tira a la hoguera los valores de la Ilustración. ¿Tiene razón? Solo en parte. Lukács mete en el mismo saco a Nietzsche y a los precursores del nazismo. En realidad, si Nietzsche, Dilthey, Freud y otros pensadores atacan la Razón histórica es en busca del escape de sus callejones sin salidas. En nada comulgan con la postura del Tercer Reich, merecedora del calificativo de reaccionaria en el más puro sentido, esto es, rechazo al cambio inherente al Progreso y la Revolución. Con su Reich de los Mil Años, Hitler disfraza con un milenarismo torcido la liquidación del programa de la Ilustración, incluida la idea de futuro abierto. Del mañana prometido por el nazismo se desprende el paisaje de una civilización estancada bajo un poder totalitario inmutable, donde el dinamismo social -tras la clausura de la esperanza del futuro- se encauza en la guerra de conquista, la explotación, el genocidio y la esclavitud de la mayoría de la Humanidad en nombre de una doctrina que no guarda más promesas que para su única beneficiaria, la raza superior.

Detrás de Hitler se refugia una burguesía a la que sí le cabe el dictamen de Lukács: una clase que ha perdido la fe en el Progreso y presiente que el futuro pertenece al socialismo. En los años de la Gran Depresión, cuando los economistas no aciertan a ver la salida a la crisis del capitalismo, la elite germana sólo divisa en su horizonte a la revolución. Por fuera de la utopía socialista, la única imagen de futuro disponible es la del desfalleciente modelo liberal; la desfuturización había alcanzado un punto límite en que sólo parecía posible un futuro. Encarada a tal perspectiva, la

burguesía alemana se embarca en una ofensiva desesperada por su supervivencia, sustentando un régimen que sólo rescata de la Modernidad la "racionalidad de los medios" y tapa su desnudez ideológica con una *melange* de pastoral racista y mitologías nórdicas. Entonces la Alemania de los *junkers* se transfigura en un engendro cebado en el saqueo, los trabajos forzados y el despliegue furioso de las fuerzas destructivas, combinando la más sofisticada ingeniería con la política bárbara de tierra arrasada; un impulso suicida²⁶ que da pábulo a la tesis de la "crisis final" agitada por quienes ven las brevas maduras para el asalto definitivo al futuro, la revolución mundial.

1.3.13. El estalinismo

La pugna entre las dos percepciones temporales, el futuro revolucionario y el "congelamiento temporal" de los nazis, tuvo un desenlace al fin de la II Guerra mundial: el atractivo del Estado Soviético y su ideología se acrecentó con su victoria sobre el nazismo. A ello se sumaba el extraordinario despegue económico y social de la URSS en los años '30, enormemente contrastante con el marasmo del capitalismo tras el *Crack* de 1929. La Patria del Socialismo podía proclamarse fiel portaestandarte del Progreso, caído de las manos vacilantes de la burguesía.

Que esa presunción tenía cierto asidero lo ilustra la suerte dispar de las corrientes futuristas. Nacido a principios de siglo, el futurismo exaltaba con los medios del arte la nueva percepción temporal: endiosamiento de la velocidad, de la aceleración histórica; proyección agresiva al futuro inminente; desdén por el pasado; culto a la innovación tecnológica -concretado en el panegírico de la máquina. La rama italiana se alistó en el fascismo; la rusa adhirió a los bolcheviques. Mas los futuristas italianos no armonizaban con los postulados fascistas, empeñados en la modernización tecnológica de Italia, mas por lo demás embarcado en un retorno al pasado de Roma imperial y la tradición que no cuadraba con una corriente impregnada del espíritu vanguardista orientado al futuro. Los rusos, por el contrario, vieron con júbilo cómo el poder soviético, al menos en su fase heroica, compartía su ideario y espoleaba una fantástica movilización en pos de su consecución.

La Revolución Rusa radicalizaba la ruptura con el pasado efectuada por las revoluciones burguesas; si la Revolución Francesa se vistió con los ropajes de la República Romana; la gesta de Octubre obtuvo su poesía del futuro, del acervo de la literatura utópica (coronado con ese texto clave de la política contemporánea, **El Estado y la Revolución** de Lenin). La confluencia inicial de vanguardia artística y política, planes quinquenales, campañas de alfabetización, la osadía

²⁶ En realidad las percepciones temporales que informaban la política nazi eran algo más contradictorias. A su pesar, Hitler no escaba a su condición moderna. Se lo ve claro en su tendencia a apurar el *tempo* de sus decisiones, factor que le llevó a emprender, contra toda prudencia política, una carrera enloquecida hacia adelante por la que terminó estrellándose, V. Koselleck, ob. cit., p. 210.

experimental de las iniciativas encaradas dieron a la URSS el aura de una nación avanzada, capaz de rivalizar con Estados Unidos, la potencia portadora de las promesas del mañana capitalista. Los visos de epopeya de la edificación del primer Estado obrero sedujeron a las masas de la URSS y del extranjero, convencidas de estar presenciando un colosal ensayo que materializaría los anhelos amasados por generaciones de utopistas; con una diferencia: en lugar de la alquimia social de los utopistas lo que se desplegaba la ingeniería social del Secretario General. La aureola vanguardista persistió hasta fines de los '50, cuando la sucesión de éxitos científico-tecnológicos sintetizada en el lanzamiento del *Sputnik* y siguientes vehículos espaciales revalidó los títulos progresistas del socialismo, seriamente empañados tras la denuncia de los "crímenes de Stalin".

Pese a ello, entrada la década de los '60, la URSS y sus regímenes afines comenzaron a herrumbarse, al paralizarse el impulso recuperado en apariencias con el Deshielo de Krushev. Ante el marasmo soviético, la Revolución Cultural china y la Revolución castrista se proclamaron herederas del programa de "revolución mundial" abandonado por el Kremlin. En ambos casos la ilusión duró poco: la ruptura con el pasado y la tradición defendida por los Guardias Rojos se redujo a una brutal algarada iconoclasta sin genuina proyección futurista; en Cuba, el fracaso de la zafra de los Diez Millones y la muerte del Che Guevara clausuraron el período creativo de la revolución y llevó al alineamiento del régimen con el vetusto modelo soviético. Al llegar los años '80, el estancamiento del "socialismo real" era generalizado y la salida práctica la aportaba la dirigencia china, con su restauración vergonzante del mercado. Los grandiosos Saltos Adelante habían resultado una cabriola en el aire que llevaba de vuelta al punto de partida.

Lo ocurrido no podía dejar de repercutir en la definición del horizonte. El prometeico ensayo de las aspiraciones ilustradas acometido en la URSS puso en juego categorías epocales, por las cuales se quiso encauzar el cambio social. Allí se siguió a rajatabla el plan evolutivo de Marx y Lenin y su secuencia de mojones temporales, Socialismo y Comunismo. Uno y otro significan dos estadios de la senda del progreso, posteriores al capitalismo. El socialismo se definía como la transición al comunismo -el reino de la libertad hegeliano-, a caballo entre el capitalismo y el inicio de la verdadera Historia según Marx, quien situaba a la sociedad de clases en la prehistoria de la verdadera Humanidad. Fieles al plan, las sociedades del "socialismo real" se veían a sí mismas como el futuro de las naciones capitalistas, en camino hacia la etapa comunista. El éxito del régimen pasaba por acercar la URSS a ese estadio; por eso, el empeño revolucionario se canalizó en un objetivo supremo: consumir la etapa socialista y acometer la siguiente (significativamente, el paso previo fue la sincronización de la Rusia Revolucionaria con Occidente, simbolizado en la adopción del calendario gregoriano, emblema del Tiempo Moderno, v. Zerubavel, 1992:394)).

La marcha al futuro se vio jalonada por fases de gran concentración de esfuerzos: los Planes Quinquenales cumplidos en cuatro años, saltos al mañana dirigidos a situar a la URSS en un estadio superior del progreso. Esa premura por consumir los tiempos, por "quemar etapas", llevó a Stalin, en un raptó de "futurología despótica" (como bien dice Salvador Giner), a decretar en 1936 el advenimiento del comunismo. Semejante anuncio generó no pocos cortocircuitos en la doctrina comunista -pues si el comunismo había llegado, por lógica el Estado debía disolverse, la moneda desaparecer y también el Partido, la policía secreta, el aparato coercitivo justificable en el régimen de la necesidad pero no en el reino de la libertad). Con su proclamación, Stalin remedaba a los sumos sacerdotes de las sociedades *primitivas* en el acto de anunciar a sus fieles el inicio de la Nueva Era; y, por supuesto, emulaba también a la Convención francesa y su calendario republicano, pero con una diferencia sustancial: el "calendario" socialista no se medía por meses sino por eras históricas. Después de su muerte los líderes soviéticos echaron tierra al asunto y la invocación al futuro del futuro, el comunismo, se volvió un ritual de rutina carente de credibilidad. La imposibilidad de acceder a la sociedad sin clases por decreto, al combinarse con el mandato doctrinario de tender a él, acabó por incinerar el horizonte ideológico del régimen²⁷.

Mas las veleidades estalinistas ocultaban una realidad: la liquidación del presente por la revolución. En la circunstancia revolucionaria sólo quedan el futuro y el pasado luchando sin piedad. El alejamiento de la esperanza de revolución mundial (asumida doctrinariamente en la línea de la "coexistencia pacífica"), el continuado retraso tecnológico, la crisis crónica del campo, acabaron por aumentar la distancia con el futuro. Como en política revolucionaria, cuando no se avanza, se retrocede, la dirigencia soviética intentó darse al menos un pasado acogedor, pauta visible en la museificación generalizada de la revolución observable en la URSS y Europa oriental.

El espectacular cambio en la perspectiva del pasado que resultó del delirio futuroológico fue pintado con arte inolvidable en la novela de George Orwell, *1984*. Esta obra, ambientada en una Inglaterra socialista, refiere cómo la mengua de la orientación futurista resultante de la crisis del horizonte ideológico, era compensada con el énfasis en el pasado inmediato. Orwell no exageraba; en el "socialismo real" gran parte de la función legitimadora del futuro fue asumida por la hiperhistorificación del pretérito (el homenaje permanente a la gesta revolucionaria, el culto a la personalidad). No casualmente, la falsificación fotográfica practicada en esos regímenes perseguía borrar a los opositores del pasado, en concreto del hecho fundacional de la Revolución. El cambio

²⁷ Un chiste político ilustra esta contradicción irresoluble:

"El comunismo ya es visible en el horizonte", declara Krushev en un discurso. Entonces uno de los oyentes le pregunta: "Caramada Krushev, ¿qué es un 'horizonte'?" Y Nikita Sergeevich replica: "Míralo en el diccionario". En su casa, el autor de la pregunta encuentra la explicación en un libro de texto: "Horizonte, una línea aparente que separa al cielo de la Tierra que se aleja a medida que uno se aproxima a ella". (Koselleck, 1985:273).

de eje temporal situó al mundo socialista en línea con los países escorados al pretérito, contradiciendo la vocación futurista del marxismo, la cual tan mal casaba con el aire museificado de la URSS o Berlín Oriental en los últimos años. Si reflexionamos sobre este fenómeno, no costará divisar en el corrimiento del simbolismo al pasado -la pauta de las sociedades con baja tasa de cambio- la señal de graves dificultades en el desenvolverse del cambio social, el cual, en una cronoestructura típicamente moderna como la de la URSS, debía incentivarse desde el futuro.

A la vista de esa museificación, y de haber vivido lo suficiente, Maiakovski, que comparó a la Revolución con una Máquina del Tiempo, habría podido resumir el curso revolucionario en episodios de tragicomedia bufa: activación de la Máquina del Tiempo y primeros y auspiciosos saltos temporales; luego, paulatina pérdida de velocidad y detención final; entonces el conductor, impotente, fusila a los mecánicos por no poder hacerla andar y, finalmente, haciendo de la necesidad virtud, declara a la estropeada Máquina monumento histórico de culto obligado. El *socialismo real* depara el primer caso de futuro envejecido. No sorprenda que su fracaso sacuda a la cronoestructura ni que su semántica sufra tras casi un siglo de revoluciones socialistas.

¿Debe achacarse a las malas artes del *socialismo real* el descrédito del Progreso y la Revolución? Sin duda, el descalabro del modelo socialista ha afectado a la semántica temporal; los socialistas -incluyendo a los disidentes enfrentados a la *nomenklatura* en nombre de la pureza revolucionaria- protagonizaron el esfuerzo más decidido, consciente y mantenido del siglo XX por cumplir los fines de la Ilustración; y lo hicieron esgrimiendo categorías temporales: etapa; estadio; situación; período. Creyéndose los parteros de la Historia, los revolucionarios tensaron al límite los conceptos de Progreso y Revolución a sabiendas de que en la partida se jugaba la teleología de la Historia; repárese en el vaticinio de Trostky de los años '30, advirtiendo que de salir el capitalismo de la Depresión, el programa revolucionario del proletariado se habría demostrado una utopía.

El desgaste semántico fue lento. Desde los años '20 hubo un goteo de desencantados del *socialismo real*, pero no de la progresividad de la Historia (los descreídos buscaron cobijo en la democracia liberal, la última salvaguarda de la Ilustración). Por lo general, los críticos del modelo soviético renovaron las apuestas por el futuro revolucionario; la década de los '60 fue pródiga en ellas. Es verdad que el rezago de la URSS en relación a las potencias capitalistas corroía su pretensión de avanzada del progreso, tanto más tras el triunfo de Estados Unidos en la competición altamente simbólica de la carrera a la Luna; sin embargo, tampoco eso precipitó cambios en la semántica del tiempo. Hubo que esperar a los años '70 para que la desilusión acumulada con el *socialismo real* confluyese con el escepticismo surgido entre los intelectuales

occidentales sobre los dones del sistema científico-industrial, formando la "masa crítica" para un ataque en toda la regla no sólo contra la idea de Revolución sino contra las de futuro e Historia.

1.3.14 América, reserva del mañana

Nuestra relación quedaría incompleta de limitarse a los avatares del mañana en el Viejo Continente. Para los fines de nuestra investigación reviste una importancia fundamental señalar que, mientras Europa vivía el choque del fascismo y el socialismo, la categoría de futuro se revigorizaba en Estados Unidos. Sí, en el marco de la mayor crisis económica de su historia, la principal potencia capitalista abrazaba con renovado ímpetu la causa del Futuro moderno.

En medio de la miseria popular y la ruina de ramas enteras de la producción, la sociedad estadounidense buscaba a tientas una salida. Un sector de la intelectualidad y un ala del movimiento obrero giraron hacia la utopía socialista; pero la mayoría optó por un horizonte afín con la tradición cultural, aglutinada por la creencia incondicional en la ciencia y la tecnología como medios para la prosperidad económica y la libertad personal. Pero la decantación no se dio espontáneamente; las clases dirigentes tuvieron que ver en ella. La renovación de la fe futurista formaba parte, junto con el New Deal, de su estrategia para sacar a la nación de la crisis.

Típicamente representativo de ese espíritu fue el movimiento de los tecnócratas, que tuvo su cenit en los años '30. Esta corriente intelectual proponía una utopía tecnológica como solución de los males del país (Segal, 1986). Gestionaría la nueva sociedad una clase de técnicos e ingenieros, los sedicentes tecnócratas. Aunque intentó incidir políticamente, el movimiento tuvo un impacto básicamente intelectual, al incrustar en vastas capas de la población la visión de la tecnología como la panacea que traería el progreso social (este espíritu jamás cuajó en Europa, donde sus ideas fueron acogidas con escepticismos y desconfianza; en concreto, Aldous Huxley dedicó su antiutopía *Un Mundo Feliz* a criticar el modelo propuesto por la tecnocracia liberal).

El impulso futurizador se manifestó desde la nacionalización de la ciencia ficción, un género literario europeo, al auge del discurso utópico (Estados Unidos registró una de las mayores producciones de utopías capitalistas, Sargent, 1979:756); pero quizás la concreción más notable del frenesí visionario fueron las ferias mundiales. "Las ferias americanas de los años '30 fueron distintivas en su dramatización sin precedentes de la capacidad del hombre para modelar el futuro a través del avance tecnológico. Las ferias mundiales anteriores, tanto en Estados Unidos como en Europa, habían tenido ciertamente una inclinación tecnológica, como todavía lo hacen (...). Pero la Exposición Internacional 'Un Siglo de Progreso' de Chicago, 1933-34; la Exposición de 1935 California-Pacífico de San Diego; la Exposición Internacional del Golden Gate de 1939

en San Francisco; y, sobre todo, el 'Mundo de Mañana' de 1939-1940 en Nueva York, aún más que sus sucesores manifestaron el idealismo de que una auténtica utopía se daría en América en un futuro muy cercano -hacia 1960 para ser exactos, según el Mundo del Mañana, la única en poner una fecha específica" (Segal, ídem, 125-126). La expectación era generalizada: en los textos de la época "las utopías tecnológicas invariablemente ponían fechas específicas a sus profecías, fechas usualmente dentro de los 100 años de su publicación" (Segal, íbidem p. 124).

El fervor utópico se traslucía en los destellos futuristas de la Feria Mundial de 1939. Celebrada mientras el país salía penosamente de la Depresión, los industriales presentaron allí su alternativa a las soluciones socialistas en boga: "Para combatir la interferencia gubernamental en sus variadas formas, los dirigentes empresarios pergeñaron una alternativa a las doctrinas socializantes. Promovieron una sociedad de consumo prodigado con una cornucopia de bienes personales en la cual el crecimiento económico sería impulsado por las iniciativas empresariales satisfaciendo un deseo constante por nuevos productos" (McCurdy, 1997:209). De allí la sobresaliente presencia de las compañías General Motors, Ford, Westinghouse, U. S. Steel, General Electric, entre otras, con impresionantes pabellones donde vendían sus visiones de un futuro perfecto. Y al decir vender no hablamos en sentido figurado: en sus manos el futuro funcionaba como una mercancía.

Ese mañana corporativo era perfectamente compatible con la concepción subyacente de planificación social. De por sí, la Feria, con su diseño minuciosamente calculado y su cuidada organización, materializaba esas nociones, en línea con el intervencionismo estatal característico de la Administración Roosevelt (no casualmente uno de los filmes exhibidos en su recinto se llamaba La Ciudad, y había sido producido por la Asociación Americana de Planificadores, con un guión escrito por Lewis Mumford). Para que quedara bien claro, uno de los ejes de la muestra se denominaba Democracy, y consistía en el diorama de una urbe planificada donde se enseñaba una representación del futuro esencialmente democrática, diseñada específicamente para el pueblo ("felices granjeros y trabajadores") y el paisaje de Estados Unidos. La paz internacional era resaltada con la participación de unos sesenta países en el área llamada la Laguna de las Naciones.

"El Mundo del Mañana" entregaba a los visitantes una visión del mundo hegemónica de una sociedad dominada por el ocio y la abundancia, garantizadas por el uso de la tecnología (a la salida de la Feria se le daba a cada uno de ellos una insignia que decía "He visto el futuro"). En muchos sentidos, los asistentes vieron en los años siguientes cumplirse esas promesas. La "sociedad de consumo" de los años '50 y '60 haría realidad parte de las previsiones en materia de automatización, telecomunicaciones y cooperación internacional. Es más, en la posguerra Estados Unidos exportaría su modelo futurístico al resto del mundo, como parte de su lucha ideológica

contra el comunismo. Sin embargo, el lento derrumbe de su enemigo no le supuso una victoria en este plano: poco a poco, el aparentemente robusto porvenir americano comenzó a perder credibilidad, empezando ante sus propios ciudadanos. La crisis del futuro no conocía fronteras.

1.3.15. Segunda crisis de futuro

No hay futuro. Lo cantaban los Sex Pistols en 1977 y lo suscribirían los post-modernos poco después. El motivo de la queja *punk* lo ponían la crisis del Estado de Bienestar y la reaparición del paro masivo, sobre una base de desencanto asociada al agotamiento del movimiento juvenil de los '60; a los post-modernos les exasperaba el rosario de incumplimientos de la Modernidad. De su largo memorial de agravios nos centraremos en la idea del envejecimiento del futuro.

El futuro ya fue, quedó atrás, repiten los post-modernos; se ha gastado, usado y consumido como una mercancía. La cuestión del futuro no figura como la preocupación central de esta corriente de pensamiento; la consideran una derivación de una crisis mayor. En realidad, la crítica de la categoría de futuro vehiculiza un tiro por elevación contra el blanco principal: el discurso histórico y sus componentes: Tiempo, Historia, Modernidad (Vattimo 1980; Lyotard 1984). Retomando y radicalizando la recusatoria de Nietzsche, los post-modernos cargan contra las tendencias totalizantes del tiempo abstracto y la filosofía de la historia (mega-relatos), y emprenden la demolición de elementos constitutivos de la cronoestructura. Del presente denuncian su imposibilidad de gestar o acoger lo verdaderamente nuevo, sacando el inexorable consumarse de la lógica técnica-científica; ha dejado de ser el lugar donde acontecían proyectos de futuros. La muerte de lo Nuevo afecta gravemente al futuro, sinónimo de lo novedoso.

Pero no se entretienen los post-modernos en llantos ante la tumba del porvenir; su interés se vuelve hacia el pasado, tan devaluado por la Modernidad. En tiempos de la Revolución Industrial el trauma ocasionado por la disolución del pasado tradicional se veía compensado con la visión del futuro abierto; ahora ese mecanismo compensatorio ha desaparecido. De ahí que los post-modernos intuyan en la pérdida de la posibilidad del futuro un síntoma relacionado con el pasado perdido. He aquí la fuente del omnipresente tema de la redención del pretérito.

Los arquitectos post-modernos lideran la recuperación del pasado, en contra del racionalismo-funcionalista tenido por epítome del Movimiento Moderno en arquitectura. Pronto se vio que los ataques trascendían a Le Corbusier: el enemigo a abatir eran valores estratégicos de la Modernidad. ¿Cuál era su culpa? Haber intentado concretar los ideales de lo racional y lo funcional arrasando espacios urbanos declarados "vetustos", alzando en su lugar un fetiche, el rascacielos. Esos diseños edilicios -considerados la quintaesencia de lo nuevo- dictaron la

fisonomía urbanística del futuro; los paisajes arcádicos de las viejas utopías cedieron su puesto a las urbes automatizadas de inmensas torres, aceras deslizantes y distintos niveles descritos en las utopías de este siglo. No tardaron las utopías urbanísticas en revelar sus flaquezas; lo hiper-racional podía tornarse fácilmente inhabitable y, por ende, irracional respecto de los fines enunciados. Los diseños de "tierra arrasada" de la Modernidad, su obsesión por demoler la urbe tradicional y alzar sobre sus ruinas la ciudad nueva, representan para la mirada post-moderna terribles despropósitos que amputaron una parte esencial de la historia, inscrita en los muros de los cascos antiguos. La aparición de la arqueología industrial sintomatiza la percepción emergente de los espacios urbanos: la fábrica, la más perecedera de las construcciones, se torna espacio de la memoria; los obsoletos complejos industriales se museifican. En la post-modernidad es el pasado y no el futuro el que coloniza el presente.

La crisis del futuro se subsume en una crisis mayor: la muerte de la Historia. En ese diagnóstico convergen por razones disímiles autores disímiles, desde Fukuyama a Baudrillard. Este último, uno de los más provocadores analistas post-modernos, ha buscado en la temporalidad lineal del discurso histórico las razones del colapso, e identifica una de ellas en la idea del Fin, es decir: la tensión entre una Historia interminable, abierta al futuro y sin embargo en progresión permanente hacia su consumación. ¿Porqué se ha precipitado la Historia en un abismo? Baudrillard responde: por su cumplimiento. "La Modernidad alcanzó su límite especulativo". ¿Qué significa eso? ¿Que la utopía se cumplió? ¿O más bien que la consumación prometida por el socialismo -el comunismo- desnudó su imposibilidad, su naturaleza de entelequia? En parte sí, prosigue Baudrillard, y señala la impotencia del socialismo para gestionar el Fin de la Historia debido al derrumbe de la Razón histórica que decía encarnar. Tras el cataclismo, incluso los basureros de la Historia han desaparecido, precisa; mejor dicho, toda la Historia se ha convertido en un basurero en el cual un lugar de honor lo ocupan los marxistas, grandes aficionados a la idea de vertedero de los presentes pasados (Baudrillard, 1994).

De aquí la conclusión tremenda: el simbólico año 2.000, la fecha representativa del topos del futuro, no tendrá lugar; por supuesto, festejaremos el año 2.000, pero sin convicción: lo sabemos completamente vaciado de carga significativa; se ha ido drenando de ella poco a poco.

Lejos de echar toda la culpa a las espaldas del marxismo, Baudrillard apunta a la estructura temporal y responsabiliza a la densidad de los hechos (es decir, a la esencia ultra-revolucionaria de la Modernidad) de la corrosión del sentido histórico. El ritmo histórico se acelera, es verdad, mas sus significados se ralentizan. La saturación resulta de un desarrollo científico-técnico por fuera de escala humana, en el cual la ciencia ficción se ha convertido en principio de realidad (y en el

plano de los signos, la inflación icónica disuelve las lindes entre ciencia y ficción, dejan de ser oposicionales). Y Nowotny puntualiza: la realización en el siglo XX de gran parte de las tecnologías utópicas ha vaciado de contenido a la categoría de futuro (1989:201).

La aceleración tiene su correlato en la economía con la inflación y con el aumento del ritmo de circulación del capital y la fulminante obsolescencia de las mercancías (de los cinco a siete años de vida útil del Fordismo se pasa a los 8 meses actuales en los espectáculos). Hoy resulta más fácil ver en el keynesianismo y el fordismo una disposición temporal común por la devaluación controlada y la obsolescencia planificada. El dirigismo económico -soviético o capitalista- actuaba conforme a una *longue durée* inherente a la planificación para generaciones o al endeudamiento público a largo plazo; y sus distintas opciones servían a una estrategia común: regular, moderar, sofrenar el despliegue de las fuerzas productivas.

Esas salvaguardas han caducado tras la aceleración desatada, que ha hecho mella en el discurso histórico, pues la Historia requiere de cierta lentitud para vincular la causa y el efecto, concluye Baudrillard. De subsistir sólo la aceleración, el futuro pierde su contenido intencional; deja de proyectarse como finalidad; se vuelve mera etapa a cubrir; al Progreso lo sustituye el crecimiento. Entonces, en lugar de Historia hay "simulación": una secuencia de cosas presentadas como si tuvieran sentido; una puesta en escena ejecutada por los medios de comunicación con eventos creados de la nada, que encubre la ruptura de la cadena temporal que unificaba pasado, presente y futuro en la experiencia social. La post-modernidad es la toma de conciencia de la discontinuidad.

En la hiper-realidad (así denomina Baudrillard al contexto actual), no queda margen para el Juicio Final, el Apocalipsis o la Revolución; ni para las "catástrofes globales" de los ecologistas, fantasías tributarias de la ilusión parusíaca; al contrario, la moda actual de las catástrofes sugiere a Baudrillard que el Fin del Mundo ha acaecido no una vez sino varias veces, empezando por el pasado remoto (la extinción de los dinosaurios). Habitamos en la *hypertelia*, una zona más allá de los fines, y ni el "deshielo" del Este altera la situación. Donde otros diagnostican la reanimación de la dinámica histórica, Baudrillard ve la regresión: el retorno de las viejas fronteras, los odios seculares, las religiones perimidas; en fin: un *remake* post-moderno de la Modernidad.

Un síntoma del colapso del tiempo es la compresión de pasado, presente y futuro, el pastiche temporal del código estético post-moderno (Jameson, 1995:41). De la mescolanza sobresale el presente, el único tiempo vivible a fin de cuentas. En la reivindicación del aquí y ahora hay un rechazo a la inmolación del presente en el altar del futuro propiciada por la Modernidad. Mas es una defensa desesperanzada, pues sobre el presente post-moderno se cierne la entropía, "un efecto

de la coerción a reproducir el programa de la futurización sin la posibilidad de recurrir (y legitimarse) a los mitos del Progreso y la liberación" (Marramao,1989:178). Retorna un tema weberiano: la experiencia de un Progreso sin carga axiológica, consecutiva a la caída del futuro como potencia simbólica. Marramao vincula esa caída a la crisis de legitimación crónica de los Estados contemporáneos, pues, ¿cómo mantener vivo el simbolismo social, impregnado del programa de la futurización, sin el recurso eficaz a esos mitos? El escepticismo como respuesta es el gesto post-moderno distintivo; para ellos no hay simbolismo que valga pues moramos en el reino de la entropía, el tiempo-después-del progreso, donde el futuro aparece quemado de antemano. Lo contrario de la utopía no es la anti-utopía, sino un presente sin mañana.

Provocativas y sugerentes, las tesis post-modernas carecen de refrendo empírico. Que ciertos valores de la Modernidad hayan dejado de gustar a un ala de la *intelligentsia* occidental no significa que hayan perdido vigencia en amplias capas sociales. Los post-modernos creen que con haber denunciado la hegemonía cultural del cientificismo y sus meta-relatos lo han herido de muerte. En la práctica el tiempo abstracto moldeado, perfeccionado y acelerado en los laboratorios continúa fluyendo a caudales, encajado en pautas de producción, de cultivo, de administración de fármacos. Por más certificados de defunción que extiendan los post-modernos, el tiempo-mercancía, el tiempo del reloj, sigue regulando opresivamente los ritmos cotidianos, especialmente los económicos (la producción *just-in-time*, de rigor en la economía global, expresa un salto más en la sincronización). El cronómetro de la acumulación no ha detenido su marcha.

Igual de discutible suena su tesis de la muerte de los "meta-relatos": quizá el marxismo o versiones de él agonicen; otras grandes narraciones subsisten con remiendos, como la teoría de la evolución, otras nuevas se forjan, como las hipótesis cosmológicas en boga, y otras retornan, como el nacionalismo. ¿Cómo justificar su auge desde el postulado del fin de los grandes relatos? Uno se inclina por concluir que dicha tesis esconde la incapacidad de pensar alternativas al modelo dominante y a tomar al discurso post-moderno como manifestación y conciencia de la crisis de la cronoestructura: no prueba la extinción del futuro pero sí informa de la irrupción de una semántica temporal inmune al sentido y de una impresionante dificultad social para organizar el mañana en una experiencia coherente. En resumidas cuentas, por fuera de sus exageraciones, epistemologías escépticas de este estilo actúan como un saludable revulsivo, forzando a tomar posturas, a despejar contradicciones, a reelaborar conceptos. De la "fatiga temporal" post-moderna la sociología del futuro puede apropiarse con beneficio de inventario.

La precarización de la categoría de futuro denunciada por los post-modernos exige una exploración desde perspectivas netamente sociológicas. Un buen punto de apoyo para esa indagación lo encontramos en la sociología del riesgo, cuyas elaboraciones apuntan directamente a la cuestión de cómo se las ingenia para actuar y reproducirse una sociedad donde toda certidumbre del mañana se tambalea. Iniciada en los años '70 y plenamente desarrollada en los '80, la reflexión sociológica sobre el riesgo tiene por cabezas visibles a Mary Douglas, Giddens, Luhmann y Beck. Tres son los puntos coincidentes de este corpus común: la definición del riesgo, de su percepción y de su aceptabilidad como constructos socio-culturales; la afirmación del cambio cualitativo del riesgo ocurrido a partir de cierto estadio del avance científico-tecnológico; y la caracterización de la sociedad contemporánea por su específica relación con los riesgos.

El riesgo es una expectativa, una anticipación mental de daños futuros, y por eso afecta a la percepción del mañana. Como tipo específico de expectativa no nació ayer, apunta Giddens; su prosapia se remonta al albor de la Edad Moderna, cuando el concepto de riesgo sustituyó al de Fortuna y puso en manos de la acción humana, los valores y el azar lo que antes se reservaba a la Fatalidad o la Divinidad (1995). Desde el arranque el riesgo entañó una relación con un tipo específico de porvenir, un futuro que se presentaba abierto, preñado de oportunidades y desventuras. De ahí que un cometido de la ideología liberal de los siglos XVIII y XIX pasase por encubrir bajo la noción de Progreso un programa de cambio social orientado hacia el riesgo (Luhmann, 1992:115). El programa funcionó aceptablemente y la sociedad burguesa se embarcó en toda clase de experimentos sociales y científicos sin que los reveses socavasen su optimismo. En esa fase el riesgo fue manejado tal como aconsejaba el cálculo económico: como una posibilidad de perjuicio inherente a un curso de acción dirigido a la obtención de una ganancia.

Ni siquiera el *Crack* de 1929, detonante de una grave crisis de futuro, alteró esa percepción. Todo cambió con el hito tecnológico-militar de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Con la bomba A, el riesgo dio un salto cualitativo: dejó de ser local y se tornó global, irreversible, incalculable. El holocausto nuclear en ciernes oscureció la linealidad histórica con la sombra de una interrupción definitiva, y puso entre paréntesis la teleología histórica. Un intercambio de misiles y el plano ascendente de la evolución social y biológica se cortaba, quizás para siempre, tiñendo de absurdo el sino de la especie. Abierta la vía al desastre total con la liberación de la energía nuclear, las fuerzas productivas pierden su inocencia; de su caída del estado de gracia nace la sociedad del riesgo: la sociedad de las consecuencias no intencionadas del Progreso.

En Estados Unidos, "en el asombrosamente corto lapso de quince a veinte años, la confianza en el mundo físico se ha trocado en duda. Antes fuente de seguridad, la ciencia y la tecnología se han vuelto fuente del riesgo" (Douglas, 1983:10). Y de su efecto deletéreo no se libró ni la teleología socialista, fundada en la certidumbre cuasi-religiosa en el triunfo del proletariado, pues el fogonazo nuclear colocaba a los comunistas frente a la pesadilla de sus títulos de propiedad del futuro reducidos a cenizas. La amenaza se cumplió de forma inesperada: irónicamente, el ataque más devastador contra esa teleología no provino del exterior del "socialismo real" sino del núcleo industrial orgullo de la planificación centralizada. El accidente de la central nuclear de Chernóbil grafica el tránsito de la confianza utópica en la técnica a la sociedad del riesgo: el "futuro que funcionaba" se desfondó bajo el peso de los desastres económicos y ecológicos.

Mas, ¿realmente enfrentamos mayores riesgos o simplemente estamos más asustados? A fin de dilucidar esa disyuntiva, Mary Douglas propone un enfoque cultural de la percepción del riesgo. Constatando el abismo entre el enfoque naturalista -"los riesgos son objetivos"- y el psicologista -"los riesgos son subjetivos"-, aborda el misterio de por qué la gente ignora ciertos peligros potenciales y se concentra en otros (¿porqué aceptamos sin escándalo al automóvil y sus millones de víctimas, y nos alarmamos por los conservantes en la comida?). "Puesto que las fuentes del riesgo son virtualmente infinitas en número, sujetas únicamente a la imaginación, no hay límite en lo que puede emplearse en eliminarlos" (Douglas & Wildavsky, 1983:185). Por tanto, hay una actividad selectiva por la cual ciertos riesgos son declarados relevantes y otros no; un proceso en parte mediatizado por preconceptos culturales pero además por el cambiante marco de los conocimientos científicos, que constituye otra fuente de desacuerdo no imputable a los "prejuicios irracionales" de los sujetos. De ahí el dictamen: el riesgo es inseparable de la cultura: valores e incertidumbres componen el núcleo del riesgo, algo patente en la disímil aceptabilidad de los riesgos, apreciable en las distintas prevenciones alimentarias en el norte y el sur europeo. Cada cultura jerarquiza determinados bienes y esa jerarquía decide si vale la pena correr ciertos riesgos. La nuestra se caracteriza por poner en primer plano los riesgos suscitados por la tecnología.

El riesgo es un constructo colectivo deudor del veloz cambio cultural, concluye Douglas. Una afirmación que nos lleva al diagnóstico de la sociedad del riesgo. ¿Cuál es su adscripción? ¿Post-moderna? ¿Post-industrial? ¿Post-capitalista? Lejos de los excesos retóricos sobre el fin de la Modernidad, Giddens (1990) declara que, en lugar de su consumación, vivimos la radicalización de sus contenidos, a la intensificación de sus efectos, el tensarse de sus contradicciones. En lugar de post-modernidad tenemos la Modernidad Tardía, empeñada en la apuesta por el cambio continuo al tiempo que por controlar sus consecuencias. Un rasgo sobresaliente de la Modernidad, dice Giddens, es la reflexividad; ella le imprime su fisonomía cambiante, su crónica

inestabilidad. La novedad de la Modernidad Tardía reside en que lo que antes se resolvía automáticamente ahora se torna materia de decisión. Motorizada por el avance científico-tecnológico, cada vez más arriesgado, se entabla una dinámica infernal entre riesgo y reflexividad en la cual los organismos destinados a su prevención no hacen sino multiplicar los riesgos, pues las nuevas provisiones añaden un plus de complejidad a una situación de por sí enmarañada.

Luhmann también considera al riesgo generalizado como un elemento engendrado por la propia dinámica del sistema social (1981). Es más: es un ingrediente irreductible de la opacidad del futuro abierto. El autor alude aquí a un tema estratégico en las relaciones del presente y el futuro: la crisis de la causalidad lineal. Antes, presente y futuro se articulaban por vínculos causales: si procedo así en el presente, mañana ocurrirá asá, se razonaba típicamente. La confianza en la planificación, la predicción y la programación se sustentaba en el encadenamiento de las causas. Igualmente, la concepción del futuro, utópico o tecnológico, dependía de la fe en la causalidad lineal y en el control de los efectos de nuestras acciones. Hoy ya no estamos seguros de qué sucederá *a posteriori*. La relación presente/futuro se ha tornado arriesgada; la proliferación de las incertidumbres empaña el futuro, cada vez más impredecible. En la base de su impredecibilidad anida la simultaneidad compleja de los eventos y de las interdependencias múltiples y no-lineales, distintivas de una sociedad altamente diferenciada (Nasehi, 1994:70).

No hay forma de anticipar todas las consecuencias de una acción; de allí la inevitabilidad del riesgo. Es posible tomar medidas, por supuesto; pero las técnicas también entrañan riesgos, recuerda Luhmann, incluyendo aquellas destinadas a su prevención. Al protegernos de los fallos técnicos con el auxilio de otras técnicas, prosigue, embarullamos la simplificación funcional de la causalidad, vale decir, la operación intelectual que es condición de la técnica. A eso se añaden los fallos en la comunicación del riesgo, cuando se producen desacuerdos entre los interlocutores. Para Luhmann esa situación también resulta inevitable, habida cuenta la diferencia de perspectivas, agentes y códigos. Contra este efecto perverso de la diferenciación funcional sólo cabe aspirar a atajar los riesgos sin aventar del todo la amenaza permanente de la catástrofe.

El diagnóstico de Beck (1998) se aproxima en algunos aspectos al de Luhmann, al menos en la percepción de la envergadura de los riesgos. A diferencia de Douglas no cree que nos enfrentemos sólo a constructos culturales. Riesgo y percepción del riesgo son las caras de una misma medalla: por un lado, representaciones conscientes; y por el otro, una situación objetiva provocada por acciones científico-técnicas; dos facetas inseparables de la agencia humana. La configuración de la sociedad del riesgo, gobernada por fuerzas económicas y científicas ciegas al peligro en ciernes, nos aboca a grandes desastres. Semejante estado de cosas es consecuencia del

desarrollo desaforado de la sociedad industrial, cumplido bajo la falsa garantía del Progreso lineal. Hemos entrado en la modernidad reflexiva, en la cual proliferan los deslizamientos a la catástrofe por las consecuencias no intencionales de las acciones, mientras surge una reflexión crítica sobre el riesgo (los movimientos sociales) dirigida a sofrenar en lo posible esa dinámica arriesgada.

La novedosa situación apareja un cambio de paradigma en la filosofía política de la seguridad. En concreto, dando lugar al desplazamiento del principio de la solidaridad distintivo del Estado de Bienestar. Surgida a finales del siglo XIX, esa noción había desplazado a su vez al paradigma de la responsabilidad individual del cual habláramos anteriormente. Al plantear que todo riesgo es social, opuso a la perspectiva individualista un enfoque holista. Su gran herramienta para manejar los riesgos la constituían el seguro y el derecho de indemnización derivado. Todo su edificio conceptual descansaba en la certeza de que los riesgos son medibles de forma objetiva, y en la confianza en que la ciencia y la técnica disponían de medios para conocerlos, medirlos y prevenirlos. Con el tránsito al estado de cosas descrito por Beck y los demás autores, el principio de solidaridad se demuestra insuficiente, y su lugar pasa a ocuparlo el principio de precaución.

Ewald (1996) ha definido los caracteres centrales del principio emergente en los años 80. En primer lugar, nace en el contexto del retorno de las catástrofes, esta vez originadas por el quehacer humano (en especial, los errores médicos, la degradación ecológica y los fallos de los artículos lanzados al mercado). Enmarcan el cuadro dos factores eminentes: las incertidumbres científicas y la eventualidad de daños graves e irreversibles. El principio de precaución no va dirigido a tratar el riesgo individual como el colectivo, ligado a la alteración de la Naturaleza por la ciencia y la técnica. En contraste con el paradigma anterior, los daños potenciales dejan de ser mensurables y, por lo tanto, indemnizables. "El principio de precaución reenvía a una epistemología de la relatividad del conocimiento científico", consigna Ewald (ob. cit. p. 401).

Las dimensiones temporales en juego tampoco son las mismas de antes. El régimen de causalidad simple y directa ha quedado obsoleto. "La incertidumbre de la precaución reside en gran parte en la demora entre la causa y la manifestación del efecto dañino, un retraso que puede ser considerable. La hipótesis del principio de precaución va acompañada de una toma de conciencia de la dilatación del tiempo, de una nueva duración de la causalidad de las acciones humanas" (idem, p. 400). Prevalece la sospecha de que "ya es demasiado tarde", y que la acción apenas puede aspirar a impedir el agravamiento del mal en curso, la consumación total del apocalipsis inminente. En ese sentido, "se trata de asegurar la continuidad del futuro en consideración al pasado. El principio de precaución es contrarrevolucionario. Tiene la pretensión de limitar la innovación en un marco de progreso sin ruptura", comenta Ewald (ob. cit. p. 396). A juicio del

autor, dicho principio cumple igual función que los anteriores -integrar al presente un futuro incierto-, con la diferencia de que focaliza una incertidumbre específica, la del saber científico. Consiste, en suma, en una aspiración de gestionar el riesgo adaptada a la complejidad del medio.

Así, desde esta vertiente filosófico-jurídica nos aproximamos al interrogante neurálgico: ¿cómo salir del atolladero de los riesgos crecientes? Los autores mencionados coinciden en diferenciar dos actitudes sociales de cara al asunto: Douglas distingue el centro (el *establishment* institucional) y la periferia (las voces críticas del sistema), atribuyendo al primero complacencia frente al riesgo y aprensiones exageradas a la segunda; Luhmann opone centros de decisión y movimientos de protesta (ecologismo, pacifismo, feminismo), y ve en los últimos una manifestación de reflexividad (la sociedad en protesta consigo misma); Beck, por su parte, denuncia el contubernio de los laboratorios científicos y las grandes empresas por el cual se toman decisiones inconsultas que afectan a la sociedad entera -"la creencia en el Progreso sustituye el consenso" (1998:268)- y lo contrapone al discurso crítico de los movimientos sociales; y Giddens habla de la antinomia entre los sistemas expertos -la ciencia y técnica- y las "políticas de la vida".

Las soluciones propuestas son dispares: Beck y Giddens desconfían de los sistemas expertos por su propensión al encubrimiento consciente o inconsciente de los riesgos reales, y proponen afinar los mecanismos democráticos de discusión y distribución de los riesgos. En la vereda opuesta, Luhmann, y a cierta distancia Douglas, disciernen en la protesta una demanda insaciable y autogenerada, pues para los críticos nunca habrá suficiente seguridad. Ellos se decantan por confiar moderadamente en las instituciones de prevención y reducción de los riesgos y en el incesante refinamiento de los dispositivos técnicos, a sabiendas de sus limitaciones; con un aparte de Douglas que la aproxima a los críticos, pues arremete contra la tendencia institucional a confiar excesivamente en la anticipación del riesgo. Esta estrategia desfuturizadora suscita una fatal tendencia a la uniformidad en el control y en las prácticas, cuando lo más conveniente es la flexibilidad, es decir, una estrategia de diversificación opuesta a la reducción de la variabilidad.

Expuestas las líneas centrales de la sociología del riesgo, reconduciremos su argumentación a la categoría de futuro. Ésta ocupa una posición prominente en las preocupaciones de sus autores, puesto que a través del telón de los riesgos crecientes, la sombra del mañana se proyecta ominosa sobre el presente. Examinemos el asunto en relación al problema de los residuos de las centrales nucleares. Dichos desechos emitirán radiaciones letales durante 23.000 años, y su manejo plantea a la Modernidad Tardía una situación inédita: sopesar y programar acciones a veinte milenios

vista²⁸. Antaño, ni al futurista más osado se le hubiera ocurrido poner en marcha una iniciativa dirigida a surtir efecto más allá de doscientos años por delante (los marxistas pensaban en la Revolución o el comunismo en términos de generaciones). La fugacidad temporal de la cronoestructura moderna les inhibía de imaginar el futuro de forma distinta a la inminencia.

Los residuos radiactivos obligan al presente a sondear profundamente el futuro, y al intentarlo se generan conexiones inéditas. Antes, las fantasías optimistas o pesimistas se mantenían enclaustradas en el horizonte, como un aliciente para la colonización del futuro; ahora, los "cementérios" nucleares destinados a perdurar miles de años pesan sobre el presente, actualizando los temores del mañana, porque su radiactividad (una fuente de peligro crónica) conecta ambos planos temporales. Y el presente, sin medios para neutralizarlos, no sabe dónde esconderlos ni cómo evitar su paso al mañana inmediato y al porvenir distante. A resultas de los riesgos ecológicos, el futuro se desdobra, ganando y perdiendo profundidad en el mismo movimiento: su amplitud abarca milenios -una magnitud desmesurada que desborda las proyecciones de futuristas y utopistas-; a la vez, eventos que ocurrirán dentro de milenios nos afectan como inminentes.

¿El trastocamiento de la relación presente/futuro significa que, en vez de la colonización del futuro por el presente, ahora el futuro coloniza al presente? Un argumento a favor de esta hipótesis viene dado por la temática de las "generaciones futuras", esto es, las voces de nuestros descendientes que resuenan en el presente y exigen una representación entre nosotros. ¿Quién tiene derecho a juzgar qué es lo mejor para el futuro?, se pregunta Mary Douglas. ¿Las generaciones futuras o nosotros? Ante la duda, concluye Douglas, lo más prudente sería dejarles a ellas medios variados para que tengan un amplio repertorio en donde mejor elegir.

Al fin de cuentas -aducen quienes se erigen en sus portavoces-, a las generaciones venideras les dejaremos un volumen inmanejable de residuos nucleares, amén de otros legados indeseables. La novedad de las "generaciones futuras" es significativa porque nos habla de una mutación cualitativa de la constitución del futuro: el mañana deja de aparecer como Otredad; se perfila como la sucesión de presentes similares al actual, y sus habitantes ya no aparecen como "Otros" (seres más evolucionados y sabios, técnicamente superiores, según se deduce de su ubicación más elevada en la escala evolutiva); al contrario, las "generaciones futuras" son representadas muy

²⁸ La magnitud del problema pone de manifiesto la cortedad de los medios habituales para manejarlo. En un informe elevado en 1981 al gobierno estadounidense por el grupo de expertos de la *Human Interference Task Force*, se aborda la dificultad de elaborar mensajes advirtiendo a las generaciones de los próximos 10.000 años de la localización de un "cementerio nuclear". En sus prolegómenos se expresa que la humanidad no enfrentaba un reto parecido desde el tiempo de los faraones, cuando estos encomendaban a sus arquitectos inscribir advertencias y maldiciones en sus sepulcros destinadas a ahuyentar a los ladrones de tumbas por toda la eternidad. Sebeok, 1985.

semejantes a nosotros: indefensas, vulnerables y pertrechadas con medios técnicos poco fiables. Esa percepción impone al presente el inexcusable deber de no acrecentar su inseguridad.

Dichas ideas se han ido abriendo paso con relativo éxito; en las esferas gubernamentales e institucionales abundan los partidarios de dar voz y voto a nuestros descendientes en la toma de decisiones que podrían repercutirles. Mas el argumento no convence a todo el mundo; a algunos les parece un ardid teórico (¿cómo sabemos qué opinarán las generaciones futuras? ¿acaso no pueden regirse por una tabla de valores distinta a la nuestra?, se preguntan los escépticos). La respuesta a tales objeciones no es sencilla. Nadie puede asegurar que todos los daños infligidos al ecosistema serán por siempre irreversibles; de igual modo, nadie se encuentra en condiciones de prometer que el ingenio humano sabrá revertirlos totalmente dado un lapso de tiempo suficiente. A la vista del precario saber disponible, igual de infundados se presentan el fatalismo ecologista y el optimismo tecnológico. La única certeza es la prevalencia de lo incierto.

Precisamente, es justo de la incertidumbre reinante de donde extrae su fuerza el principio de precaución enarbolado por el ecologismo, de acuerdo al cual preservar el futuro equivale a proteger el presente. A contrapelo del crecimiento indefinido asociado al futuro moderno, el ecologismo acoge la noción clave del inventario limitado de recursos naturales, no modificable salvo en sentido decreciente. Lo ejemplifican las especies vivientes amenazadas o en peligro de extinción: cada especie extinguida hoy priva a las "generaciones futuras" de un recurso genético y biológico irremplazable. El corolario de este credo dice que cuidar lo existente es salvaguardar los activos del futuro. Invirtiendo los signos de valor establecidos por la Ilustración, el futuro pasa a percibirse como un estado disminuido con respecto del presente, mucho más rico en recursos.

A las metamorfosis de ese estilo Nowotny (1989:207ss) las teoriza con su categoría del "presente extendido". El futuro se acerca, empujado por el drástico crecimiento de la complejidad y densidad social. La desquiciante simultaneidad consignada con desánimo por los post-modernos se le figura a Nowotny como la condición del presente extendido: en la sociedad del riesgo la simultaneidad se exagera, oscureciendo las relaciones causales y socavando el terreno a la técnica, necesitada de la diferenciación antes/después a efectos operativos. Otro factor activo en el acercamiento del futuro es la abreviación de las escalas temporales dentro de las cuales los efectos adversos de las acciones son esperables (la contaminación atmosférica, por ej.). Ambos factores presionan sobre el presente y apremian, pese a las incertidumbres, a identificar los hilos conductores de la causalidad, al menos de los fenómenos generadores de mayor riesgo (la técnica del análisis de riesgos viene a atender esta necesidad en calidad de "herramienta objetiva"). Entre el horizonte de la planificación que se extiende y el futuro que adelgaza se afirma una tensión.

Ambos factores presionan sobre el presente y apremian, pese a las incertidumbres, a identificar los hilos conductores de la causalidad, al menos de los fenómenos generadores de mayor riesgo (la técnica del análisis de riesgos atiende esta necesidad en calidad de "herramienta objetiva"); se afirma una tensión entre el horizonte de la planificación que se extiende y el futuro que adelgaza.

Pese a ello, el mañana no se ha difuminado; en la Modernidad Tardía la apertura del futuro mantiene su carácter estructural, de manantial de la solución nutricia del cambio social. Ocurre que "el sistema actual sigue orientado al futuro, pero no puede darle forma por el enorme potencial de eventos simultáneos sobre los cuales las acciones actuales no pueden surtir efecto" (Nasehi, 1994:). En la sociedad del riesgo el presente continúa creando el porvenir, mas ha perdido la habilidad de modelarlo; padece una parálisis morfológica, por llamarla de alguna manera. De nuestras acciones sólo anticipamos ciertos efectos nocivos; de ese reconocimiento surge la convicción de que el tiempo de las "generaciones futuras" es ahora, cuando tomamos las decisiones que afectarán el aire que se respirará dentro de 50 años (efecto Invernadero). Todo eso determina que el presente cobre importancia y se expanda. Su dilatación, explica Nowotny, constituye una reacción de la sociedad a la escasez de tiempo. Habiendo perdida su función unificadora, el tiempo no sirve de referente a los sub-sistemas, que deben coordinarse internamente. La ampliación del presente es una respuesta a las tensiones de la cronoestructura.

Ramos enfoca mudanzas parecidas con la categoría de "presentificación de la realidad", entendiendo por tal "una configuración de la experiencia temporal del mundo que opta por privilegiar el presente negándose a concebirlo como decadencia, tránsito insustancial u objeto de sacrificio" (Ramos, 1998:35). A diferencia de Nowotny, Ramos no predica esta cualidad del presente en su totalidad, sino de ciertos segmentos del universo socio-cultural. Entre ellos distingue la realidad construida por los medios de comunicación, caracterizada por la exposición de los hechos en una suerte de grado cero narrativo, con lo que "el presente desconectado es así un islote rodeado de amnesia y vacío de expectativas". Esta situación puede interpretarse como un efecto perverso de la puntualización, derivado de la dinámica interna de la comunicación masiva. De signo opuesto son las tentativas de densificar el presente para impedir la disgregación de su sentido. Se trata de una estrategia de resistencia adoptada por movimientos sociales, en pos de "su conversión en un espacio sosegado y reflexivo de decisiones sobre el futuro" (ídem, p. 44).

El presente dispone de más estrategias para ganar tiempo, modos de procesar la aceleración sin abolirla. Entre ellas figuran la recuperación de la recurrencia: la exhumación del Eterno Retorno nietzscheano y las "ondas largas y cortas" de los ciclos económicos de Kondratieff, en lo teórico; y el reciclaje, a nivel práctico. La aceleración tiene un correlato en el incremento del ritmo de

aceleración para que, en lugar de proyectarse adelante gire sobre sí misma, en una síntesis entre el impulso futurizador y el reciclaje que oriente el cambio social en una espiral ascendente.

¿Hay lugar para la utopía en este presente agobiado por los riesgos futuros? Si, pero poseen un cariz defensivo. Ya lo advertía Douglas: las ideas sobre contaminación son el reflejo de un debate en curso sobre cuál debe ser la sociedad ideal. En este caso, los riesgos repercuten negativamente en las antiguas utopías: en vez de la utopía de energía limpia e inagotable de los años '50, la sociedad del riesgo se descubre cercada por residuos nucleares inmanejables, cuando no amenazada por el holocausto. La utopía moderna representaba un acicate a la acción para asegurar el futuro deseado; ahora sucede al revés: la utopía defensiva insta a evitar el futuro tan temido hallando el medio de almacenar el plutonio y atajar el deterioro irreparable del ecosistema. En cierto sentido, del riesgo emana un mensaje igualitario (el cambio climático, por ejemplo, perjudicará a ricos y pobres, al Norte y al Sur), propiciando la visión armónica de la sociedad global, una reedición del viejo anhelo internacionalista, esta vez vertebrado por la solidaridad sin fronteras de los seres vivos. La utopía sobrevive con valores cambiados: la sociedad de clases exaltaba la utopía de la igualdad; la del riesgo sueña con la de la seguridad (Beck, 1998:47).

Aunque el futuro se haya escabullido del reino de la predicción, la sociología del riesgo observa que la vida continúa -en condiciones harto complejas, por supuesto-, y se apresta a conceptualizar ese estado de cosas. Evidentemente, el futuro se perfila impredecible, razonan sus autores, pero la constatación no quita del medio el problema; al contrario, lo agudiza, pues sigue urgiendo tomar decisiones en el presente, opciones con un impacto indeterminable en la configuración del porvenir. A la sociedad contemporánea, por grande que sea su escepticismo, no le queda más remedio que convivir con el riesgo y tratar de gestionarlo. Por eso, contra Luhmann, damos mucha importancia a la noción de "generaciones futuras". Ella trasluce cómo, por *interpósita persona*, la Modernidad Tardía ventila su renuencia a seguir librando cheques en blanco a los ingenieros sociales y civiles. En última instancia, lo que subyace es un debate en torno a la democratización de los riesgos y acerca de quiénes deben liderar la construcción del futuro, en el que suenan voces proponiendo arrancar los mapas del mañana de los laboratorios y los Consejos de Administración, tal como en 1989 fueron retirados del buró del Secretario General.

Algunas definiciones se van bosquejando. Si consideramos a la sociedad del riesgo una radicalización de la Modernidad, entonces el futuro imbricado en el presente extendido no indica el fin de la idea de mañana sino su radicalización. Con muchísima más fuerza que en la era de las revoluciones, el porvenir gravita sobre el presente, pero de forma distinta a la acostumbrado. No es verdad que la planificación haya caducado; en todo caso, la obsolescencia afecta a ciertas

aplicaciones. Por el contrario, el fin de milenio coincide con la apertura de una fase experimental de la planificación y organización inéditas, con la ejecución de ensayos en ingeniería ambiental a escala planetaria (por no hablar de los planes de la NASA para hacer habitable Marte)²⁹.

La des-futurización tecnológica no cesa; parte de sus operaciones se han automatizado: prodigios recién salidos de los laboratorios son puestos a elaborar predicciones (el caso de la simulación informática de escenarios futuros), mediante la simulación de condiciones reales, con cientos de variables en juego, algo impensable antes de la irrupción de los súper ordenadores. Que no haya confusión: esos aparatos no se aplican a construir el futuro conforme a un diseño utópico o tecnológico a la vieja usanza; con ellos se pretende, como mucho, asegurar eventos futuros singulares (la supervivencia de las ballenas; el nivel de CO2 en la atmósfera; atesorar el genoma de las especies amenazadas). El futuro ya no es lo que era (¿quién lo duda?), pero no ha muerto.

Nuestra breve historia del futuro termina aquí. La sinopsis presentada nos ha dado un pantallazo de su andadura, desde su prehistoria en la Antigüedad hasta los tiempos modernos. Dos grandes lecciones pueden extraerse de su repaso; por un lado, su intrínseca variabilidad, palpable desde el futuro de progreso perpetuo vislumbrado por Condorcet hasta el porvenir *heavy metal* lucubrado por el estalinismo. Una variabilidad que proporciona, a nivel macrohistórico, las evidencias de su constructibilidad. Y no sólo de su aspecto inconsciente, por así decirlo, patente en la lenta formación del horizonte por obra de la sedimentación cultural, sino de su aspecto más creativo y voluntarista, por no decir mesiánico. Así se desprende del seguimiento de la voluntad por dar forma al futuro desde el profetismo judío hasta sus estribaciones en las profecías del Evangelio, pasando por su violento resurgir en la Reforma, y culminando con su institucionalización en la sociedad moderna como categoría del cambio programado (Reforma, Utopía, Revolución). La otra enseñanza se refiere a su relativa autonomía dentro de la diversidad: la veneración al futuro abierto profesada tanto en el socialismo real y en los Estados Unidos capitalistas, indica la aptitud de la categoría para servir de horizonte de regímenes en todo lo demás antagónicos.

Ahora, a fin de clarificar el esquema conceptual resultante de este recorrido presentaremos un modelo de cronoestructura en donde relacionaremos al porvenir con los demás componentes de la intuición temporal. Los dos periplos cumplidos, uno por la teoría social del tiempo, el otro por la historia del futuro, convergen en el último apartado en el cual volcaremos los elementos a nuestro

²⁹ V. M. M. Averner y R. D. MacElroy, eds., *On the Habitability of Mars: An Approach to Planetary Ecosynthesis*, NASA SP-414 (Springfield, Va.: National Technical Information Service, 1976); y también Christopher P. McKay, "Living and Working on Mars", en Reiber, *NASA Mars Conference*, 522; "Terraforming: Making an Earth on Mars", *Planetary Report 7* (noviembre-diciembre 1987).

nuestro juicio más relevantes de la intuición contemporánea del tiempo en una cronoestructura tributaria de las sugerencias de Luhmann y de las especificaciones de Ramos (Ramos, 1995).

1.4. Modelo final de cronoestructura

El rasgo dominante de la cronoestructura cuajado en los últimos siglos es su extremada complejidad. Por definición, todo concepto temporal es una abstracción; mas aquí la abstracción conoce su formulación más extrema al concernir a un retículo que abraza el tiempo homogéneo, cuantitativo y uniforme del reloj mecánico, el tiempo mercantilizado y su producto, el tiempo cosificado, y la irreversibilidad implícita en la linealidad de un tiempo orientado, sin límite, continuo e unidimensional. La matematización de tales conceptos, común en la física, indica el grado de elaboración sintética alcanzada, que escala una nueva cima con la física relativista y sus fórmulas que explican, cuestionan y corrigen las ecuaciones de matriz newtoniana. La abstracción es concomitante a la complejidad del sistema social, e impregna todas las facetas de la temporalidad de sistemas como el nuestro, distinguidos por la aguda conciencia temporal de sus miembros, imposible sin la familiaridad con los razonamientos abstractos alusivos al tiempo.

El siguiente elemento atañe a la vivencia específica del presente, la puntualización. "Puntualización viene de punto y un presente puntualizado es aquel cuyo ámbito o extensión se asemeja al del punto; es, por ello, instantáneo, aduracional o fugaz; quienes lo viven y perciben no lo pueden asir; nada puede arraigar en él; huye, se volatiliza, no se puede detener; es simplemente un punto de transición entre lo que ya no es, por ser pasado, y lo que todavía no es, por ser futuro" (Ramos, 1995:85). La puntualización arranca del siglo XVII, cuando comenzó a pensarse el presente como discontinuidad, como cambio instantáneo. En una sociedad sometida a una altísima tasa de cambio, el presente es vivido bajo el signo de la escasez temporal, pues él debe procesar la integración temporal e incorporar el futuro a toda velocidad. En consecuencia, el presente padece un estrechamiento constante, fuente de su inestabilidad intrínseca y origen de esa angustia que el Fausto de Goethe pretendía sofocar con su invocación, "¡Tiempo, detente!".

En la cronoestructura el pasado se encuentra historicado. La diferencia entre pasado y futuro asigna al primero el carácter de depósito de lo que no se repetirá, y da lugar al surgimiento de la Historia como la conocemos: un reservorio de acontecimientos pasados útil para explicar la génesis del presente, pero sin valor predictivo del futuro, que será forzosamente distinto. En la Edad contemporánea a función del conocimiento del pasado no es la de servirnos de la Historia como *Magister Vita* sino para mejor romper con él (Koselleck, 1985:21-39). Desde el siglo XVIII, el pasado historizado es objeto de la constante reformulación y reinscripción efectuada en el mirador del presente, según observaba Halbwachs. Del pasado histórico se abstrae una

cualidad, la historicidad, un tipo particular de conciencia temporal por la cual se piensa que las energías sociales pueden controlarse activamente con el fin de orientar el cambio a través de una topología "lineal" del tiempo.

A la vivencia del tiempo este siglo incorpora la simultaneidad de los acontecimientos percibida por los sujetos, sustentada en los avances de las comunicaciones (telégrafo, radio y teléfono). La inmediatez de lo simultáneo empapa primero la vida cotidiana de los occidentales, y luego se expande al resto del mundo con la generalización del Tiempo Estándar de Greenwich y del calendario gregoriano a principios del siglo XX. Los adelantos técnicos en los transportes y la aparición de la prensa internacional determinan que, por primera vez, la simultaneidad postulada de los acontecimientos sea realmente experimentada (Kern sitúa esa primicia en el seguimiento en tiempo real del hundimiento del *Titanic*, génesis de una comunidad informativa internacional). Consecuentemente, cobra mayor viveza la contemporaneidad de lo no contemporáneo, por la cual culturas y civilizaciones situadas en distintas fases de evolución según la pauta positivista, pasan a compartir un mismo plano de inmediatez dentro de las coordenadas del tiempo mundial.

Simultaneidad y puntualización atañen al presente. La aceleración, el otro elemento eminente de la cronoestructura, afecta al presente y lo conecta al futuro. La aceleración histórica echa a andar en el Siglo de las Luces, bajo el apremio por acabar con el retraso cognitivo. Perfeccionar la razón demanda tiempo, razonaban los ilustrados, y cuanto más rápido transcurriese, más evolucionará el espíritu. De ese modo, el tiempo, libre de las constricciones de la Creación y el Juicio Final, se vuelve una potencia en virtud de su cantidad absoluta, ilimitada; la aceleración es el modo que se da la sociedad moderna de explotar ese poder. Desde 1789 se manifiesta bajo la forma de revolución o progreso social, innovación técnica o avance científico. La aceleración marca el ritmo a los demás componentes de la cronoestructura: empuja los presentes al pasado, abalanza los futuros contra el presente, exagera la vivencia de la simultaneidad, puntualiza el presente.

La aceleración conoce una única dirección: adelante. En el siglo XVIII, cuando Occidente experimenta el fenómeno inédito de la confianza en un futuro abierto cualitativamente distinto, la aceleración le ofrecerá los medios de su colonización. El cambio vertiginoso es el fruto de la secularización, del traspaso de disposiciones escatológicas, de la mutación de la energía sobrenatural en filosofía de la historia, y de la transmutación del "tiempo fugaz" heraldado de la nueva era en ritmo histórico, y de la ocupación del lugar de la Eternidad por el futuro sin fin de la *Historia*. El futuro cristalizado en la Ilustración tiene un signo positivo asignado por el Progreso, eje esencial de la filosofía de la historia. Poco queda por agregar sobre su condición de artefacto cultural, obra colectiva de filósofos, socialistas, utopistas, economistas, naturalistas, religiosos y

científicos sociales. En virtud de los contenidos en él depositados por el programa ilustrado, el futuro se convirtió en motor del cambio social, el patrón con el cual modelaron sus horizontes las naciones que hicieron de Occidente su punto de orientación.

¿Cómo se desenvuelven estos elementos en el proceso social? Su dinámica individual no se comprende abstraída de la función cardinal de la cronoestructura: asegurar la unidad de los sub-sistemas emergentes. Esa tarea se adjudicó a un dispositivo sumamente complejo de relaciones temporales, responsable de allí en más de suministrar a cada sub-sistema un fondo universal con el cual sincronizarse -entendiendo por sincronización el "ajuste" del ritmo social a fin de que los actores calculen sus trayectorias en relación a los demás, por medio de un patrón universal compartido. Aparece así una estructura temporal abstracta (tiempo-mundial), soporte de un esquema recíproco de observación cuyos fundamentos son el Progreso y la Historia, que permiten la coordinación de perspectivas con una pretensión de universalidad. Su función integradora se actualiza mediante el establecimiento de relaciones aquí agrupadas bajo los denominadores de abstracción, puntualización, aceleración y orientación al futuro; después se le suman desarrollos de posibilidades virtuales en las anteriores, como la historización del pasado y la simultaneidad.

La cronoestructura ha vehiculizado una altísima tasa de cambio social desde mediados del siglo XVIII. Recíprocamente, las mudanzas en la estructura social han inducido cambios en la cronoestructura, cuyos componentes ignoran el quietismo. Actualmente, la abstracción conoce nuevas magnitudes gracias a las mediciones de la física cuántica (los nanosegundos). La simultaneidad se vuelve más acusada, potenciada por los avances tecnológicos (televisión, fibra óptica, satélites de comunicaciones, Internet), la globalización y la sincronización de procesos hasta hace poco enclaustrados en temporalidades locales. La puntualización del presente se agudiza paroxísticamente con la revolución informática; y parecido ocurre con la aceleración, atizada por la oleada de innovaciones científico-tecnológicas y la recomposición del panorama político tras 1989. La nota común de las modificaciones es la radicalización de su identidad.

¿Y qué sucede con el futuro, el eslabón crítico de la cronoestructura, de dar crédito a los diagnósticos post-modernos y a la sociología del riesgo? Desechada por prematura la tesis de su desaparición, nos inclinamos a pensar que, como el resto de los rasgos de la intuición temporal moderna, ha evolucionado con arreglo a su naturaleza y se ha vuelto más imprevisible que nunca. Lo que aflora es una condición largo tiempo reprimida: la contingencia del futuro, la idea de que las cosas siempre pueden ser de otro modo (una intuición semejante, referida al pasado, está dando alas a la historia contrafactual, v. Hawthorn, 1995). La consciencia de ese hecho anima simultáneamente el 'despecho' post-moderno (no eres como te pensábamos, luego no existes), y la

reflexión del riesgo. Para los autores enrolados en esta última corriente lo que ha cambiado es el diseño del horizonte. Por la contingencia del futuro, apunta Luhmann, cada elección comporta riesgos. La selección de los futuros posibles se ha complicado extraordinariamente: mermada la fe en la causalidad que vincula el mundo originario y los mundos contrafactuales, la consecución de las metas se ha tornado un asunto azaroso. Esquivo a las tentativas de planificación, el futuro se convierte en un objetivo huidizo al cual sólo se puede aspirar alcanzar de forma aproximada.

La mutación afecta a las dimensiones del porvenir. Nowotny detecta una reducción del horizonte de expectativas. Además, los choques entre relaciones temporales y sociales generan cortocircuitos, síntomas de la "indigestión" del sistema con la aceleración; y se saldan con la crisis de los escenarios. El desgaste de contenidos acaba por erosionar al continente. La serie de futuros pasados informa de los continuos ajustes para restablecer el funcionamiento del horizonte temporal, y de la dificultad de reposición de contenidos del porvenir notada en los últimos años, base de la formulación post-moderna del "futuro quemado". Al análisis, las metamorfosis semánticas le dan indicaciones de las mudanzas en la categoría de futuro que los engloba.

El estudio de los futuros pasados es precisamente el objeto de esta tesis, en concreto, el de aquellos plasmados por el cine de ciencia ficción entre las dos crisis de futuro del presente siglo, la de los años '30 y la de los años '80. Basándonos en ellos documentaremos cierta pauta de confección de mundos posibles y la responsabilidad de un medio de comunicación en su génesis y difusión. Con la información obtenida sobre los agentes implicados procederemos a esclarecer aspectos más generales de la constructividad del futuro, en especial los relativos a la reflexividad mediante la identificación de las "profecías sociales" en juego. En ese terreno intentaremos verificar la tesis de que el cine de ciencia ficción ha proporcionado a las audiencias imágenes de futuro, de suma utilidad en la confección de los mundos contrafactuales de los mapas cognitivos indispensables en la integración temporal del futuro. La convergencia en privilegiar ciertos modelos contrafactuales por encima de otros es lo que llamamos la construcción social del futuro.

El valor estratégico desempeñado por la energía nuclear en la sociedad del riesgo fundamenta la idoneidad del tema elegido, los escenarios nucleares del cine, para producir conclusiones de alcance general (Beck señala que el criterio operativo más apropiado para determinar la transición a la sociedad del riesgo es cuando los riesgos dejan de ser asegurables, y esto se da con la liberación del poder nuclear, en cuyo engeñador *fiat lux* ve la alborada de la nueva sociedad, 1996:31). En las cuatro décadas cubiertas por nuestro trabajo, la cuestión nuclear ha representado en gran parte la razón de ser de los movimientos pacifista y ecologista, y la clave de bóveda de la política internacional. Como se ha señalado, el riesgo nuclear ha impactado considerablemente en

la percepción del futuro. De ahí que sea esperable que el análisis de los mundos posibles filmicos donde interviene el átomo nos ponga en contacto directo con la dinámica temporal de la Era Nuclear, y, en la medida en que la intuición del tiempo de ésta se solapa con la de la sociedad del riesgo, nos aporte pistas de los cambios del mañana en su cronoestructura.

Acceder a ese macro-nivel presupone el cumplimiento de etapas metodológicas, siendo la última de ellas la elaboración de la cartografía temporal donde se localicen los futuros pasados visualizados a lo largo del período estudiado, así como un inventario de sus semblanzas. Por tratarse de modelos elaborados en base a los mundos posibles de películas de un género particular, su confección requiere la puesta en acción de un instrumental analítico *ad hoc*, compuesto por préstamos de la teoría de la comunicación, la semiótica, el análisis filmico, cuyos componentes serán presentados en el capítulo siguiente.

CAPITULO II

SOCIOLOGIA DEL CINE

2. Cine y sociedad

El futuro es una construcción, una categoría temporal cuyos semánticas brotan del torrente de la vida social, tal es la idea trabajada en el capítulo antecedente. El concepto de futuro contemporáneo eclosionó en las postrimerías de la Edad Moderna y sufrió desde el siglo XVIII ajustes incesantes hasta adquirir su fisonomía actual, el futuro concebido como riesgo según las teorizaciones de Giddens, Douglas, Beck y Luhmann. En la creación de sus semánticas participan formas discursivas como la utopía, la prospectiva, la divulgación científica o la ciencia ficción. En particular, demostrar la contribución del género cinematográfico de ciencia ficción a la construcción del futuro es el objetivo de este trabajo. Y escogeremos como terreno de verificación de esa tesis la presentación de la energía nuclear hecha por esa filmografía en el período 1950-1989, por constituir una de las tecnologías de mayor impacto del siglo XX, tanto por las expectativas despertadas desde la óptica del progreso científico como por las aprensiones creadas por sus efectos perversos.

Tal cometido entraña dos pasos metodológicos: primero, el análisis del tratamiento dado por las películas al tema nuclear, de sus ribetes utópicos o tecnológicos y del abanico de futuros vinculados a la energía atómica; acto seguido, procede salir del universo cerrado de las películas y contrastar sus imágenes de futuro con las visiones del mañana circulantes en la sociedad. Si vemos congruencia entre unas y otras, y si la configuración del horizonte social revela su deuda con las expectativas barajadas en el cine, dispondremos de una evidencia de la agencia del hecho fílmico en la des-futurización descrita en el capítulo anterior.

Ahora bien, la inferencia de las películas a la sociedad plantea una cuestión preliminar: ¿qué nos autoriza a establecer la correspondencia entre sus imágenes y ciertos rasgos de la realidad social? De no fundamentar razonadamente sus interpretaciones, el análisis se arriesga a que éstas pasen por aproximaciones sugestivas pero atrabiliarias, a malograrlas, en definitiva. En ese sentido, los enunciados de la sociología del cine no se distinguen de los de la sociología del arte, de la literatura o de la música; igual que ellas está obligada a dar cuenta de las premisas que le facultan a ir de las obras a la sociedad y tender amarras entre ambas orillas.

En nuestro caso, la exigencia conlleva una tarea adicional. De partida, predicar del cine de ciencia ficción una potencia genitora de la realidad social coloca a la cuestión en un terreno cognitivo. Por constituir este tipo de filmes un sub-conjunto dentro de un universo cinematográfico regido por pautas específicas de producción, distribución y consumo, se

vuelve poco menos que imposible desentrañar las significaciones inspiradas por la ciencia ficción sin disponer de un modelo teórico de la cognición cinematográfica, vale decir, explicativo de cómo el cine vehiculiza información, inculca creencias o socializa imágenes.

De ahí que iniciemos la argumentación teórica en la dimensión cognitiva del fenómeno cinematográfico, clarificando las circunstancias de su producción y las condiciones de su recepción. Sucesivamente, en progresión de lo general a lo particular, nos ocuparemos del género de la ciencia ficción y sus modalidades cognitivas relativas a las semánticas del futuro, para concluir con una propuesta interpretativa de sus películas.

2.1 El cine, industria cultural

Centrarnos en la repercusión cultural del cine no nos exime de conocer su marco institucional y económico. Una perspectiva sociológica supone familiarizarse con las condiciones de producción de los filmes, es decir, con la industria, uno de los tres componentes capitales del fenómeno cinematográfico junto con la audiencia y la obra fílmica (Jarvie, 1974). La industria es un conjunto social de producción cultural integrado por equipos de profesionales -guionistas, fotógrafos, actores, escenógrafos, iluminadores, directores, etc.-, organizado sobre la descomposición del proceso creador en actividades elementales en una cadena de montaje intelectual. Controlan la producción mundial firmas de capital estadounidense, un conglomerado denominado "Hollywood" cuyos productos, las películas, circulan obedeciendo una lógica económica: hay que pagar por ellas.

Por "Hollywood" entendemos, aparte de un estilo narrativo, un sistema de producción y distribución de películas-mercancías montado sobre una estricta racionalidad económica con miras a maximizar las ganancias y reducir los riesgos. Designa, además, una institución relativamente independiente, sometida a control a través de la censura; y un sub-sistema social estratificado, con división del trabajo, sindicatos, rituales (la entrega de los Oscars, por ej.) y conciencia de comunidad (Powdermaker, 1955), configurando un tipo ideal de medio cinematográfico capitalista, cuyas fases históricas tocaremos acto seguido junto con las de las audiencias, sin cuyo entrelazamiento su andadura resultaría incomprensible.

2.1.1 Industria y audiencias

La historia de la industria y la audiencia arranca en 1895 con la invención del cinematógrafo en Francia. "Las primeras películas son producidas, distribuidas y exhibidas dentro del 'capitalismo de mercado' (evidenciado por todas las productoras independientes, salas de teatro, pirateo de patentes y filmes, espíritu de empresa general, etc.)" (Sobchak,

1993:317). A fines de la segunda década del siglo XX, consolidados sus códigos narrativos, se establecen escuelas autóctonas y firmas productoras en casi todas las naciones desarrolladas, orientadas a la explotación de sus mercados nacionales. De atracción de feria, el cine evoluciona a espectáculo de masas. Un factor de su impresionante poder de convocatoria viene dado porque su fruición no exige una competencia especial: sus códigos visuales, fácilmente comprensibles, procuran a las masas populares un placer visual inédito, un verdadero lujo de la percepción a precios asequibles.

Desde 1920 a mediados de los '50 predomina un modelo de organización industrial: el sistema de estudios. Surgido durante la I Guerra Mundial, en parte por las necesidades de estandarización planteadas por la economía de guerra, el sistema alcanza su expresión acabada entre las firmas estadounidenses, que pasan a planear parte de su producción como *formula pictures* organizadas en torno al engranaje del *Star System*, por el cual se ofrece al público, junto a las películas, el añadido de *estrellas de cine*. La irrupción del sonoro en 1927, al suprimir las orquestas y funciones de *vaudeville* habituales, hace de la fruición de los filmes de ficción la única experiencia ofrecida en las salas, y la producción se centra en la fabricación de películas-mercancía de rápida obsolescencia, creando la necesidad del constante lanzamiento de novedades. El sistema de estudios introduce la economía a gran escala y la internacionalización industrial, y asegura a las compañías de Hollywood la cuota mayor del mercado mundial de exhibiciones. "La industria del cine se vuelve un ejemplo de libro de texto del capitalismo monopólico exitoso; los mayores estudios se han adueñado de los más pequeños o los han puesto fuera de juego, y controlan tanto la distribución como la exhibición" (Sobchak, ob. cit. p. 317). Su correlato fílmico es un estilo calificado de clásico (Bordwell, 1997), vigente sin grandes cambios hasta los años '60.

Además del atractivo de su estilo¹ y de su excelencia técnica, el éxito de Hollywood descansa en el entramado sin fisuras entre producción y distribución que le permite amortizar las películas en su mercado -el mayor del mundo- y luego exportarlas a precios imbatibles, poniendo en jaque permanente a sus competidores extranjeros, cuya supervivencia dependerá de medidas proteccionistas y subvenciones (excepción hecha de las industrias estatales de la URSS y demás países socialistas, productoras de obras

¹Las razones económicas no explican del todo el éxito avasallador de Hollywood: su estilo fílmico, modelado en la interacción con audiencias de inmigrantes de dispar bagaje cultural, se forjó en la apelación a los mínimos denominadores comunes narrativos y obtuvo con ello una acogida universal, inalcanzable para el cine británico, lastrado por una teatralidad impuesta por sus autores y el gusto del público inglés.

englobadas en el rubro de propaganda, sin interés en competir económicamente en el mercado mundial).

Durante ese período el cine se erige en el arte popular por antonomasia. Es la época de una cinefilia increíblemente extendida en las clases populares, para las cuales constituye su principal pasatiempo familiar. El cine, afirmará por ese entonces Henri de Jouvenel, es "el alimento más solicitado después del pan", una afirmación que parecen refrendar las votaciones celebradas en los consejos municipales de Gran Bretaña, al finalizar la II Guerra Mundial, con el 70% de los votos a favor de los pases dominicales, derrotando la campaña en contra emprendida por la iglesia anglicana (Mayer, 1948).

A mediados de los '50 el sistema de estudios entra en crisis, en coincidencia con el declive mundial de la industria cinematográfica. En Estados Unidos los problemas se desencadenan por la aplicación de la normativa anti-trust, que obliga a separar la producción de la distribución, la gran baza del sistema de estudios. La desmoralización interna de Hollywood causada por la persecución macartista, los crecientes costos y la caída de las recaudaciones concurren para que la industria inicie una fase de declive². De la pérdida de su "audiencia cautiva" se culpa en exceso a la televisión, cuando ella fue únicamente un ingrediente más en la diversificación de la oferta de ocio inherente a la sociedad de consumo; el auge del turismo también hizo mella: ya no hacía falta ir a la sala de cine para "viajar" a lugares exóticos. En los años '50 y '60 cae en picado la asistencia del grupo familiar, eminentemente de clase obrera. Las desventuras de la firma Disney ilustran el punto: líder sin rival en el mercado de películas *infantiles* para toda la familia, a partir de los años '60 la compañía rueda por la pendiente, empujada por el desvanecimiento de la unidad familiar de consumo.

El público homogéneo correlativo al *fordismo* se ha fragmentado; la industria del cine choca con la aparición de un consumidor exigente que reclama productos a su medida. En respuesta a esa demanda surgen el cineclubismo y las revistas especializadas, sostenidos por espectadores de superior nivel educativo que ven en la posesión de rudimentos de análisis fílmico un capital cultural. Los canales de exhibición paralelos del cineclubismo alteran el estatuto de la mercancía cinematográfica: la reposición en *cine forums* de obras retiradas del

² "Los beneficios netos conseguidos por Hollywood, que desde el año 1940 mantenían una media de 150 millones (de dólares), se elevan a 175 millones en 1945; la curva, tras rozar los 200 millones en 1946, con lo que logra un máximo, inicia un descenso mortal en los años inmediatos a la posguerra, llegando a 125 millones en 1949. El número de salas, que en 1945 era en Estados Unidos de más de 21.000, se reduce a 16.000 tres años más tarde, y a 14.000 en 1955" (AAVV, 1973:27). Jarvie (1974:156) apunta que la asistencia semanal media a las salas pasó en Estados Unidos de 40 millones en 1922, a un máximo de 90 millones en 1947, cayendo a 46 millones en 1955. En el Reino Unido el récord de entradas vendidas se registró en 1945 (1.585 millones), descendiendo a 1.182 en 1955 y desplomándose a 273 en 1967.

circuito comercial extiende la vida útil de las películas, convertidas en material didáctico de clases informales de análisis fílmico para una audiencia ávida por reconducir a su gusto la fruición de los bienes culturales³.

En sentido parecido actúa la televisión: el reiterado visionado de filmes comprados a los estudios contrarresta la caducidad programada de las películas. Ya en los años '50 un directivo de la industria notará que "una película es un producto que nunca se consume completamente por la sencilla razón de que nunca es olvidado del todo por quienes la han visto. Deja detrás suyo un residuo, o un depósito, de imaginiería y asociaciones, y este hecho hace de ella un producto único en nuestra vasta lista de artículos de exportación" (Freidberg, 1993:134). Mas la explotación plena de este *depósito de imaginario* deberá esperar a los '70, a la llegada del video-cassette y de una mercadotecnia modernizada.

Una reacción a la crisis será el surgimiento de productoras independientes ágiles y competitivas, en cuyas espaldas recaerá parte creciente de la producción (Corman, 1992). Comienza un período de busca y diversificación: se ensayan técnicas novedosas de proyección; se perfilan productos específicos -destacando el cine-arte y la ciencia ficción, en los dos extremos del espectro del gusto. La valorización del cine como bien cultural, animada por la racha de filmes europeos con pretensiones artísticas (la *Nouvelle Vague*) y los festivales de promoción del cine-arte (Cannes, Venecia, Berlín) insuflan un renovado vigor a la industria. Sin embargo, ni su cotización al alza en el mercado cultural, ni el *Cinemascope*, ni el recurso a las co-producciones para burlar barreras proteccionistas detienen la pérdida de audiencia. A principios de los '70, la industria, estadounidense y europea sin distinción, se debate en una agonía aparentemente terminal; la "muerte del cine" se vuelve un tópico de moda.

Mas esa agonía llega a su fin. El resurgir de la industria tiene lugar a mediados de los '70 y se prolonga a nuestros días. El número de filmes en lengua inglesa roza los 600 en 1987, frente a poco más de 200 en 1973; y de 921 millones de entradas vendidas en 1970 en

³ La valorización del cine corre pareja con el fenómeno afín del fotoclubismo. Su aparición a mediados de los años '50 comporta una alternativa al uso familiar de la fotografía, pues el fotoclubista aspira a producir fotografía 'artística'. Dichas aspiraciones se articulan con mudanzas de gran calado en la imagen social de la fotografía, ahora considerada un arte moderno, con la aparición de revistas ilustradas del estilo de *Life*. El sentimiento de pertenencia a una comunidad de consumidores calificados de cultura emparenta al fotoclubismo con el cineclubismo, salvo por una diferencia: la cinefilia no incluye la práctica de la filmación, acotada a la minúscula facción de los superochistas. La llegada del video doméstico no modifica la situación: su práctica conecta más con el uso de la fotografía familiar que con el esteticismo cineclubista (Bourdieu, 1965:144-172).

Estados Unidos se pasa a una media de 1.200 en los '80, (Jowett & Linton, 1989:136). En la recuperación juega un papel clave la nueva camada de directores: alertada por el éxito de **Easy Rider** (1969), filme independiente que recaudó 50 millones de dólares costando sólo 500.000\$, la industria apuesta por jóvenes egresados de las escuelas de cine (Scorsese, Spielberg, Ford Coppola, Lukas y De Palma, entre otros). Educados en la Serie B y la televisión, alejados de las vanguardias como de la imitación del pasado, los cineastas de los '70 gozan de gran autonomía respecto a los antiguos directores; muchos detentan la doble condición de productor-director. Tienen muy clara su misión: concebir obras capaces de atraer a las fragmentadas audiencias. ¿Cómo? Revitalizando los géneros. En las antiguas estipulaciones del mercado, el *Western* sólo atraía a los hombres, el melodrama a las mujeres, la ciencia ficción a los adolescentes y la animación a los niños; ahora, para ser rentable, cada pieza de género debe gustar a todos los públicos. La estrategia funciona: **Tiburón**, con una recaudación de 100 millones de dólares, inaugura la larga racha de éxitos multimillonarios (**Star Wars**, **E.T.**, la saga de Indiana Jones, **Superman**).

El formidable éxito descansa en dos factores: primero, la toma de conciencia por la industria del rejuvenecer de las audiencias. La proliferación de auto-cines en los años '50 marcó una primera adaptación de los exhibidores al fenómeno, al buscar atraer a los jóvenes habituados a moverse en coche. Con el tiempo la tendencia se fortalece: el porcentaje de espectadores menores de 30 años pasa de 24% en 1979 a 38% en los '80 (Jowett & Linton, 1989:89). La industria responde con sub-géneros destinados a franjas específicas del público, como el *kidult* (contracción de *kid-adult*), fórmula dirigida a audiencias formadas por niños y padres nostálgicos del cine de su infancia, sustrato del éxito de **Star Wars**, **Parque Jurásico**⁴ y **E.T.**; o el *gore*, una taquillera reedición del éxito del horror de Serie B de los años '50.

El otro puntal de la recuperación es la mutación de la mercancía cinematográfica, concretamente, la pérdida de su carácter discreto: el filme **E.T.** constituye sólo el núcleo de una gama de artículos: muñecos, camisetas, banda sonora, libros ilustrados, posters, videocassettes y el filme del rodaje (la explotación de las licencias la inauguró Lucas con **Star Wars**, al verse apremiado a financiarse fuera de Hollywood). Hoy, dos tercios de los ingresos medios de una producción americana de cualquier género provienen del mercado del video y la televisión. La puesta al día se completa con una mercadotecnia renovada: se

⁴ Un análisis de la interpelación melancólica implícita en **Parque Jurásico** y de su alusión a los filmes **The Lost Continent** o **When the Dinosaurs ruled the Earth**, piezas infaltables del imaginario infantil de los años '50, se encuentra en Tarnowski (1993).

abandona la pauta de estrenos paulatinos en favor del lanzamiento simultáneo nacional e internacional. Por su parte, las salas de exhibición se adecúan a la heterogeneidad de las audiencias, reciclándose en multicines con grandes pantallas y sofisticados sistemas de proyección adaptados a los efectos especiales preponderantes en el cine actual.

"Aparentemente debilitada al principio, la industria del cine ha expandido actualmente su capital de un modo sin precedentes -al tiempo que consolida el capital en menos y menos manos (y concentrándolo en menos y menos filmes). Ahora los filmes están hechos como paquetes negociados y financiados como co-producciones multinacionales (...). Mientras Hollywood es en el presente más un estado de mente que un lugar donde las películas se originan, la industria no ha decaído tanto como se ha descentrado. Por supuesto, se ha expandido realmente -y a través de los propios medios electrónicos que desafiaron en un momento su supremacía. Así, desde los '60, la industria del cine ha reflejado la lógica estructural del capitalismo tardío" (Sobchack, *ibid.* p. 317).

Ciertamente, la industria ha perdido autonomía al quedar al servicio de estrategias de diversificación de multinacionales con intereses en petróleo, telecomunicaciones, electrónica (casos típicos son los de Paramount, en manos del conglomerado Gulf & Western, dueño además de 470 salas en EE.UU.; y de Columbia, propiedad de Coca Cola Co. (Jowett & Linton, 1989:24): pero nada de eso debilita el férreo monopolio estadounidense sobre el mercado mundial; al contrario, embravecidas por la revocación del fallo anti-trust de 1949 por la Administración Reagan y la progresiva caída de barreras proteccionistas en los años '80, las productoras-distribuidoras de ese país redoblan su expansión internacional.

En ese contexto tiene lugar la reacción europea contra la penetración del cine americano⁵. De ella nos interesa señalar que desnuda la peculiaridad de la industria europea: su relativa autonomía respecto del consumo (Sorlin, 1996). Europa, en plena crisis cinematográfica de los '80, produce similar número de filmes (350 anuales) al de los prósperos '50. Esta cota, incomprensible desde la lógica del beneficio, nos alerta de que la industria europea no es, como Hollywood, una institución puramente económica. El valor de sus filmes-mercancías no se mide tanto en retornos financieros como en capital cultural. Percibido como una

⁵ Ref. al conflicto entre la Comunidad Europea y EE.UU. en la Ronda Uruguay del GATT a propósito del régimen comercial de los productos audiovisuales, ver 'La excepción cultural', de A. Touraine (*El País*, 11-12-1993); 'La batalla del audiovisual', de Enrique Balmaseda (*Claves* n°33, pp 71-75); y 'Un enjeu culturel', de A. Pailler y C. Michel, en *Liber* (suplemento de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 116-117).

expresión artística -tener una cinematografía vernácula se vuelve para la autoestima nacional en emblema de cultura autóctona a la vez que de modernidad-, el cine pasa a beneficiarse del mecenazgo; de allí el peso creciente de los espónsores y de las subvenciones de los entes estatales o para-estatales de patronazgo, cruciales en países con una industria débil, donde las producciones no se llevarían a cabo sin su respaldo económico, moral y político (la pujanza del cine australiano contemporáneo no se entendería al margen de la apuesta decidida de la *Australian Film Development Commission* por un "cine nacional de calidad", es decir, por un capital cultural útil a la reafirmación de la identidad nacional, Turner, 1995).

2.1.2 Sinopsis

De esta apretadísima crónica de la industria cinematográfica capitalista en general y de la estadounidense en particular, destacaremos los siguientes caracteres centrales:

1. Su intrínseca naturaleza económica, expresada en la creación de productos estandarizados y al tiempo diferenciados para tentar al público a consumirlos. Todo análisis del cine estadounidense deberá pivotar sobre este dato sustancial.
2. Su vocación internacional, manifiesta desde su constitución. Para rentabilizarse, sus mercancías deben circular profusamente por el circuito mundial. La difusión del cine americano por todo el orbe, su atractivo para las audiencias internacionales (apenas atajado mediante medidas proteccionistas), su supremacía en la producción y distribución, confieren a sus filmes una penetración social que trasciende a la de cualquier producto cultural local.
3. Su extrema capacidad adaptativa a las situaciones cambiantes generadas por el gusto poco predecible de las audiencias y la concurrencia de otros entretenimientos. Las crisis y reacomodamientos certifican cómo su tendencia a la burocratización, dictada por la racionalidad económica, nunca acaba de estabilizarse ni degenera en producciones culturales rígidas y totalmente programadas, mostrándose, llegado el caso, capaz de emprender las necesarias metamorfosis organizativas y de aflojar o estrechar su control sobre los creadores si las circunstancias lo aconsejan -una muestra de su ductilidad se ve en la apropiación por la industria de los logros de las vanguardias cuando convenía a sus fines (Thompson, 1993).

4. La existencia en el mercado mundial de industrias cinematográficas de ámbito nacional, minoritaria frente a la estadounidense (el caso de Europa Occidental), cuya supervivencia depende no sólo de consideraciones de tipo económico sino de política cultural.

5. La creciente actividad selectiva de las audiencias, palpable en la segmentación del público: muchos espectadores ya no van tanto "al cine" como a ver una película determinada; y si la distribución comercial no se las brinda, se organizan en cineclubes para procurársela, o escogen un equivalente entre otras formas de espectáculo disponibles.

6. La vigencia de su influjo social. La historia de las audiencias cinematográficas es la de una curva estadística con un pico en la década de los '40, seguido de un abrupto descenso en los decenios posteriores y una recuperación a partir de los '80. Con los años la pérdida de su supremacía entre los entretenimientos masivos se ha visto equilibrada por sus ramificaciones en el sistema de medios de comunicación. La retracción del público popular -relativizado por la televisión, que proroga y magnifica el influjo del cine al tornarse el primer suministro de filmes para la familia- ha sido parcialmente compensada por el flujo de sectores medios presa de una cinefilia cultista que hacen de su consumo una práctica de distinción emparentada a la fruición del arte. A un siglo de su nacimiento, es evidente que "a pesar de los periódicos avisos de desastre (...) el filme de ficción aún ofrece a sus audiencias un distintivo juego de experiencias, placeres y prácticas sociales. Ninguno de sus rivales ha sido capaz de reproducirlos. Que el filme haya sobrevivido se debe a su naturaleza como medio, a sus usos sociales por las audiencias. Las audiencias disfrutaban yendo al cine" (Turner, ob. cit. p. 24).

Después de este repaso de los principales hitos históricos del cine como medio de comunicación de masas, pasaremos a referir las sucesivas fases de la teoría social relativas a la dimensión cognitiva de la experiencia cinematográfica.

2.2. La cognición planteada como "efectos"

Histórica, social y teóricamente, la dimensión cognitiva del cine fue abordada en la forma de una pregunta por sus efectos unidireccionales: ¿cuál es la influencia de los filmes en los espectadores? Y durante largo tiempo la respuesta intuitiva fue: una influencia directa. Tal suposición propició medidas dirigidas a controlar su impacto social, figurando entre las más tempranas el fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos en 1915, que negó al cine la protección constitucional a la libertad de expresión, dejándolo expuesto a la censura (Jowett & Linton, 1989:79). Asimismo alentó uno de los primeros programas de investigación

sobre un medio de comunicación masivo: los catorce estudios del *Payne Fund* (1929-1932)⁶. El estudio estimaba que cada menor de edad asistía de media una vez por semana al cine; que tres de cada cuatro filmes se constreñían a temáticas de sexo, amor y crimen; y concluía diciendo que el cine ejercía sobre la infancia una influencia directa, inmediata, generalizada y a la postre perjudicial⁷.

El dictamen desató sobre Hollywood una enorme presión resultante en la imposición de la auto-censura con el Código de Producción Hays. El episodio trasuntaba la inquietud generalizada en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo por el poder de los medios de comunicación masivos, correlativa a la suscitada por una configuración inédita de la sociedad industrial, denominada "sociedad de masas", presuntamente compuesta por multitudes de seres solitarios, objetos pasivos de la manipulación de un puñado de emisores. En puntual concordancia con esa percepción, la audiencia cinematográfica fue visualizada como una réplica en miniatura de la "sociedad de masas": una multitud silenciosa de individuos empotrados en sus butacas, codo con codo y sin embargo distantes los unos de otros, entregados sin defensas al flujo unidireccional de imágenes emanado de la pantalla.

Esa suposición se vio reforzada en los años '30, cuando el protagonismo de la radiofonía en el ascenso del nazismo incrustó con fuerza en la opinión pública de Estados Unidos -hogar de la mayor industria de la comunicación- la sospecha acerca de los efectos deletéreos de las tecnologías mediáticas. Así, cuando ocurrió la "psicosis marciana" de la víspera de Halloween de 1938, se quiso ver en ella la reválida del formidable poder de la radio, del cual intentaba dar cuenta el modelo de la Teoría Hipodérmica reduciendo el proceso comunicativo a un emisor A que "inyecta" un mensaje a un receptor B y obtiene una reacción ("un efecto") uniforme. Mas el refrendo de Cantril a esa concepción era aparente; la pregunta central, ¿porqué unas personas se asustaron y otras no?, abrió el camino a la

⁶ Decenas de miles de niños fueron seleccionados y sometidos a cuestionarios, método autobiográfico, y experimentos con proyecciones de películas; se practicaron mediciones de las audiencias y análisis de 1.500 películas; se estudió la identificación de los niños con los modelos conductuales de los filmes, y su incidencia en los sueños, en los estereotipos raciales y en el control emocional infantil (Shearon, 1988:31-54).

⁷ Las conclusiones de los estudios *Payne Fund* no tienen desperdicio: "Hemos finalizado una descripción de los estudios que intenta medir la influencia de la película de ficción como tal. Observamos que como instrumento educativo tiene un poder inusual para impartir información, influencias, actitudes específicas a objetos de valor social, para afectar las emociones en proporciones vastas como microscópicas, y para afectar la salud en un menor grado a través de trastornos del sueño, y de afectar profundamente la pauta de conducta de los niños" (Tudor, 1975:93). Estos juicios anticipan las acusaciones vertidas contra la televisión en los años '60 y '70. "El tono general de su admonición sobre las películas no recuerda a otra cosa que a las advertencias de los moralistas victorianos acerca de los peligros de la masturbación", Tudor, ob. cit. p. 94.

cuestión de la influencia selectiva de los medios. Al precisar que el sentido conferido por los oyentes a los hechos narrados variaba en función de factores como religión, educación, confianza en los medios, etc., las conclusiones de Cantril minaron, sin proponérselo, los cimientos de la Teoría Hipodérmica, incapaz de captar las sutilezas del contexto que hacían de la "psicosis marciana" un evento incasillable en el esquema medios/efectos.

El tiro de gracia a la Teoría Hipodérmica, y por añadidura a la cognición entendida como cambios a corto plazo en la opinión o la conducta individual o colectiva, lo asestó otro estudio empírico que tenía al cine por objeto. En 1942, el Ejército estadounidense encargó al director de Hollywood, Frank Capra, la realización de cuatro filmes de propaganda (**Why we fight**) dirigidos a inculcar en los reclutas la justificación oficial del esfuerzo bélico. Seguidamente, los militares encomendaron a un equipo de psicólogos sociales el diseño de un estudio con miras a medir su eficacia persuasiva. Las conclusiones, conocidas por el nombre de *Experiments on Mass Communication*, sorprendieron a los especialistas: si bien confirmaban la eficacia pedagógica de las películas en cuanto a los acontecimientos narrados -los espectadores aprendían datos que hasta entonces ignoraban-, los filmes no modificaban sustancialmente las actitudes y motivaciones de los soldados (Shearon, 1988, cap. V). El cine, los medios de comunicación por extensión, no eran los poderosos modeladores de la estructura psíquica que se había pensado.

La premisa de la "influencia directa" medible en opiniones y conductas individuales debió de revisarse. En 1947, Lazarsfeld (1947:160-168) complejizó el proceso de recepción al descubrir "líderes de opinión" en las audiencias, personas que asesoraban sobre las películas en cartelera a sus amigos y allegados. El hallazgo daba pruebas de la actividad selectiva y reflexiva de los espectadores. La psicología social conductista, inventora del esquema estímulo-respuesta adoptado como marco comprensivo de la experiencia cognitiva del cine, se dio de bruces con la resistencia interpuesta al mensaje por el receptor. Paulatinamente, la investigación comenzó a identificar atributos de agencia en las audiencias, y a trascender la chata condición de "consumidor" asignada a sus componentes. Contra el ingenuo espontaneísmo a ella asociado, se abre a la idea de que la figura del "consumidor" es, en realidad, el punto de encuentro de una industria interesada en crear un mercado a sus productos con sujetos dispuestos a asumir activamente la condición de espectadores.

Sobre las ruinas de la Teoría Hipodérmica se yergue la Teoría de los Efectos Limitados (Klapper, 1958). El modelo desplaza la investigación de las consecuencias puntuales a corto plazo a los efectos generales a largo plazo; concede a los medios un papel necesario mas

insuficiente en la formación de actitudes; y se deshace del esquema causa-efecto, desbordado por la complejidad del fenómeno comunicativo. La nueva teoría se acredita el mérito de aplicar un oportuno correctivo a los excesos del modelo anterior, mas no atina a elaborar una teorización solvente de los "efectos difusos" de la comunicación (en concreto, se muestra incapaz de diseñar un análisis ajustado a la dimensión macrosocial y macrotemporal reconocida a los "efectos"). Ello deja a la teoría de la comunicación con un hueco difícil de obviar. Subsarlo es la finalidad del paradigma funcionalista.

2.3. Cognición como "función"

Contra ese telón de fondo se alza la *Mass Media Research*, corriente nacida en Estados Unidos en los años '40 con el propósito de edificar la sociología de los medios masivos de comunicación (MMC). Continuando el marco precedente, la indagación por los efectos sociales de los medios se constituye en eje privilegiado de la *Mass Media Research*⁸. La definición teórica de la corriente se completa cuando abraza el paradigma funcionalista: en 1957, Merton publica **Social theory and Social Structure** y replantea la cuestión de los efectos en términos de relaciones funcionales con el entorno; y en tándem con Lazarsfeld (1958) identifica tres funciones de los medios: atribución de *status* -los medios confieren *status* a asuntos públicos, personas, organizaciones y movimientos sociales-, refuerzo de normas sociales -reafirman las normas exponiendo las desviaciones al escrutinio público-; y disfunción narcotizante -crecientes dosis de comunicación pueden transformar la participación activa en conocimiento pasivo. Con un añadido crucial: en resguardo de la funcionalidad del sistema, su modelo otorga un gran relieve a la respuesta del Receptor (*feedback*), cuya interacción con el Emisor -los medios- garantiza la comunicación en las dos direcciones, requisito *sine que non* de la sociedad democrática propugnada por Merton.

Prima en el funcionalismo una idea rectora: los MMC han sustituido a la familia y a la escuela como formadores políticos; han advenido en agentes socializadores de primer grado. Esa premisa llevará a reformular la problemática de los efectos en el sentido de distribución de conocimientos colectivos. En vez de "persuasión" la palabra clave pasa a ser "cognición".

⁸ La *Mass Media Research* se gesta en torno a la revista *The Public Opinion Quarterly* en los años '30, con las figuras del citado Cantril, Lasswell, Lazarsfeld, Berenson y Schramm, si bien sus desarrollos teóricos ven la luz en la posguerra. Cfr., i.a., W. Schramm, *Mass Communication*, 1949, y *The Process and effects of mass communication*, 1955; C.E. Swanson, 'Television ownership and its correlates', en *Jou. Appl. Psych.* n° 35, 1951; P. Lazarsfeld y F. Stanton, *Communications Research*, 1949, y *Radio Research*; J.T. Klapper, *The Effects of Mass media*, 1949; R. Merton, M. Fiske y A. Curtis, *Mass Persuasion*, 1946.

Las prescripciones mertonianas son reelaboradas en los años '60 y '70. Una línea de investigación la lideran Winter y sus discípulos, con el nombre de *Agenda-Setting Function*. Esta corriente desarrolla a fondo la función de atribución de *status* señalada por Merton, y postula una relación directa y causal entre la agenda de los MMC y la agenda pública⁹. La función cognitiva de los medios, sostienen, no pasaría tanto por determinar cómo debe pensar la gente sino sobre qué pensar. Su recorte sobre la realidad social tendría por efecto silenciar unos temas y realzar otros; consecuentemente, los hechos en la vida social serían relevantes en la medida que se reflejasen en la agenda mediática. Un mérito del enfoque es dar cabida a la cuestión del poder, formulada del siguiente modo: ¿qué uso hacen los medios de sus prerrogativas? Las respuestas elaboradas dividieron a los miembros de la corriente en tres facciones: quienes pensaban que los MMC definen la agenda a favor del poder político, quienes los consideraban autónomos, y quienes los veían en interacción con el poder.

De las pesquisas emprendidas bajo el programa de la *Agenda-Setting Function* destacamos, por su relación con el objeto de esta tesis, la investigación realizada por Miller y Quarles (1984) sobre la incidencia en la agenda de las audiencias de la emisión televisiva en 1984 de un filme de ciencia ficción centrado en la descripción de un ataque nuclear a los Estados Unidos, *The Day After*. El estudio, basado en entrevistas a espectadores pocos días antes y después de la emisión y a personas que no vieron el filme, concluyó que la película tuvo por efecto acrecentar la importancia conferida a la guerra nuclear en los espectadores respecto a los que no la vieron. El análisis de actitudes complementario no encontró modificación alguna en los grupos, concluyéndose que "los efectos del programa parecen haberse sentido no sobre las actitudes sino sobre las percepciones de la relevancia de los temas" (Severin & Tankard, 1992:219). En el cuarto capítulo volveremos en más detalle a esta investigación.

El diseño de este tipo de investigaciones empíricas no contemplaba el seguimiento de los efectos en el largo plazo, un parámetro crucial a la hora de evaluar el verdadero alcance de la acción cognitiva de los MMC. En este aspecto la escuela de la *Agenda-Setting Function* no da forma metodológica a sus refrescantes postulados teóricos, permaneciendo atada a la búsqueda de efectos en el corto plazo de la tradición behaviorista. La cuestión de los efectos mediáticos en el largo plazo en la sociedad sigue siendo su flanco teóricamente vulnerable.

⁹ V. Cohe, B.C. (1963), *The Press, the Public and the Foreign Policy*, Princeton, N.J. Princeton University Press; Eyal, C.H., (1981), 'The roles of Newspapers and Television in Agenda-Setting', en *Mass Communication Review Yearbook*, vol. 2; Williams, W. jr., 'Agenda-Setting Research', en Dominick, J. y Fletcher, J.E. (ed.) *Broadcasting Research Methods*, Boston, Londres. 1985.



En paralelo y de forma independiente de las reelaboraciones de los postulados mertonianos aparece otra versión de la función cognitiva de los MMC de la mano de Niklas Luhmann, conocida como tematización¹⁰. Luhmann cuestiona la idea filosófico-liberal de opinión pública -el ejercicio público de la razón mediante el intercambio comunicativo-; en su reemplazo propone concebir la opinión pública como una estructura temática de la comunicación pública. Ancla su concepto de tematización en una limitación estructural del sistema mediático: siendo la atención del público forzosamente limitada, la comunicación pública estará temáticamente limitada. Pero esa tematización no viene dada, es obra de un proceso selectivo. La opinión pública sería el instrumento funcionalmente auxiliar de la selección temática.

En la brecha abierta por Luhmann, Rositi (1982) identifica tres niveles de selección temática en los medios de comunicación: un primer grado donde se juega el acceso al circuito informativo; el segundo grado donde se jerarquizan los temas que han sido aceptados; y un tercer grado donde se escogen los grandes temas sobre los que se concentrará la atención pública, movilizándola hacia la toma de decisiones.

Dada la complejidad social y la imposibilidad de consenso, el funcionamiento del sistema impone que la solución de los problemas mediante decisiones estratégicas parciales surja de la contingencia o, en otras palabras, de la disponibilidad práctica frente a lo posible. En el modelo luhmanniano, las instituciones y medios de comunicación "se adaptan a las tareas de generar opciones y poner a disposición de los actores sociales criterios de selección entre un número creciente de opciones" (Luhmann, 1982:213). El sistema de medios ejerce una actividad mediadora entre la opinión pública y el sistema político, con el cual mantiene una solidaridad funcional. En comunión con la tradición funcionalista, aquí también los MMC practican ajustes entre el sistema social y el entorno, asegurando la circulación de la información del interior y del exterior, a la manera de un Sistema Nervioso Central.

La neutralidad política conferida a los medios por Luhmann ha sido contestada por G. Rossi, con la argumentación de que los MMC "no son un mero canal de la política sino que, ayudando a definirla, la co-producen" (Saperas, 1987:91-111). Sin dejar de coincidir con la

¹⁰ Luhmann presentó el concepto de tematización en el artículo de 1978, *Öffentliche Meinung*. Desarrollos ulteriores en el campo de la investigación comunicativa se encuentran en *Formación y funciones sociales de la opinión pública*, de F. Böckelmann (1983), *Informazione e complessità sociale*, de F. Rositi (1980) e *I Modi dell'argomentazione e l'opinione pubblica*, del mismo autor (1982).

crítica de Rossi, valoramos el enfoque de la tematización por cuanto hace inteligible la reducción de la complejidad al nivel de la comunicación masiva; y vemos en él un concepto operativo que nos permitirá transitar de las operaciones reductoras del sistema de medios al terreno de nuestro interés, la des-futurización en el cine.

2.2.3. Cognición y construcción de la realidad

Cada momento de la teorización marca un avance en la comprensión de la función cognitiva de los MMC. Mas la auto-referencialidad del proceso comunicativo postulada por las corrientes citadas, al homologarlo a un monólogo del sistema consigo mismo a través de los medios, se plasma en un régimen de circuito cerrado que no deja lugar a la generación de nuevos conocimientos, los cuales parecen emanar de un lugar exterior. No se había entendido que los medios, al informar, producen sentido, sostiene la sociofenomenología¹¹. Entender la dimensión creadora de significado de la cognición mediática impone, a juicio de esta corriente, la necesidad de importar a la comunicación de masas el concepto de construcción social de la realidad ideado por Berger y Luckmann (1966).

De la observación etnográfica de la prensa, los sociofenomenólogos concluyen que no hay en la actividad informativa una mera selección sino una producción de sentido a través de las prácticas y rutinas de la profesión periodística y de los creadores de ficciones. El sentido producido por los medios, al modelar la percepción del entorno, construiría zonas de la realidad social. Dicha realidad sería una objetivización de segundo grado referida a las rutinas cognitivas de la prensa (las formas típicas de narración periodística), los esquemas interpretativos vitales para comprender las prácticas institucionales (los sociofenomenólogos siempre se refieren a la comunicación política). El poder de los medios, entonces, residiría en su control de la información que los actores necesitan para lograr sus fines, sujetándolos a una dependencia que se intensifica en circunstancias signadas por la ambigüedad y la percepción de amenazas. (no es casual que la corriente aparezca en un contexto de cambio de los MMC, donde "el desarrollo del dispositivo de la televisión cuestiona la función referencial de la comunicación, al remarcar la precedencia del medio sobre el acontecimiento y con ella, el carácter construido de aquello que llamamos 'realidad'", Briguet, 1995:74).

En síntesis, la sociofenomenología aporta dos novedades: frente a la pretendida neutralidad o mimetismo de los medios respecto de la realidad social, enfatiza su facultad generadora

¹¹ De esta escuela, también denominada etnometodología, son *Making News* (1978), basada en observaciones participantes en salas de redacción, y *Myth and the consciousness industry* (1981), ambos de Gaye Tuchman.

de lo real; segundo, enriquece el análisis con el método etnográfico. Y presenta un *handicap*: al igual que las demás posturas citadas, observa el proceso cognitivo exclusivamente desde el ángulo del emisor. Mucha agua ha corrido desde los años de la Teoría Hipodérmica, mas no obstante, a despecho de correcciones y afinamientos, el punto de mira apenas se ha movido de lugar; tampoco la sociofenomenología ha modificado la situación; ella asigna la agencia creativa de la realidad restringidamente a los profesionales de la comunicación.

Tanta unilateralidad casa mal con la intrínseca bipolaridad del proceso comunicativo. La crónica de las relaciones entre industria cinematográfico y audiencias nos ha prevenido contra el gesto de explicar el fenómeno fílmico exclusivamente desde el emisor. Sus mutaciones organizativas, tecnológicas y mercantiles no se entenderían desligadas de la irreprimible busca de otras fuentes por las audiencias, de las necesidades cognitivas que buscan saciar con el cine, el video o la televisión, o de la búsqueda activa de consenso informal sobre el significado de una obra. Ninguna teoría social penetrará en el meollo de la cognición cinematográfica si no incorpora el quehacer de los actores, emancipados de la pasividad adherida al rótulo de "receptores"¹². El propósito de corregir el desequilibrio nos aparta de los rieles de un pensamiento que reserva la agencia a los emisores y nos pone en la senda de tradiciones intelectuales que contemplan la cognición desde el polo de la recepción.

2.2.4. Cognitivismo y recepción

Quizás pueda sorprender vernos comenzar un apartado dedicado a la cognición del receptor con la Escuela de Frankfurt; conocida entre otras cosas por su crítica demoledora de la cultura de masas, a la que acusa de inducir en las audiencias una conciencia homogénea y acrítica de la realidad circundante¹³. Las formas de la cultura de masas constituirían un moderno "opio del pueblo", confabuladas para transmitir un "sentido común" del orden instituido y silenciar las "fantasías" del cambio social. Las audiencias, colectivos apoltronados en la alienación social, no serían sino una expresión más del abotargamiento de un proletariado que ha abdicado a su papel de sujeto revolucionario.

¹² Ya lo intuía Schramm cuando advertía en relación a los efectos cognitivos de la televisión: "deberíamos primero alejarnos del irreal concepto de qué hace la televisión con los niños y sustituirlo por el concepto de qué hacen los niños con la televisión" (Shearon, ob. cit., p. 267). Y lo mismo Bourdieu y Passeron (1973) cuando reprochan a Morin y Barthes revitalizar la teoría de la manipulación con su lectura de la cultura de masas circunscrita al contenido de los mensajes, ignorando los actos de asimilación/rechazo de los receptores.

¹³ Véase en particular "La industria Cultural", de T. Adorno y Horkheimer, en *Industria cultural y sociedad de Masas*, Caracas, Monte Avila, 1974.

En cuanto al cine, la postura de esta corriente se recuesta en la psicología freudiana y reduce sus "efectos" a modelación de roles y sublimación. El *Star System*, al incitar al sujeto a identificarse con la inalcanzable estrella, es acusado por la Teoría Crítica de atrapar al espectador en una esfera mítica en la cual vive vicariamente situaciones que la sociedad le niega, infundiéndole una engañosa ilusión de individualidad (de más está decir que Hollywood, la fábrica de sueños, era la gran bestia negra de Adorno y los suyos).

Todo eso es de sobras conocido. La Escuela de Frankfurt viene a colación por su diálogo conflictivo con ese discípulo *sui generis*, Walter Benjamin, quien, en la pérdida del aura original de la obra de arte por su reproducción industrial (1988), presiente en las tecnologías de la comunicación posibilidades inéditas de un sentido colectivo. En sus textos más optimistas ve factible comprometer esas técnicas en una lucha social por los significados de los bienes culturales. El cine despierta en él expectativas de una experiencia liberadora de las masas (el cine soviético mudo). Aunque al final de su vida se acercará a la *ciencia melancólica* de Adorno y acusará al cine sonoro de promover una vivencia efímera, irreflexiva y empobrecedora, su atisbo de usos contrapuestos al mercantilismo no caerá en saco roto: en los años '70 será repescado por los analistas agrupados bajo la bandera de los *Cultural Studies*¹⁴, dispuestos a superar el *impasse* creado sobre la agencia del receptor por el pesimismo de la Teoría Crítica y por el cognitivismo de la sociología de la comunicación.

La clave de bóveda de su estrategia se cifra en redefinir el concepto de cultura como "la suma de las descripciones disponibles mediante las cuales las sociedades dan sentido y reflexionan sobre sus experiencias comunes", (Real, 1989:49), y en dilatar su extensión: contra su confinamiento en la superestructura, los *Cultural Studies* diagnostican la impregnación cultural de todo el tejido social (v. Jameson, 1995). En el capitalismo tardío la cultura, mercantilizada de pies a cabeza, se imbrica en relaciones económicas y sus industrias advienen un área clave de la producción (una infraestructura). Sobre esta caracterización del nexo entre cultura y sociedad, los *Cultural Studies* asientan la pregunta primordial: ¿cómo se crean significados sociales en los contenidos culturales vehiculizados por los medios?

¹⁴ Los *Cultural Studies* reconocen su origen en la historiografía marxista británica de los años '50, con especial referencia a las obras seminales de Raymond Williams, E.P. Thompson y Hoggart (*Culture and Society*; *The Making of the English Working Class*; y *Uses of Literacy*, respectivamente). Dichos trabajos presentaban la novedad de reunir sociedad y cultura, áreas de estudio hasta entonces separadas, apartándose del concepto de cultura del elitismo liberal (repertorio de ideas) y del materialismo vulgar (mera superestructura); y percibiendo en ese vínculo una dimensión de conflicto parangonable a la lucha de clases.

Investigar el sentido entraña considerar a los datos cuantitativos un primer nivel fáctico que debe complementarse con datos cualitativos (interpretaciones). Interpretar supone homologar la cultura a un texto (Geertz), es decir, a una estructura simbólica que ofrece un guión de acción a sus miembros, correspondiéndole al analista elaborar una "lectura", una interpretación de las interpretaciones de los actores, pues se trata aquí de un texto polisémico, abierto a las lecturas de sectores dominantes y subalternos. No es el texto un bloque ideológico sin costuras; por el contrario, es un campo de batalla de posturas antagónicas. "Rechazando al conductismo y cuestionando la imagen pluralista liberal de una sociedad unificada por un tibio consenso, los *Cultural Studies* intentan interpretar una sociedad cohesionada por la comunicación pero con agudos conflictos y una problemática distribución desigual del poder (...) Instituciones e ideologías ejercen una dominación sobre los miembros de la sociedad sirviendo a los intereses creados de la estructura de poder prevaleciente y sus beneficiarios privilegiados. La dominación no es total, porque el sistema está irremisiblemente agrietado, pero existe una subordinación que crea posiciones de superior e inferior" (Real, 1989:53).

Para dar cuenta de tales transacciones ideológicas, los *Cultural Studies* hacen comparecer a la categoría gramsciana de hegemonía -la manipulación del consenso al servicio de la preservación de la dominación social. Donde no hay dominación directa, las capas dominantes necesitan consensuar un marco ideológico en el cual, en contrapartida por la aceptación de su dominación, hacen lugar a algunos valores reivindicados por las clases dominadas mientras no desafíen abiertamente el orden instituido (Hall, 1982). El consenso no se fija de una vez y para siempre; depende de la correlación de fuerzas y se negocia constantemente en la arena de la cultura de masas. El análisis del texto mediático tiene por cometido desvelar los puntos de sutura de posiciones en conflicto, "las realidades escondidas de nuestra construcción ideológica y su actualización cotidiana" (Broderick, 1996:44).

El emisor no es el autor exclusivo de los significados del texto, pues comparte su paternidad con las audiencias -una idea que recupera la agencia del receptor. Los sentidos textuales se completan con las lecturas hechas por audiencias diferenciadas en subpoblaciones de dispar composición sociocultural. Dichas lecturas u operaciones decodificadoras se distinguen en hegemónicas, negociadas y oposicionales: "en la posición decodificadora hegemónica el espectador opera dentro del código dominante, participando en las definiciones legitimadas, en lo 'dado por supuesto'. En este contexto encontramos la

sumisión fácil a las etiquetas interculturales y a los estereotipos que promueve el discurso dominante. La decodificación negociada supone una combinación de elementos adaptativos y oposicionales, e implica un lector que reconoce la legitimidad de las significaciones dominantes, pero que también encuentra contradicciones en ciertos aspectos de lo hegemónico (...) La decodificación oposicional invoca una reconstrucción crítica o una 'retotalización' del mensaje hegemónico de una forma contradictoria o alternativa" (Martínez, 1995:372).

De allí el interés mostrado por los *Cultural Studies* por los géneros y formas populares objeto de decodificaciones alternativas. Alejándose del estructuralismo barthesiano, propenso a ver en las narrativas de la cultura de masas formas míticas ocupadas en suprimir o resolver simbólicamente contradicciones, encuentran en ellas una plétora de sentido generado por los receptores. Lo ejemplifican con la telenovela, a la que consideran un claro exponente de decodificación negociada, un campo de re-semantizaciones al servicio de la construcción de identidades de grupo, depositarias de un sentido popular de justicia, de defensa de la red familiar y de ridiculización de los poderosos (Martín Barbero, 1987).

Esta interpretación se da de bruceas con las lecturas influenciadas por la Teoría Crítica, proclives a ver en el *culebrón* un género alienado y alienante. Para sus objetores, los *Cultural Studies* incurrirían en un "populismo de la recepción", un error simétricamente inverso al de la teoría de la manipulación: donde ella veía sonámbulos digitados por la hipnosis mediática, aquellos descubren sujetos lúcidos e inmunes a los tejemanejes de la industria cultural (McGuigan, 1992). A nuestro ver, el riesgo de un bandazo al desplazar el eje de gravedad al receptor es real, y el mejor modo de sortearlo pasa por observar qué hacen realmente los espectadores con el material suministrado por la cultura de masas.

Recaudos de esa clase han sido adoptados en algunos trabajos de los *Cultural Studies*, donde "el filme es examinado como un producto cultural y una práctica social, valioso por sí mismo y por lo que puede decirnos de los sistemas y procesos de la cultura" (Turner, 1993:41). En tanto práctica social¹⁵ presenta múltiples dimensiones. Una de ellas residiría

¹⁵ La idea de práctica social choca con el entendimiento de los "efectos" del cine en términos emocionales (catarsis o manifestación de lo reprimido) y con la equiparación psiconalítica del cine al sueño (Morin, 1964). Desde los *Cultural Studies* se replica que el cine no es un mero portador de fantasías como la homología con el sueño sugiere; esa equivalencia desatiende los elementos conscientes de la experiencia fílmica, precisamente el factor irreductible a la igualación de los procesos individuales gobernados por el inconsciente con los procesos colectivos conformes a reglas sociales. Decir que el cine es un soñar sólo tiene sentido para los *Cultural Studies* si al punto se especifica que se trata de un soñar con los ojos abiertos.

en su vocación de escaparate grandioso, lugar de hermanamiento de consumo, transmisión simbólica y creación de sentido, según Friedmann (1993), quien identifica la génesis del atractivo cinematográfico en una avidez consumista apacentada en el turismo, los pasajes comerciales y los espacios públicos instaurados en el siglo XIX. Otras facetas comprenderían la dimensión lúdica, identitaria, propagandística, pedagógica, etcétera.

En cuanto a lo metodológico, los *Cultural Studies* han concentrado sus fuerzas en desatar uno de los nudos del *impasse* suscitado por la impotencia del enfoque empírico -el canon metodológico de la sociología de la comunicación- para dar cuenta del influjo cognitivo de los medios a largo plazo en poblaciones heterogéneas. El veredicto es tajante: el cerrojo que traba la investigación es la obsesión por aislar una variable comunicativa en condiciones de laboratorio y despejar las variables entrelazadas, cuando son justamente esas variables lo importante ("los casos más productivos son aquellos que influyen y representan tantos otros aspectos de la cultura en los cuales la ideología y la hegemonía son especialmente operativas", Real:1989:70). Y eso no obedece a un capricho totalizador: es un hecho impuesto por la impregnación por la industria cultural del continuo social¹⁶.

La pregunta tradicional por las causas y los efectos es arrojada por la borda. En el estudio de caso preconizado por los *Cultural Studies* se aspira a rastrear, a partir del texto mediático, la constelación de sentido en un ramo de variables; a indagar, en lugar de los efectos, las prácticas y disposiciones simbólicas. La meta es elaborar una *descripción densa* de un fragmento del texto de la cultura enmarcadora, un fresco de sus actores, sus lugares de poder, sus movimientos a lo largo del período. La apertura a la pluralidad exige un método multidisciplinar, equipado con préstamos dispares: el método etnográfico y la noción de ritual de la antropología; la exégesis textual de la teoría literaria; los estudios de género del feminismo; la economía política del marxismo; y el criticismo de la Escuela de Frankfurt.

Semejante metodología descalifica por ilusoria la idea de un acto comunicativo con una única variable limpiamente delimitada, donde el nexos causa/efecto sea claro e inapelable. A

¹⁶ "En la investigación la cultura es vista como compuesta por sistemas de significación interconectados. Así uno podría comenzar examinando tiras de historieta y terminar hablando de códigos de vestimenta en las subculturas urbanas. Inevitablemente, el filme se ve implicado en tales discusiones; si, por ejemplo, uno estuviera estudiando los modos con los que una subcultura juvenil se autodefine -a través de la moda, por ejemplo-, el papel de las revistas de *fans*, la prensa musical y la televisión podrían resultar muy importante. Para seguir la función de las revistas de *fans* uno también podrían necesitar conocer su materia -cine, televisión y música" (Turner, 1993:41). Tal es el abigarrado entretreído de las variables culturales con el que se topa el análisis en ocasión de cualquier pesquisa, por acotada que pareciera.

los ojos de esa ilusión, la "psicosis marciana" encarnaría la situación ideal: un mensaje (emisión radiofónica de ciencia ficción) induce en el receptor (oyentes de Nueva Jersey) una conducta observable (reacciones de pánico) en un lapso acotado (veinticuatro horas). Mas esa situación es un espejismo; su excepcionalidad imposibilita fundar un abordaje general a su imagen y semejanza; y aún en casos similares el análisis empírico quedaría atrapado en su perímetro, incapaz de conectar con la sociedad global. El trabajo de Cantril arrastra esa tara: su diseño no le habilita a trascender las reacciones individuales ni a explorar el porqué una invasión marciana de pronto cobró actualidad en el imaginario americano de 1938, por fuera de vagas alusiones a la atmósfera de inquietud por la guerra inminente.

La excepcionalidad de la *psicosis* marciana queda inexplicada; dilucidarla hubiera requerido añadir al análisis observacional otras variables: la existencia de un público de revistas de ciencia ficción; la acogida a los filmes de ciencia ficción en los años '20 y '30; el choque en el discurso político entre la tradición aislacionista y la ineluctable implicación internacional. De haberlo hecho, automáticamente la investigación habría transitado por un marco temporal más amplio, haciendo saltar los goznes del estrechísimo lapso de tiempo acotado por la observación empírica. Sólo de ese modo el análisis se habilitaría a extraer de un episodio de la radiofonía un saber de las condiciones en que los medios generan la realidad social¹⁷.

2.2.5. Un modelo cognitivo del cine

Es tiempo de volcar en conclusiones las observaciones apuntadas en la revisión teórica. Ella ha seguido un hilo conductor: focalizar al cine como un agente creador y distribuidor de conocimientos por el cuerpo social. Vimos como la teoría de la comunicación asignó al cine una ingente capacidad persuasiva, suponiendo que la transmisión de conocimientos se traducía en disposiciones inmediatas y mensurables; y su reacción desahogada al mentís de la evidencia empírica, afirmando que la acción del cine en el centro profundo de la personalidad era prácticamente nula. Sus conclusiones fueron resistidas por los teóricos

¹⁷ En un estudio de caso en la línea de los *Cultural Studies*, Real (1989) analiza un acontecimiento reciente: el intento de asesinato en 1982 del presidente Ronald Reagan por un individuo inspirado en el personaje de Robert De Niro en *Taxi Driver* (1973). En vez de ver un ejemplo desviado de identificación con una estrella de cine en relación causa(filme)/efecto(crimen), Real indaga en el tratamiento mediático de los magnicidios, de Kennedy a Sadat, y los analiza como una forma ritual, confeccionando con los datos elaborados un texto cultural inscrito con los guiones existenciales de hechos semejantes, develando un recóndito imaginario social sobre el poder y la violencia ritualizada, inaccesible a la observación empírica y monovariable.

convencidos de la acción cognitiva del hecho cinematográfico, quienes reorientaron la pesquisa en el plazo largo, en vez del corto lapso prescrito por la psicología conductista.

El cambio de escala temporal restituyó al cine su dimensión macrosocial; lo arrancó de la psicología de la conciencia y lo proyectó en la problemática de la percepción del entorno. Con el cambio de magnitud los nexos del cine y la sociedad pudieron pensarse fuera de la dicotomía película/espectador, en juego recíproco con las instituciones culturales. El despliegue de su acción recibió diversas formulaciones por funcionalistas, sistémicos y sociofenomenólogos, las cuales, articuladas entre sí, componen un cuadro de la red de medios caracterizado por una actuación selectiva (*agenda-setting function*) en sintonía con necesidades estructurales del sistema (tematización), que incide en el horizonte social en una operación cognitiva equiparable a la construcción de la realidad (sociofenomenología).

Notábamos luego cómo la abstracción del modelo bosquejado dejaba sin explicitar los entresijos de la acción cognitiva mediática. Para ello convocábamos a los *Cultural Studies*, cuya reafirmación de la bipolaridad de dicha acción indica que tan importante es desenmascarar los intereses de las industrias culturales como entrever en la cultura de masas la lucha colectiva por el sentido presentida por Benjamin. Ese último cometido entraña recuperar la figura del receptor: donde la Teoría Hipodérmica veía un recipiente vacío a llenar por los medios y la Teoría Crítica peleles manipulados por la razón instrumental, los *Cultural Studies* divisan actores pugnando por servirse de los medios en beneficio propio. En el consumo de filmes se satisfacen necesidades afectivas y cognitivas, y con ellas se asigna sentido a la realidad. Tales sentidos marcan a fuego los bienes culturales, y sus huellas posibilitan la lectura textual de la contienda por definir el contenido mediático.

¿Cómo articular tales reflexiones en un modelo cognitivo del cine? Del siguiente modo: de un lado tenemos una industria entregada a producir y comercializar películas de ficción. La elección de argumentos e ideas supone un recorte de lo real y fija la agenda cinematográfica, una estructura temática que da y quita visibilidad a determinadas franjas de la realidad. Al tematizar la industria no puede ignorar las disposiciones de las audiencias; sus filmes deben sintonizar con sus gustos y preferencias. La industria sondea las sensibilidades culturales intentando captar los temas caros a las audiencias y escoger los de mayor convocatoria.

Del otro lado están los espectadores, deseosos de usar el cine en su beneficio, promoviendo su estetización, su consumo ritual o identidades grupales. Al crear sentido el espectador torna su relación con el cine en práctica social y se erige en sujeto de cultura. Los sentidos emergentes plantean a la industria nuevas exigencias, a las que responde con renovadas creaciones, teñidas, con mayor o menor distorsión, de las aspiraciones, frustraciones y conflictos de la audiencia. Es preciso aclarar que la industria no se constituye para facilitar la autocomunicación del sistema, sin menoscabo de que a veces asuma ese papel como una segunda naturaleza: su meta es lucrarse vendiendo películas. De aquí que su tematización incluya imágenes incómodas al poder, como certifica una larga historia de censura.

Por último, ¿cómo afecta la acción cognitiva del cine a la construcción social del futuro? Recordemos la tesis luhmaniana de la necesidad de reducir la complejidad del porvenir con el enunciado de posibles futuros, extraídos de la bruma infinita del futuro abierto. Relacionémosla con su otra afirmación de que la opinión pública "establece los confines de aquello que progresivamente es posible" (Luhmann, 1978:109). Podemos encajar los dos enunciados en una proposición hipotética: el cine de ciencia ficción, un afluyente de la opinión pública, movilizaría en el vaivén con su público masas de información que, diseminadas por el sistema de medios, distribuirían conocimientos sobre escenarios futuros.

Su incorporación al patrimonio común -la función cognitiva del cine en su más pura expresión-, al poner imagen y sonido a lo que la gente piensa (o quiere pensar) del futuro, reduciría el horizonte a ciertos escenarios, con el efecto de promover y/o descartar su inclusión en la agenda pública, tal cual sugiere tan cabalmente el caso de **The Day After** al proyectar la amenaza del holocausto al primer plano de las preocupaciones de la audiencia.

Lo dicho bosqueja un modelo abstracto, a poblar con relaciones sociales, actores y prácticas concretas, identificando las condiciones de producción, la configuración de las áreas de la industria implicadas, las distintas capas constitutivas de sus audiencias, las películas, su lenguaje y contenido, sus ligazones con el sistema de medios. A ello nos abocaremos de seguido, comenzando por despejar la inevitable cuestión de principio: ¿qué entendemos por filmes de ciencia ficción? Asunción que nos lleva a definir las convenciones genéricas conforme a una pauta estrictamente sociológica: a través de la negociación entre productores y audiencias sobre la fisonomía de su producto, las películas.

2.3. El género de ciencia ficción

2.3.1. Valor sociológico del género

Por género cinematográfico entendemos un sistema de convenciones y estilos visuales que permiten a la audiencia captar fácilmente la línea narrativa. Los géneros reenvían a las constantes narrativas universales (todas las sociedades disponen de esas narrativas, sumariadas en las morfologías del cuento de Propp o en los relatos míticos recabados por Levi-Strauss). Dada su relativa estabilidad, Steimberg (1991:37) califica a los géneros de instituciones: textos que, en su recurrencia, establecen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social; una definición que él yuxtapone a la acuñada por Bajtín, a saber: horizontes de expectativas que funcionan de correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.

El sistema codificado por las convenciones genéricas posee un notable dinamismo (se rompen hábitos argumentales, estereotipos de desenlaces, etc.). Cada nueva obra debe confirmar las expectativas existentes sobre el género y al tiempo alterarlas ligeramente¹⁸. De la deriva semántica de personajes y tramas se sigue que lo constante del género es carecer de una forma canónica (Weinrichter, 1979). Su estudio ha evolucionado de una concepción taxonómica a su entendimiento como "un dispositivo analítico para comprender los movimientos en el juego de escritura y lectura, como negociaciones en una institución social regulando los términos del contrato entre lector y texto" (Broderick, 1995:39). Las diferencias genéricas se resumirían en diferencias de protocolos de lectura. Tudor (1974) sostiene que al género lo definen las expectativas culturales de la audiencia; por ende, un género sería una serie narrativa que funciona como tal en un contexto histórico particular.

Los géneros cinematográficos atienden un designio comercial preciso: proveer a la industria de fórmulas narrativas con "tirón" probado en la audiencia. Su previsibilidad satisface expectativas por partida doble: a los espectadores les ofrece la seguridad de las convenciones genéricas, y a los productores les da cierta protección contra las reacciones inesperadas de las audiencias. No por casualidad los géneros cristalizaron en la órbita del cine americano, tornándose la apuesta preferida de una industria centralizada en donde la autonomía creativa se ve subordinada a las fórmulas de éxito comercial.

¹⁸ Un repertorio de cambios semánticos se tiene en las series literarias y fílmicas de James Bond: del Bond de las novelas de Ian Fleming, típico producto de la Guerra Fría y las ínfulas de grandeza del imperio británico, se pasa al super agente del cine, un personaje más cosmopolita, enfrentado al Doctor No, un villano cuya figura absorbe la negatividad antes asociada a los soviéticos, en un desplazamiento de sentido sintomático del clima de *detente* de los '60, donde la despolitización queda compensada con el tratamiento ritual de la alta tecnología empleada por Bond y sus enemigos (Bennet & Woollacoat, 1987).

¿Cómo se gestan los géneros? Tudor (ob. cit, pp 221-231) ofrece una hipótesis evolucionista: los géneros mutarían en un penoso proceso de ensayo y error; en el camino unos desaparecen, ramas muertas del árbol evolutivo (la comedia musical); otros se superespecializan, procreando sub-géneros en una lenta evolución acumulativa donde los nuevos rasgos no suprimen a los anteriores. Perdurar o morir depende de su adaptación a los gustos de las audiencias, de la negociación de pequeñas modificaciones entre espectadores y productores. Mas atención, advierte Tudor: la taquilla es un factor, pero no el único; apoyarse únicamente en ella llevaría a explicar el cambio por el juego del mercado. En su retroalimentación intervienen las instituciones (recuérdese la presión del FBI y la *Legion of Decency* sobre Hollywood en los años '30 para modificar el cine de *gangsters*, acusado de exaltar la figura del delincuente). Los géneros evolucionan en sintonía con corrientes más o menos subterráneas de la sociedad. Lo corrobora la trayectoria del cine bélico al compás del flujo y reflujo de la preocupación de la audiencia por la guerra, decayendo en Estados Unidos en los años 50 y reavivándose en la década siguiente con la escalada en Vietnam.

Resultado de negociaciones a varias bandas, el género transparenta un consenso social acerca de las expectativas culturales. En contrario, los movimientos cinematográficos (expresionismo alemán, neorrealismo, cine revolucionario soviético) afloran cuando el consenso se resquebraja por causa de una transformación cultural de envergadura, la condición para que los creadores puedan obviar con mayor libertad la negociación con las audiencias e instituciones, y fijar los nuevos estándares artísticos.

En la preparación de un filme de género los creadores barajan una o varias imágenes de las audiencias posibles, que a menudo les orientan mejor que las cifras de ingresos en taquilla. Kapsis (1986) ha indagado "cómo la audiencia futura es identificada por los responsables financieros y creativos en diferentes fases del proceso de producción y cómo las cambiantes imágenes de la audiencia apuntada, a menudo en conflicto entre sí y otros grupos de referencia influencia el contenido de un filme" (ob. cit. p. 161). Kapsis estudió la producción de **Halloween II**, secuela del filme homónimo y, tras seguir los pasos y discusiones concernientes al público destinatario, concluye que la imagen final de la audiencia-*target* sería la "síntesis negociada" de las imágenes de audiencias de los participantes en la producción. En la síntesis intervienen referencias indirectas, como la acogida a películas del mismo género o el parecer de la crítica; y directas, como las reacciones observadas en pre-tests. En **Halloween II**, la primera versión se ensayó con

estudiantes secundarios -la audiencia-target-, y, en base a sus opiniones, se aumentó la dosis de truculencia. Se practicó un último ajuste a instancias del *Rating Board* (ente clasificador de filmes), que exigía mitigar los "excesos" de violencia para clasificarla apta a los públicos juveniles.

No pocas veces el choque entre imágenes de audiencia antagónicas encierra la clave de los conflictos entre creadores y compañías productoras. Sucede que, al rutinizarse, las "imágenes de audiencia" cristalizan en una ideología inmovilista, justificadora del encorsetamiento de las opciones estéticas, e instauran una cadena de servidumbres por la cual los cineastas "estaban controlados por lo que pensaban los productores, los productores estaban controlados por lo que pensaban los distribuidores (o lo que los productores creían que los distribuidores pensarían), los distribuidores estaban controlados por lo que suponían que los dueños de las salas de cine pensaban y los propietarios de las salas estaban controlados por sus ideas acerca de lo que la audiencia quería" (Jarvie, 1974:42).

El valor sociológico de las imágenes de audiencia, un ingrediente relevante de la negociación y ajuste con el público, no debe desestimarse. Ellas documentan los tanteos y aproximaciones con los que la industria cinematográfica procura ajustar sus producciones a las expectativas de un público compuesto de poblaciones heterogéneas, desembocando en el consenso cultural que hace de los géneros un filón para el análisis.

2.3.2. La literatura de ciencia ficción

Establecida la categoría de género cinematográfico, entramos en la problemática del género de ciencia ficción. En sentido lato, históricamente cuaja primero como una forma literaria en algunos países transformados por la Revolución Industrial¹⁹, con prolongaciones, en el siglo XX, en el comic y el cine. La precedencia histórica de la matriz literaria nos aconseja encarar el trazado de las coordenadas esenciales de aquélla para luego, por sucesivas

¹⁹ La discusión en torno al día de nacimiento de la ciencia ficción amenaza con tornarse interminable, habiendo tantas fechas tentativas como definiciones del género se adopte. Según se mire, se encontrará ciencia ficción en la Antigüedad, en los *Viajes de Gulliver*, en la *Utopía* de Tomás Moro, en *Micromegas* (1752) de Voltaire, en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. A nuestro juicio, remontar el género más allá de la aparición de la ciencia moderna con Francis Bacon es un flagrante anacronismo. Por tanto, se puede hablar de pre-historia e historia propiamente dicha. Si en lugar de la fecha del natalicio, nos conformamos con la partida de bautizo, veremos que ciencia ficción como tal aparece con Julio Verne, bajo la denominación de *roman scientifique*; o con la literatura *pulp* de los años '20, donde se estrena el marbete de *science-fiction*. Sobre el debate de los orígenes, consultar Amis, K., *New Maps of Hell*, New York, 1975; Pageti, C., *Il Senso del Futuro*, Roma, 1970; Scholes, R., y Rabkin, S., *Science Fiction: History-Science-Vision*, New York, 1977; Sadoul, J., *Histoire de la Science Fiction moderne*, I-II, Paris, 1975.

aproximaciones y deslindes desembocar en la definición del género cinematográfico. En la faena nuestra referencia será Suvin (1984), autor de una definición del género como literatura del extrañamiento cognitivo (por cognición Suvin entiende un proceso revelador de "los elementos variables y portadores de futuro del ambiente empírico", *ibid* p.30).

Como tal, dice Suvin, esa literatura opera por dos vías: la extrapolación y la analogía. También el mito, el folklore y la fantasía apelan al extrañamiento, pero se trata de un extrañamiento no cognitivo; al cuestionar las leyes empíricas de esta realidad, el cuento popular o el mito no se apoyan en un paradigma científico; simplemente niegan las leyes del mundo natural sin más argumento que la alfombra voladora o la vara mágica. Y si asimismo proceden por extrapolación de condiciones reales -como la mitología kwakiutl ponía en el cielo los salmones ausentes en sus ríos-, jamás crean elementos novedosos que alteren el panorama del mundo originario; siempre carecen del ingrediente esencial de lo nuevo, limitándose a combinar mitemas inmutables en mundos posibles cuyas condiciones de plausibilidad no vienen fijadas por los signos correlativos de un método (modo, enfoque, atmósfera, sensibilidad) idéntico al de la filosofía de la ciencia (*ibidem*. p. 96).

La creación de un *Novum*, algo inexistente en el mundo originario que cambia por completo el universo del relato, es la herramienta con la que la ciencia ficción sondea lo desconocido e intenta reconciliarlo con los lectores de una coyuntura determinada. El *Novum* está sujeto al horizonte de la ciencia del momento; comunica al texto con el contexto, esto es, con un paradigma científico basado en la elaboración de hipótesis, la causalidad, la probabilidad estadística, los experimentos (mentales) físicos o imaginables falsificables, fundamentalmente de las ciencias exactas y, en menor medida, de las ciencias humanas mediante el subterfugio de la cibernética, confluencia de ciencias *duras* y *blandas*. Confrontado al *Novum*, el lector de la ciencia ficción intuye que se le está dando un informe literal de algo que podría ser verdad en algún tiempo y en algún lugar. Consciente de ello, el lector de la ciencia ficción no hace una lectura metafórica de los portentos narrados. El lector de Kafka, en contraste, se da cuenta sin vacilar que el insecto en el cual éste se ha transformado Gregorio Samsa no se pretende una criatura real, y no busca una explicación de lo sucedido en la mutación de sus genes o en radiaciones emanadas por la rejilla del lavabo.

Crear un *Novum* requiere el extrañamiento de las condiciones contemporáneas del autor, una operación viabilizada por una estructura temporal en apertura casi infinita a tiempos pasados y futuros. Operando de tal modo, la ciencia ficción "trata de acontecimientos aún

no ocurridos, tanto de 'aquellos que podrían ocurrir', de 'aquellos que no ocurrirán', de 'acontecimientos que aún no han ocurrido' e incluso de 'acontecimientos que no han ocurrido en el pasado pero podrían haberlo hecho en algún mundo alternativo' (Kerman, 1991:65)²⁰. Los saltos temporales ahorran al narrador el detalle del cambio conducente al mundo posible, sin mengua en la verosimilitud del relato. ¿Por qué? Porque debajo del texto de ciencia ficción hay, sosteniéndolo, un pre-texto: la filosofía de la historia. De ella obtiene la certidumbre de que las cosas serán diferentes en el futuro (si el futuro repitiese el presente, malamente habría anticipación). Inscrito el relato en un horizonte perfectible, el tránsito al mundo posible queda garantizado por el paradigma baconiano de la ciencia acumulativa; y así el lector, cuya mentalidad ha sido moldeada en ese paradigma, no hace preguntas impertinentes cuando le presentan el carguero espacial *Nostramo* en *Alien*, o la *Estrella de la Muerte* de *Star Wars*; automáticamente engasta al primero en línea de descendencia con el *Shuttle* y con la estación Mir a la segunda.

Así pues, el trasfondo de la filosofía de la Historia forma el lecho rocoso sobre el cual sedimentan los paradigmas científico-técnicos imbricados en cada etapa de la ciencia ficción: en Verne, la geología, las taxonomías naturalistas, la paleotécnica del hierro y el carbón; en H. G. Wells, el evolucionismo, las teorías físico-matemáticas de la cuarta dimensión y la relatividad. Y, por donde se mire, uniendo todos los estratos y ligando el *Nautilus* de Verne con los platillos marcianos de *The War of the Worlds*, la tecnología, punto de condensación de cada paradigma científico. No hay mundo posible en la ciencia ficción sin tecnología maquinística. Por más apariencia de cuento de hadas que tenga *Star Wars*, su universo narrativo se derrumbaría al instante si le quitásemos las máquinas.

El *Novum* de la ciencia ficción surge en un micro-universo textual fundado en un acto creativo de distanciamiento con lo real. Esa cualidad le aproxima a la utopía, al decir de Williams (1979), pues ambas versan de la presentación de la Otredad. ¿En qué consiste tal Otredad? En mundos alternos que Williams cataloga en: A) el mundo alterado por factores externos al hombre (un evento natural, un cometa, mutaciones espontáneas); B) el mundo transformado por la voluntad humana, típico de la utopía; y C) el mundo transformado por la tecnología, cuyo primer antecedente sería la *Nueva Atlántida* de Bacon (1627); aunque

²⁰ El salto en el tiempo mediante un sueño lo cultivan Washington Irving (*Rip Van Winkle*) y Mark Twain (*Un yanky en la Corte del Rey Arturo*, 1889), donde se trasparenta el afán por cotejar pasado y presente como los dos lados de una senda separados por un precipicio insalvable, concepción tributaria de la historización del pasado propia del siglo XIX. Que esa fantasía revistiese el carácter de una proeza mecánica a partir de *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, indica simplemente la inscripción del viaje en el tiempo en una sociedad donde, al decir de Sigfried Gideon, la mecanización ha tomado el mando.

a un nivel profundo B y C se comunicarían, pues "la tecnología no tiene por qué ser únicamente una maravillosa y nueva fuente de energía o un recurso industrial de ese tipo, sino también un novedoso conjunto de leyes, nuevas relaciones de propiedad abstractas, esto es, nueva maquinaria social" (ob. cit. p.58). A juicio de Williams la ciencia ficción renueva el pensamiento utópico con el retorno a las cuestiones éticas y la cancelación de las visiones de armonía, abriéndose al cambio, al riesgo, al reconocimiento de los límites.

Aparte de la utopía, la ciencia ficción tiene otras afinidades. Su pluritemporalismo y cognitivismo le aproximan a la literatura realista. Si dividimos las funciones literarias en fuerzas activas y obstáculos (Lotmann), se verá que en la literatura anterior al siglo XVIII los obstáculos los encarnan fuerzas sobrehumanas (el Destino, los dioses, un encantamiento); en la ciencia ficción y en la narrativa realista los obstáculos y las agencias son de índole humana, presuponen la factibilidad de la Historia. "Ambas se desarrollaron en una atmósfera de positivismo científico decimonónico y ambas descansan en gran medida en la transparencia mimética del lenguaje como una ventana de la cual obtener visiones de una realidad humano relativamente poco complicada" (Hollinger, 1992:56). Y las dos exigen al lector una lectura empírica: las cosas son lo que parecen y deben interpretarse de tal modo.

Hasta aquí las semejanzas. Las novelas modernas enfatizan la psicología individual en las caracterizaciones, los rasgos estilísticos únicos y la plausibilidad de los acontecimientos presentados; la ciencia ficción privilegia el tipo sobre el individuo, la idea sobre la palabra y lo inesperado frente al hecho plausible, en suma, se perfila como una paraliteratura que expresa como un opuesto dialéctico los deseos, aspiraciones y percepciones latentes en la literatura oficial. La narrativa moderna, no lo olvidemos, se enrola en el criticismo de la vanguardia; no comulga con el optimismo del progreso indefinido; por el contrario, se escora hacia la distopía. La ciencia ficción -el único género literario que integra en sus textos a la técnica- recoge algo de su criticismo y lo recombina con las ficciones animadas por una desbocada fascinación hacia la máquina, la aceleración y los dones de la revolución industrial en la que se escucha audible el eco del movimiento futurista²¹.

²¹ "El texto fundador de la ciencia ficción como género, *Ralph 124C41+*, de Hugo Gernsback, apareció en 1911 en *Modern Electrics*. 1911 es igualmente el año de *Muñecas Eléctricas*, del futurista italiano Marinetti. Nada hay de fortuito en esta coincidencia" (Giuliani, 1981:39). La misma veneración por los valores de una Modernidad futura tiende un horizonte común por encima del Atlántico, si bien entre el elitismo de la vanguardia italiana y el modesto editor de revistas técnicas media un foso social. En el cotejo, la ciencia ficción de Gernsback se destaca como un futurismo plebeyo.

En ese empeño la ciencia ficción combina elementos diversos al estilo del *bricolage* mítico referido por Levi-Strauss: fragmentos de la utopía, del mito o de la novela policiaca son reestructurados al servicio de significados diferentes. Mas ese proceder no hace de ella un mito, es decir, un aparato cultural especializado en solventar contradicciones, explicar lo inexplicable y justificar lo inevitable. Frederick Brown subrayó las insalvables diferencias existentes bajo los parecidos superficiales utilizando como pieza de demostración el mito del Rey Midas: "Trasladémonos al terreno de la ciencia ficción. Mr. Midas, que dirige un restaurante griego del Bronx, salva casualmente la vida a un extraterrestre procedente de un lejano planeta y que vive oculto en Nueva York, designado como observador por la Federación Galáctica, federación en la que la Tierra, por razones obvias, no está preparada para ser admitida. El extraterrestre, cuyos conocimientos científicos sobrepasan ampliamente los nuestros, construye en agradecimiento una máquina con la que altera las vibraciones del cuerpo de Mr. Midas, de tal forma que a su contacto los objetos sufren una transmutación, etc." (Amis, 1966:18-19).

La luminosa demostración de Brown disipa el malentendido: el corrimiento de las circunstancias de lugar, tiempo e identidad de los personajes traspone el relato al universo semántico de la ciencia; lo que antes era intervención divina ahora supone un contacto entre sociedades industrializadas, y los dones manan de la maestría de la ciencia y la técnica. Nadie negaría que la ciencia ficción conserva vestigios míticos; la figura del "científico loco" conecta con el estereotipo faustiano y, por su mediación, con el mito de Prometeo. Pero calificarla de mítica sólo tiene sentido si a continuación se matiza que es "un mito que se ha pasado del ámbito de lo sagrado al ámbito de lo profano" (Ibañez, 1994:145); pues, como Goimard precisa, "la ciencia ficción procede como el mito por preguntas y respuestas, pero es una mitología debilitada en el sentido de que es hipotética y no categórica: sigue una pauta del tipo "Si... entonces ..., y nos propone posibles, juegos, y no evidencias (...) a este respecto es una mitología perfectamente adaptada al mundo moderno, la única mitología posible en un universo de seres razonadores" (Goimard, 1976:18-19). Al emplear la forma condicional de pronóstico "deja abierto a los propósitos de los sujetos la manipulación de las condiciones" (Ibañez, íbid. p.145), y se asume como literatura del cambio social.

Consignaremos, por último, nuestra discrepancia con Suvin en un punto relativo al *Novum*: en prenda de autenticidad, él le exige un potencial desalienante y discrimina *Nova* auténticos de falsos; en el último apartado entrarían los "dioses de otro mundo" de Von Däniken y su lectura de la Biblia en función de intervenciones alienígenas acaecidas en

tiempos remotos. Mas a la sociología no le compete formular juicios estéticos sino sondear, en todo caso, la base social de tales juicios; ni le conviene hacer ascos a la "basura" artística, porque ella puede esconder un manjar de significados culturales. En la medida en que la ciencia ficción de tinte espiritualista (**Close Encounter of the Third Kind** marcaría la pauta en cine) legitime sus "dioses" alienígenas en un poso de saberes biológicos, etnológicos y tecnológicos, la incluiremos en el género. Que esas obras interpreten la destrucción de Sodoma y Gomorra en clave de explosiones atómicas no nos escandaliza; a través de la *melange* técnico-religiosa resplandece el halo de la física nuclear. Una cosa muy distinta sería sostener que los "dioses" alienígenas vinieron a la Tierra viajando en su cuerpo astral y no en naves espaciales, lo cual las sacaría del paradigma científico, insertándolas por completo en lo sobrenatural o paranormal.

2.3.3. El género filmico

¿Hasta qué punto las señas canónicas del género literario se aplican a la ciencia ficción cinematográfica? Dar de inmediato una respuesta no nos parece de momento aconsejable, pues, según veremos, los contornos de la última no parecen del todo claros. A dilucidar la cuestión nos dedicaremos seguidamente, después, claro está, de hacer la presentación formal del objeto de estudio, la filmografía de ciencia ficción.

La historia del cine de ciencia ficción se divide en antes y después de 1950, según la voz dominante en la crítica; esa fecha marca el nacimiento del género en tanto forma reconocible por público, crítica y autores²²; lo anterior formaría su prehistoria²³. Al

²² Sobchak distingue la "prehistoria" del género -los filmes anteriores a 1950- de la Primera Edad Dorada de la ciencia ficción cinematográfica: "fue sólo luego de 1950 cuando los filmes de CF emergieron como un género críticamente reconocido, es decir, que críticos y reseñadores (...) comenzaron a hablar de las películas agrupándolas juntas" (Sobchak, 1993:12). El acuerdo crítico se refleja en las palabras de J. A. Molina Foix: "Hasta entonces Hollywood apenas había tocado la ciencia ficción, pese al incomparable auge de este género en la literatura norteamericana" (Molina Foix, 1994:54); y en las de Latorre referidas al cine de los años '50: "hasta entonces, en Estados Unidos el cine de ciencia ficción carecía de identidad propia como género (...) Había por delante, pues, todo un género por crear" (Latorre, 1994:5). Goimard, en un artículo de 1976, coincide en la datación: "el cine de ciencia ficción se ha constituido en un género distinto desde hace más de un cuarto de siglo (**Destination Moon**, 1950)" (Goimard, 1976:34). El factor numérico tiene un peso incontestable: "Los años '50 (si se tiene en cuenta sólo Estados Unidos) presencian un desencadenamiento tal de películas de ciencia ficción como jamás se había dado en la corta historia del cine" (Andrevon, 1976:26).

²³ La pre-historia del género arrancarían con **Le Rêve d'un astronaute ou la lune à un metre** (1898), de Méliès, seguida de la primera versión (americana) de **Frankenstein** (1910), una obra francesa, **La Folie du Dr Tube** (1914), y una alemana, **Homunculus** (1915). A partir de los años '20 la producción se incrementa: los franceses aportan **Paris qui Dort** (1923); **La Cité foudroyée** (1923) y **La fin du monde** (1930); los soviéticos, **Aelita** (1924); los alemanes, **Metrópolis** (1926), **Alraune** (1928) y **Die Frau im Mond** (1929); los británicos, **The Shape of The Things to Come** (1936); y los americanos, **The Lost World** (1925), **Imagine** (1930), **Dr. Jekyll y Mr. Hyde** (1920 y 193), **The Island of the Lost Souls** (1932). Su mediocre

despuntar la década de los '50, el despegue tiene lugar en Estados Unidos, con el estreno de **Destination Moon** (1950) y **The Thing** (1951). Como tal, irrumpe encasillado en la Serie B -rótulo puesto en Hollywood a los filmes de bajo presupuesto, material de relleno en las funciones de programa doble, en contraste con la Serie A, con presupuestos superiores al millón de dólares. Entre 1950 y 1956 transcurre la Primera Edad Dorada del género, a cargo de cineastas que, salvo excepciones, no son genuinos autores de ciencia ficción, sino más bien 'todo-terrenos' de los estudios, duchos en transitar del horror a la ciencia ficción, de ésta al *Western*, y del *Western* al policial²⁴. En ese período Hollywood produce una sucesión de obras que asientan las convenciones del género, imprimiéndoles la fisonomía inconfundible del cine americano, con eje en el peligro nuclear y el contacto con extraterrestres.

La otra gran filmografía del género, la japonesa, data de esos años. En Japón, la industria cinematográfica, ya recuperada del bajón de la guerra, copia de los americanos la estrategia del programa doble. La necesidad de filmes baratos para llenar la programación origina la Serie B vernácula, donde descolla la ciencia ficción (la primera obra de la serie, **Godzilla**, la protagoniza un monstruo prehistórico arrancado de su letargo por los ensayos atómicos en el océano Pacífico, fuente de innumerables secuelas y de una copiosa filmografía de consumo doméstico e internacional, Bouyxou, 1971:131).

A la Era Dorada le sigue una época oscura entre 1959 y 1969, signada por el retraimiento de las audiencias²⁵. Eso no quita que el género se consolide con la cosecha de *Oscars* en efectos especiales y el respaldo de instituciones indicativas de un mercado cinematográfico maduro, los festivales de Sitges, Trieste y Avoriaz (aunque situadas en una segunda categoría dentro del ranking de certámenes fílmicos). Sus códigos insemnan la saga de James Bond, rica en la parafernalia *High Tech* cara a la ciencia ficción (la serie televisiva **Misión Imposible** acusa una influencia similar); e inspiran a los cineastas europeos obras

desempeño en taquilla inhibe mayores desarrollos, y su frecuencia esporádica le impide cristalizar en un género reconocible, vegetando en una zona gris a mitad de camino del horror y del fantástico.

²⁴ Auténticos hombres-orquesta, capaces de escribir un guión como de oficiar de directores de fotografía o dirigir un filme llegado el caso, sus trayectorias lo dicen todo: George Pal, productor de dos clamorosos éxitos (**La Guerra de los Mundos** y **Cuando los mundos chocan**); Roger Corman, adaptador de los cuentos de E. A. Poe y productor de **It Conquered the World** (1956) y **Not of this Earth** (1956); Spencer Gordon Bennet, proveniente de los seriales de los '30; Kurt Newman, productor asociado de la serie de Tarzán y director de **La Mosca** (1958); Rudolph Maté, fotógrafo de Dreyer y director de **Cuando los mundos chocan** (1951); o Don Siegel, autor de **La Invasión de los ladrones de Cuerpos** (1956), antes de centrarse en el policial (hay una relación bastante completa de los autores del *boom* de los '50 en *Nosferatu* N° 14/15).

²⁵ En 1956 se estrenan alrededor de 25 películas en Estados Unidos; en 1957, 34; en 1958 se llega al pico de 38 estrenos; a partir de lo cual comienza el descenso, registrándose 28 en 1962, Warren:1982:XV.

futuristas como **Fahrenheit 451**, de Truffaut; **Alphaville**, de Godard; **Je t'aime, Je t'aime** de Resnais; **Barbarella**, de Vadim; y **Solaris**, de Tarkovsky. Finalmente gana cartas de respetabilidad al final de los '60 con **2001: Una Odisea del Espacio**, producción aplaudida por la crítica hasta entonces desdeñosa de la ciencia ficción (Giuliani, 1990).

El impacto del filme de Kubrick es decisivo. La respetabilización importa en la medida que significa captación de nuevas audiencias, algo de vital importancia en una encrucijada signada por el desplome de la taquilla. Como la televisión se ha apropiado del género con programas de animación (**The Jetson**), *sit-com* (**Lost in The Space**), muñecos animados (**Thunderbirds**) y **Dr. Who** y **Star Trek**, las series más exitosas de las televisiones británica y americana respectivamente, Kubrick primero y los productores después comprenden que, para sobrevivir, el género debe abandonar el modesto formato de Serie B y atrincherarse en un terreno inexpugnable al medio televisivo: los efectos especiales (Finch, 1984).

En 1977 **Star Wars** inaugura la Segunda Edad Dorada de la ciencia ficción, la de su definitiva respetabilización y protagonismo en la recuperación experimentada por la industria del cine. En los años '50 su estatuto era el de un producto marginal; ahora se vuelve piedra miliar del cine *mainstream*²⁶ con presupuestos de Serie A (cuando 20th Century Fox triunfa con **Star Wars**, Columbia responde con **Close Encounters of the Third Kind** y Paramount con **Star Trek**). Su encumbramiento se apoya enormemente en el salto cualitativo en efectos especiales iniciado con **2001**. La industria ha aprendido bien la lección: la salvación del género pasa por la oferta continuamente renovada de efectos portentosos. Y la ciencia ficción se torna en el laboratorio de I + D de la industria audiovisual²⁷.

²⁶ Una lista elaborada por la revista *Variety*, en su edición del 11-1-84, enumera las mejores recaudaciones del cine mundial desde 1939: el primer lugar corresponde a **E.T.**, el segundo, tercero y cuarto a la trilogía de **Star Wars**; el onceavo a **Encuentros Cercanos del Tercer Tipo**; el duodécimo a **Superman**. El filme francés mejor situado (puesto n°346) también se adscribe a la ciencia ficción, **La Guerra del Fuego**. Por otra parte, estudios de audiencia realizados en 1983 sitúan a la ciencia ficción junto con la comedia como los géneros de mayor convocatoria en Estados Unidos; e investigaciones similares colocan a la ciencia ficción en el primer lugar de las preferencias del público japonés. V. Austin & Gordon, 1987.

²⁷ El género encabeza la renovación técnica: **Star Wars** generalizó el uso del sistema de sonido Dolby, posteriormente perfeccionado por el sistema THX de Lucas. **The Black Hole** (1979) introdujo la cámara dirigida por ordenador; **Tron** y **The Lawnmower Man** ponen a punto la imagen de síntesis y la hibridación de imágenes sintéticas con imágenes fotográficas *-morphing-* llegó primero a la ciencia ficción (**Terminator II**, 1991) y **Parque Jurásico** (1993) antes de incorporarse al cine *mainstream* con **Forrest Gump** (1994).

El recorrido ilustra la especial situación de la ciencia ficción dentro de la industria cinematográfica: nacido en los albores del cine, el género pasa por una larga latencia hasta su súbita maduración en un momento crítico de la industria, al principio como un ingrediente menor del abanico de respuestas orientadas a recuperar las audiencias; y más tarde, cuando su convocatoria se dispare en los años '70, tornándose una de las fórmulas más exitosas del cine, al punto de que el alienígena E.T. rivalice en popularidad con el ratón Mickey.

2.3.3.1. Las fuentes del género

Retornando a la pregunta por la presunta identidad genérica entre los filmes y la ciencia ficción literaria, digamos que las relaciones entre el género cinematográfico y su correlato literario se presentan complicadas, aunque el cordón umbilical del primero con la literatura era notorio: "aproximadamente la mitad de los cincuenta filmes de ciencia ficción de mayor éxito comercial estrenados antes de 1980 eran adaptaciones hasta cierto punto de obras literarias, y de los 90 filmes seleccionados en una compilación reciente de listas de diez mejores películas por nueve críticos de cine de ciencia ficción, 40 de esos filmes eran adaptaciones" (Kerman, 1991:90). Y eso no es todo: la estruendosa irrupción del género fílmico en los años '50 estuvo precedida por el auge de la literatura de ciencia ficción en los '40, un signo de la deuda del cine con quien le allanó el camino en la cultura popular.

Llama poderosamente la atención que los escritores no quieran acreditarse el mérito y, al contrario, se desvivan por desvincularse del cine. Precisamente en 1950, cuando eclosiona el género cinematográfico, el éxito editorial de **Crónicas Marcianas** de Bradbury saca a la narrativa del *guetto* cultural. Entonces, en aras de legitimarse ante la cultura oficial, los escritores recrean en la ciencia ficción la antinomia formas espúreas/formas liberadoras de la que antes habían sido víctimas, asignando la primer categoría al cine y la segunda a sus relatos, a los que sitúan en un árbol genealógico prestigioso donde figuran Wells y Verne, con arraigo en la filosofía positivista del siglo XIX y la narrativa utópica. Atentos al valor de lo prospectivo en una sociedad orientada al futuro, los narradores califican su arte de "neo-realismo profético", creador de realidades que se corroborarán tras los hechos (Sobchack, 1993:55). Al mismo tiempo se esmeran por desvalorizar su correlato cinematográfico acusándolo de haberse degradado a un cuento de hadas²⁸ o a un mito²⁹.

²⁸ "Durante los 70 y los 80 la ciencia ficción se ha vuelto ampliamente popular, ampliamente diseminada. Se le ha quitado su aguijón. Los espantosos éxitos de *El Señor de los Anillos*, *Star Trek* y *Star Wars* han traído a la ciencia ficción no una real respetabilidad sino fórmulas tipo Postre Instantáneo (*Instant Whip*). El producto es más blando. Tiene que ser inmediatamente aceptable para muchos paladares, muchos de ellos pre-púberes (...) Su contenido nutritivo ha sido adaptado al gusto masivo. Ahora el mundo, o el sistema solar, o el

Una acusación se reitera: los filmes de ciencia ficción no serían más que películas de horror disfrazadas³⁰, formas degradadas que 'domesticar' el potencial crítico de la ciencia ficción de buena ley. La polémica, al cuestionar la aplicación de los parámetros de matriz literaria a las películas, nos pone en la pista de una especificidad fílmica cuya dilucidación puede ser crucial en la definición del género cinematográfico. Entremos, pues, en ella.

2.3.3.2. La filiación con el horror

Examinemos la acusación arrojada a la ciencia ficción de ser una sucursal del horror. Quienes proponen su estudio indiferenciado bajo el rótulo de "cine de la diferencia"³¹ ejemplifican la sustancial identidad de ambos géneros en su común insistencia en monstruos o aberraciones del orden natural, vampiros y hombres-lobo, alienígenas y mutantes.

Comencemos por el monstruo. ¿Qué factor lo hace aparecer? Un designio con sentido de castigo en el horror; un accidente en la ciencia ficción. En el primero el monstruo suele presentarse bajo un aspecto humano deformado: "debido a este vínculo de algún modo orgánico entre el hombre y el Monstruo en el filme de horror, parece absolutamente necesario desde el punto de vista dramático que el Monstruo posea una forma antropomórfica" (Sobchack, 1993:30). En la ciencia ficción, libre de esa ligazón, la monstruosidad asume la forma de hormiga gigante, tiranosaurio o ente amorfo. Las diferencias se acrecientan si consideramos otro motivo común, la posesión de los protagonistas por una fuerza extraña: en el horror se concretiza en la posesión por un espíritu diabólico -un ingrediente moral, nuevamente-; en la ciencia ficción, en la operación

universo o el Señor Todopoderoso deben ser salvados por un grupo de cuatro o cinco personas que incluyen a un personaje a lo Peter Pan, una chica de alta cuna y un náufrago por el estilo (...) En los viejos tiempos, solíamos destruir el mundo y ello sólo requería un científico loco. La ciencia ficción era un acto de desafío, una literatura de subversión, no de extravagancia", apostrofa Brian Aldiss (Broderick, 1995:53)

²⁹ Goulding (1985) califica a *Star Trek* y *Star Wars* de discursos engañosos donde la ciencia y la técnica insuflan la fuerza mítica que resuelve en un plano imaginario las contradicciones que desgarran la sociedad.

³⁰ Michel Laclós sostiene que la ciencia ficción proviene directo del horror: "El cine de ciencia ficción (...) asimiló todos los temas de la fantasía tradicional. Marcianos, venusinos o mutantes evolucionaron de los vampiros, mientras los robots imitan los estados en trance de los zombies y el Golem. El acotado escenario de la casa embrujada se expandió a las dimensiones de un satélite poblado por presencias extraterrestres invisibles", Sobchack, 1993:28.

³¹ Esta forma de clasificar los filmes tiene su asidero en el influyente trabajo de Robin Wood, "Introduction to the American Horror Film", prólogo a *The American Nightmare: Essays on The Horror Film* (1979), cuya tesis ahonda en *Hollywood From Vietnam to Reagan* (1986). Véase también S. Prince, "Dread, Taboo and The Thing: Toward a Social Theory of the Horror film, *Wide Angle* (10.3.1988); Horror and the Monstruos Feminine: An Imaginary Abjection, de B. Creed, en *Fantasy and the Cinema*, en Donald, 1989; y "Horror Politicized: The Monster in Psychoanalysis and Anthropology", de T. Schneider, *Spectator* N°2, 1991.

del "lavado de cerebros" -el efecto deshumanizador de la tecnología (las técnicas de la psiquiatría conductista). En definitiva, el Monstruo del horror comunica con el lado oscuro del ser humano; la Cosa de la ciencia ficción, en comparación, materializa las consecuencias no intencionadas de una acción inscrita en el universo semántico de la ciencia y la técnica.

Ambos géneros tratan con el caos; el primero con un caos moral; el segundo con el desorden social. En el horror el Monstruo saca a luz un conflicto entre el individuo y la sociedad; en la ciencia ficción, el conflicto creado por la Cosa afecta a las instituciones. En el horror la amenaza se focaliza en la víctima individual; jamás una plaga de vampiros cuestionó la existencia de la Humanidad³². En la ciencia ficción el trastorno pone en vilo la supervivencia de la especie y trasmite la clara percepción de que un factor perturbador impide el funcionamiento normal de la sociedad. ¿Cuál? El desarrollo desatado del aparato científico-técnico. La ciencia ficción explota sentimientos ambivalentes hacia la ciencia y la técnica y sus instituciones, presentadas en su sombría faceta de complejo militar-industrial. La ambigüedad colorea sus tramas: a menudo la ciencia contiene el peligro generado por ella misma. En contraposición al Monstruo, pretexto de una expiación moral, la Cosa es el factor inesperado que pone a prueba los recursos de la ciencia y la técnica.

El protagonista del horror es el individuo, y los exteriores, una proyección de su alma torturada. El héroe de la ciencia ficción emblematiza agencias colectivas: ciencia y técnica son entendidas como fuerzas sociales: los científicos encarnan a la primera; los militares e ingenieros a la segunda; el protagonismo recae en la respuesta social organizada. Sin duda, los científicos también intervienen en el horror, pero su perfil se ajusta al del "científico loco" animado por una maldad sin límites y un desquiciado deseo de dominación y poder. En la ciencia ficción el científico evoca un Prometeo moderno, "un individuo cuyas intenciones son básicamente buenas en el mejor de los casos y amorales en el peor" (Lucanio, 1987:47).

La trama del horror se centra en las consecuencias perversas de una acción científica en sí malvada; en la anticipación, en cambio, en las consecuencias perversas de una decisión loable aunque en cierto grado irresponsable. Muy distintos son los poderes atribuidos a los

³² La escala del estrago causado por el agente perturbador da un índice de la diferencia entre el horror, donde la destructividad del monstruo se agota en la demolición del laboratorio, con la muerte de su creador incluida, y la ciencia ficción, cuyas criaturas anormales retuercen trenes en sus garras, derriban edificios y pisotean casas, haciendo de la catástrofe generalizada el *leit motiv* visual del género, Sontag, 1984:236-237.

hombres de ciencia en cada género: en el horror de los años '30; "las ambiciones científicas se centran en conseguir resultados 'humildes', como fabricar hombres a partir de retales, lograr la invisibilidad o descubrir el lado oscuro de su propio ego. Mas tales manipulaciones aparecen como puro bricolage ante la posibilidad de desintegrar el planeta o crear monstruos no como los del doctor Moreau a escala humana, sino fuera de toda proporción, gigantescos, y además en serie industrialmente" (Freixas y Bassa, 1994:39).

En la ciencia ficción el peligro no está predestinado; surge de lo que el hombre hace o deja de hacer. El accidente, el típico desencadenante de la trama, supone un riesgo pre-existente que su acontecer actualiza en peligro. La fatalidad, que representaba para los pre-modernos la aterradora eficacia de la Naturaleza (Billard, 1986), interviene en el horror disfrazado de un impulso inexorable de las potencias naturales activas bajo la faz humana. Frente a la inhumanidad de esa fuerza ciega e imparable, el riesgo se presenta profundamente humano, hijo de los efectos indeseados de la razón instrumental. A la ciencia ficción no la moviliza la fatalidad sino el riesgo; no la moralidad sino la ecología³³.

Pese a lo dicho, de trazar una tajante línea divisoria entre el horror y marco moral/religioso, por un lado, y el cine de ciencia ficción y trasfondo científico por el otro, corremos el riesgo de dejar inexplicado el sesgo 'religioso-mágico' tomado por el cine en los años '60 y '70, con los alienígenas angelicales de **Close Encounters of the Third Kind**, la "Pasión" de **E.T.**, o el monolito de **2001: Una Odisea del Espacio** en el oficio de Ángel de la Guarda de la humanidad. La conexión entre ciencia y religión es evidente en **Beneath The Planet of The Apes**, donde la Bomba atómica es venerada como objeto de culto. El Holocausto nuclear, hartó frecuente en la serie fílmica, se asocia al Apocalipsis, una idea de regusto cristiano.

Pese a su insistencia en que la utopía es una obra humana, al hablar del fin del mundo el cine no puede evitar rozar lo sagrado. Refiriéndose al filme **La fin du Monde** (1931), Billard apunta que "cuando Abel Gance se toma por Cristo y funda en los cinco últimos

³³ La fatalidad reenvía a un tipo de estructura temporal donde el sentido dimana del pasado. El horror es un género centrado en el pasado, en el cual la irrupción del monstruo se asemeja al retorno de lo reprimido del psicoanálisis. La maldición, ligada a una profanación o sacrilegio cometido en tiempos pretéritos, es el dínamo de donde la trama obtiene su fuerza. En el universo del horror el muerto siempre atrapa al vivo. El futuro abierto de la ciencia ficción ignora el fatalismo; el suyo es un cosmos abierto a todas las posibilidades, al riesgo. Mas esa demarcación no obstaculiza la creación de formas híbridas en una intersección de horror y ciencia ficción, donde futuro y pasado se entrecruzan. Lovecraft cultivó asiduamente esa variante, cuya expresión última tenemos en **Alien**: los tripulantes de la aeronave, tras descubrir un vehículo alienígena varado desde tiempos inmemoriales, descienden a sus profundidades y, actuando inadvertidamente de arqueólogos del futuro, rompen el sello de la cripta y liberan el engendro al acecho desde el pasado.

minutos del planeta la República Universal, todo el mundo comprende la lección: el cometa de Lexell era el Dedo de Dios" (1986:50). Y reflexiona: "cuando la víctima en cuestión es el Cosmos, nos encontramos próximos a una experiencia religiosa; y la utopía no está cómoda en el universo religioso; es congénitamente pagana, pues tiene necesidad de creer en la absoluta inocencia de la acción humana" (ibid, p.66).

¿Cómo explicar los deslices religiosos? Sobchak, inspirándose en Malinowski, recuerda que magia, ciencia y religión "intentan describir y confrontar lo desconocido de una forma que satisfaga el ansia humana por seguridad y control" (1993:63). En su opinión es inútil querer separar limpiamente lo sacro de lo profano. Horror y ciencia ficción formarían los extremos de un arco, con los valores máximos de religiosidad y cientificismo en cada vértice. En la zona media del arco se situarían los filmes de ciencia ficción con mayores dosis de religiosidad (los vinculados al Holocausto nuclear, por lo común). Raros serían los filmes sin una pizca de trascendentalismo, sostiene Sobchak; e igual de raras las películas de horror sin alguna alusión científica. La diferencia entre ambos géneros se mediría por la proporción de ciencia y religión empleada: en la ciencia ficción la primera constituiría el recurso dominante, echando mano, cuando fuera necesario, de la religión y la magia. Lo vemos en **The War of the Worlds**, cuando la salvación llega a último momento al morir los marcianos a causa de las bacterias terrestres, "*the little things God in His wisdom put on the Earth*", según la voz *over* que cierra el filme. La religión se asoma cuando no queda otro recurso para evitar lo impensable: el exterminio de la especie humana a mano de los alienígenas.

De la confrontación entre horror y cine de ciencia ficción hemos obtenido criterios de deslinde suficientes para desmentir las voces que los identifican. En el contraste se nos ha ido insinuando el perfil del género fílmico, algunas de sus temáticas, sus coqueteos con lo sacro, los miembros de su reparto. Pero aún nos sentimos lejos de captar la esencia de su singularidad respecto de la serie literaria. Es preciso dar otro paso y aclarar la relación de dependencia de la serie fílmica apuntada al comienzo. ¿Por dónde continuar? Habida cuenta que la relación más palpable entre ambas series se da en las adaptaciones para la pantalla, cabe suponer un proceso selectivo de la serie fílmica sobre la literaria. Veamos si las reglas que gobiernan las adaptaciones nos clarifican sin equívocos las identidades de ambas series.

2.3.3.3. La tematización del riesgo

Un modo de explicar las selectivas relaciones de la serie cinematográfica con la literaria lo ofrece el enfoque de la tematización. Trasladando a nuestro terreno "el proceso de definición, establecimiento y reconocimiento público de los grandes temas, de los grandes problemas políticos que constituyen la opinión pública, mediante la acción determinante de los medios de comunicación de masas" (Saperas, 1987:92), nos dotamos de un esquema con el cual aprehender la mecánica de selección y definición de las temáticas centrales de la ficción cinematográfica.

En el cine *mainstream* la tematización actúa condicionada por los altos riesgos del negocio. Reducir la incertidumbre sobre la reacción del público obliga a los productores a la búsqueda continua de *best-sellers* adaptables con el fin de trasladar su tirón de audiencia a la pantalla. En el cine de ciencia ficción el recurso a las fuentes literarias funciona a la inversa: no se adaptan textos célebres; mas bien el texto adaptado suele cobrar fama gracias a la adaptación, cosechando el éxito editorial *a posteriori* (**El Centinela**, cuento de Arthur Clarke, apenas se conocía antes de estrenarse su versión fílmica, **2001: Una Odisea del Espacio**). En efecto, las adaptaciones de renombre representan una minoría frente al volumen de textos desconocidos al gran público, algo desconcertante al no haber en ellos un tirón editorial aprovechable.

El contrasentido se aclara si traemos a colación las imágenes de audiencias manejadas por los productores. En el proceso habitual de cribado de temas, los productores sopesan su relevancia guiados por las imágenes de la audiencia-target. Descartan materias exóticas, ciñéndose a temas reconocibles sin esfuerzo y atractivos a audiencias amplias. ¿Cuál es su criterio de la inclusión de unos motivos y la exclusión de otros, visto el ingente fondo literario? Algo, suponemos, debe indicar a los productores la pertinencia de su elección. El éxito editorial de un texto de ciencia ficción no les sirve; el público lector de la serie es demasiado exiguo para los requerimientos del consumo cinematográfico. El reto supremo es detectar las percepciones sociales dominantes en las grandes audiencias. Necesitados de orientación, los agentes de la industria se vuelven a la agenda de los medios de comunicación, y de su jerarquización de noticias infieren lo relevante para la audiencia-*target*, un grupo difuso al que suponen familiarizado con la agenda mediática. La resultante es que figurar en dicha agenda constituye el rasero que decide si una temática literaria es digna o no de ser trasladada a la pantalla³⁴.

³⁴ Una versión sumaria del procedimiento la ofrece Roger Corman, uno de los autores de éxito de la Serie B en los años '50. Falto de dinero para pagar derechos de adaptación de obras literarias, Corman recogía sus

Los ejemplos abundan: los relatos de invasiones extraterrestres, frecuentes en la narrativa, no llegan a la pantalla hasta que en 1947 la prensa informa del avistamiento de platillos voladores y entonces el cine incorpora la temática en 1951 con **The Thing**, basada en el relato **Who Goes There** de 1938; y en **The Day the Earth Stood Still**, de 1951, basada en un relato de 1940, **Farewell to the Master**. Las historias de cohetes, igual de abundantes en la narrativa *pulp*, no repercuten en el cine hasta que los preparativos de la carrera espacial decide el rodaje de **Destination Moon** (1950). Lo mismo ocurre con las colisiones interplanetarias: el relato **When Worlds Collide** del choque de la Tierra con un astro errante, se publica en 1933 y se lleva al cine en 1951, al calor de la conmoción causada en 1950 por el *best-seller* **Worlds in Collision**, de Immanuel Velikovsky, astrónomo que pretendía explicar los hechos bíblicos por colisiones astrales. **2001: Una Odisea del Espacio** (1968) recoge su tema de un cuento de Clarke de 1948, cuando la inminencia del alunizaje insufla actualidad al viaje a la Luna. **20.000 Leguas de Viaje Submarino**, publicada por Verne en 1870, es filmada en 1916, cuando los submarinos alemanes merodeaban en el Atlántico, y por segunda vez en 1955, tras la botadura del primer submarino atómico. La guerra atómica recibe idéntico trato: su aparición en la narrativa data de **The World set Free** (1914), de Wells, donde se habla por primera vez de una guerra con armas nucleares. Pero el cine no la toma hasta que el estallido de la Bomba A y la carrera armamentista subsiguiente ponen el "peligro nuclear" en el primer plano de las agenda pública y mediática.

Los procederes de la tematización tomarían comprensibles dos rasgos *sui generis* del cine: su etnocentrismo -el futuro, por lo general, es imaginado como la proyección mas o menos lineal del presente de la sociedad americana, del cual la serie de animación **The Jetson** sería la caricatura y el ejemplo-; y su antropocentrismo -las tramas ambientadas en otros mundos y los personajes no-humanos, frecuentes en la literatura, faltan en el cine de ciencia ficción, refractario a cualquier atisbo de Otredad radical, palpable en su escaso empleo de la cámara subjetiva (el modo de poner al espectador en la piel del alienígena) y en la supresión del inevitable problema de comunicación con los alienígenas con el recurso del 'traductor simultáneo'. En ambos casos la tematización negativa transparenta la voluntad de no llevar demasiado lejos el extrañamiento y no arriesgarse a enajenarse las audiencias³⁵.

temas de ciencia ficción directamente de la prensa. "En la primera mitad de 1957 capitalicé otro suceso, la resonancia sensacionalista que tuvo el lanzamiento por parte de los soviéticos de su satélite Sputnik", Corman:1992:73. El resultado fue la realización **War of the Satellites** (1957).

³⁵ El pacato tratamiento dado al sexo por el cine de ciencia ficción se imputaría al puritanismo rector de la tematización. Se han censado más de 935 relatos o novelas de ciencia ficción con temas o personajes

Similar preocupación justificaría la diferencia de horizontes temporales de las ficciones literarias y fílmicas. En las primeras la extrapolación temporal no conoce límites³⁶; en las películas sorprende la falta de profundidad del porvenir: la inmensa mayoría se emplaza en futuros muy próximos a la fecha de su exhibición (salvo excepciones tipo **Planet of the Apes**, **Forbidden Planet** o **Alien**, ambientadas cientos y miles de años adelante): **1984**, rodada en 1956 y situada en 1984; **2001: Una Odisea del Espacio**, estrenada en 1968, transcurre en 2001; **Rollerball** (1975) tiene lugar en el 2010; **Blade Runner** (1982) se ambienta en 2019; **On The Beach** (1959), data el Holocausto en 1964; **Beyond the Time Barrier** (1960) trata de un viaje temporal al año 2024; **Things to Come** (1935), ambientada en 1940 y 1970; **A Boy and His Dog** (1975) se ambienta en 2024; **Escape from New York** (1981) se escenifica 1997; **Parasite** (1982) no va más allá de 1992; **2010** (1984) se desenvuelve en el año 2010 título; **2019 tras la caída de Nueva York** (1983) se sitúa en el año 2019; y **La Tercera Guerra Mundial** (1983) tiene lugar en 1987. Y un alto número se despliega en el futuro inmediato, con intervalos de tiempo siempre dentro de las expectativas de vida de las audiencias juveniles, a las que se enseña un futuro al alcance de la mano³⁷. La constricción del horizonte temporal obedece a un propósito claro: conectar los temas dramatizados con la coyuntura, presuponiendo que el futuro que interesa a las audiencias es el emplazado en el límite superior del presente. De aquí la rareza de los viajes al pasado en el cine, en comparación con la literatura. El pasado sólo le importa si incursiona en el presente (el caso de los dinosaurios de **Parque Jurásico**).

Las relaciones cine/literatura se van aclarando. Parangonando la estructura de tres niveles de la tematización referida por Rositi, podemos concluir diciendo que la narrativa sirve al cine de reservorio temático y la agenda mediática, de filtro en el trasvase de temas literarios al género fílmico, el tercer nivel de selección respecto del amplísimo primer nivel de la

gay/lésbicos (Tulloch, 1995:243); sin embargo, revisar los cientos de filmes del género a la búsqueda de una mención explícita a la homosexualidad resultaría una tarea completamente infructuosa.

³⁶ La ciencia ficción literaria hace suyo el legado de Condorcet y se entrega a confeccionar "historias universales" de vasto alcance. De ese modo, H. G. Wells, en **The Time Machine**, conduce al lector al año 802.701; J.B. Haldane, en **The Last Judgement**, nos transporta al año 17.846.151; y Olaf Stapledon, con **First and Last Men**, se aventura dos billones de años en el mañana.

³⁷ Una encuesta realizada a cien personalidades francesas por los hermanos Bogdanoff, orientada a identificar las razones del gusto o rechazo a la ciencia ficción, recibe una fundamentación por parte de la actriz Michele Morgan alusiva a los horizontes temporales del género: "Dentro de cien años estaré muerta, escribe ella. ¿Cómo pretende que me sienta atraída por una literatura que describe cosas que vendrán después de mi muerte?". Allí reside una de las auténticas razones de la repugnancia -consciente o no- que experimentan muchos individuos de cara a la ciencia ficción: lo que no pueden tolerar es que les hable de un porvenir del cual se sienten objetivamente excluidos" (Bogdanoff, 1979:396). Por la negativa, la respuesta sugiere una clave del confinamiento del cine en los horizontes de vida de los espectadores: el propósito de no enajenarse las audiencias masivas presentando futuros fuera de su expectativa vital.

literatura y el segundo de la agenda de los medios³⁸. Tales operaciones dan por resultado un género que "describe individuos adaptándose a cambios drásticos, repentinos, transmitidos por los medios de comunicación -lo cual es, en una sociedad en la cual la información se ha vuelto más importante que el conocimiento, una forma bien sabida de cambio (...) La ciencia ficción es una expresión comprensible de una sociedad en la cual las visiones del mundo cambian tan rápido como la tecnología", Cioffi, 1982:148.

La caracterización del cine de ciencia ficción como género centrado en temáticas ligadas al riesgo científico-técnico zanja la cuestión de sus similitudes y diferencias con la serie literaria; sin embargo, no podemos dar por acabado su retrato; hasta el momento no hemos salido del plano de contenido; mas el cine es ante todo un arte visual; dar las últimas pinceladas requiere determinar el modo en que esa especificidad se expresa en sus imágenes.

2.3.3.4. Efectos especiales

Pocos discutirían que el gran reclamo del género de ciencia ficción se sitúa en el terreno visual: los efectos especiales. Su insistencia en ellos incomoda a la crítica *high brow*, suspicaz a toda adulación de los sentidos, que viene justificando en el recurso sistemático a los efectos especiales el anatema de "forma espúrea" arrojado contra el cine de ciencia ficción³⁹. Tan fuerte es el prejuicio que los efectos especiales, las artes primordiales de la ilusión cinematográfica, apenas han sido atendidos por los investigadores, algo sorprendente en un género acaparador de *Oscars* a los efectos especiales de la Academia de Hollywood -la primera institución dadora de valor a los filmes del circuito comercial-, un dato muy indicativo de su fortaleza en el nicho de mercado de las *tecnologías de la ilusión*⁴⁰.

³⁸ Su conocimiento del procedimiento le permite al novelista Michael Crichton ejecutar la proeza de simultanear los tres niveles: la insistencia de la prensa en la clonación le inspira una novela de anticipación, **Parque Jurásico**, con gran éxito editorial, fuente a su vez del filme homónimo. Crichton repetía la receta ensayada veinte años atrás, cuando, a partir de un tema agitado por la prensa a fines de los años '60, la alarma por una contaminación de microbios alienígenas importados por las misiones *Apollo*, escribe el *best-seller* **La Amenaza de Andrómeda**, adaptada al cine con el mismo nombre en 1971.

³⁹ Una actitud representativa de esa disposición la tenemos en la fría recepción dada a **2001: Una Odisea Del Espacio** por los críticos neoyorquinos, "quienes concedieron que los efectos especiales eran impresionantes, pero buscaron en vano el 'contenido' -personajes, drama, diálogos, etc.-", Ciment, 1972:140.

⁴⁰ La ciencia ficción se hizo con los *Oscars* a los mejores efectos especiales en 1950 con **Destination Moon**; en 1951 con **When the Worlds Collide**; en 1953 con **The War of the Worlds**; en 1954 con **20.000 Leguas de Viaje Submarino**; en 1960 con **The Time Machine**; en 1966 con **Viaje Alucinante**; en 1968 con **2001: Una Odisea del Espacio**; en 1969 con **Marooned**.

A nosotros su proclividad por los efectos especiales nos intriga sobremanera; entrevemos en ella una clave de su atractivo para las audiencias. De entrada, la cuestión nos conduce a la especificidad de la imagen del género, definida por el movimiento pendular de lo extraño a lo familiar, en "una tensión entre aquellas imágenes que buscan sacarnos por completo de un mundo comprensible y conocido, lanzándonos a la poesía de lo imaginario y aquellas imágenes que intentan devolvernos a un contexto familiar y prosaico" (Sobchack, 1980:88-89). Su fórmula visual de constante tensión, colisión y mezcla de imágenes familiares y extrañas, la asemejaría al fantástico, donde lo extraño irrumpe en un contexto vulgar y cotidiano, de no ser por un punto: la ciencia ficción se esmera por conseguir credibilidad para sus irreales imágenes; el fantástico se esfuerza por suspenderla. El fantástico se deleita en la incertidumbre y tiene la vacilación y el equívoco grabadas en su estructura (Jackson, 1986:46). Nada más ajeno a la ciencia ficción que la afición de aquel por lo indecible, lo invisible, lo informe; lo suyo es el desenfrenado exhibicionismo del *novum* en sus detalles.

La disposición exhibicionista con lo extraño deriva, paradójicamente, de sus lazos de sangre con la estética realista. En el género fílmico la vena realista se magnifica al enlazar con el halo documental y verista de la imagen cinematográfica, y plantea en el centro mismo de su lenguaje una exigencia: apelar a los efectos especiales para reforzar el realismo de sus imágenes. Esa afirmación puede sonar extraña, habida cuenta que los trucos visuales se destinan fundamentalmente a la fabricación de las imágenes de lo irreal. Intentaremos dar sentido a ese enunciado invocando el papel desempeñado en el estímulo de esa demanda de realismo por un afluente del género poco conocido: el cine bélico de la II Guerra mundial.

Dar cuenta del antecedente nos precipita en la dimensión maquinística del cine. Virilio (1991) ha referido cómo las contendas del siglo XX forjaron insospechadas relaciones entre el cinematógrafo y las artes bélicas, de naturaleza técnica primeramente⁴¹, con repercusión en el plano visual después. A lo largo de la II Guerra Mundial los espectadores de los noticieros cinematográficos producidos por los beligerantes asisten estremecidos a un drástico trastocamiento de la percepción visual, traducible en la multiplicación de los puntos de vista, la dilatación de los campos visuales y el caudal de imágenes inéditas: las apocalípticas visiones de los bombardeos, las perspectivas de altura de las tomas aéreas; las

⁴¹ Las conexiones atañen a íntimas interacciones entre el ojo de la cámara y los sistemas de puntería, sirviendo el primero de dispositivo de observación y mira, beneficiándose posteriormente de los adelantos ópticos militares concretados en el desarrollo del *Cinemascope* a partir de la telemetría de artillería; en el video a partir de la óptica electrónica derivada del radar; o en la cámara orientada por ordenador utilizada en *Star Wars*, derivada de un prototipo usado en el entrenamiento de pilotos. Ver también Virilio, 1989.

vistas de la Tierra alejándose registradas por las cámaras montadas en los cohetes; y un tipo de imagen abstracta: los arabescos luminosos trazados en la pantalla del radar.

La panoplia de efectos visuales movilizados por la mirada militar -la "logística de la percepción", en palabras de Virilio- fertiliza al cine de ciencia ficción y pervive en el espectáculo del desastre y sus devastadores estragos, en el deleite por las panorámicas aéreas de los escenarios futuros, exhibiéndose sin tapujos en los documentales de guerra insertos en las películas de los '50 en calidad de "efectos visuales" para las escenas de explosiones, incendios y destrozos masivos. Repertorio de visiones de destrucción, el cine bélico proclama sin pudor alguno el poder de las tecnologías de guerra y, tácitamente, el de los ingenios ópticos que lo registran con un grado de realismo jamás visto (las estremecedoras tomas de los ensayos nucleares celebran la fisión atómica como las lentes y el film capaces de captar el *flash* nuclear y presentarlo de modo inofensivo, estético).

Su parafernalia audiovisual proporciona a la ciencia ficción una plataforma de despegue. Encaramado a ella, el género se ofrece a las audiencias como el medio idóneo donde saciar el apetito despertado por la logística de la percepción. "La imaginería de las películas de ciencia ficción quiere satisfacer al adicto más belicoso a las películas de guerra, pues gran parte de las satisfacciones de las películas de guerra pasan, sin transformación, a las películas de ciencia ficción. Ejemplos: la batalla entre 'cohetes de combate' terráqueos y artefactos espaciales invasores en **Battle in outer Space** (1960); la cada vez mayor potencia de fuego en los sucesivos ataques a los invasores en **The Mysterians**, que Dan Talbot describió correctamente como un holocausto ininterrumpido; el espectacular bombardeo de las fortalezas subterráneas de Metaluna en **This Island Earth** (1954)", Sontag, 1984:244.

El apareamiento entre guerra y ciencia ficción no es del todo novedoso. Existe en la literatura de las "guerras futuras"⁴², el género aparecido en el siglo pasado que extrapolaba las hipótesis de conflicto de la Paz Armada en anticipaciones del Armagedón. Clarke (1992:480) fecha su origen en 1862, con la botadura del *Monitor*, el primer buque

⁴² V. parágrafo 2.4.6 del capítulo I. En 1882 R. Wolton imagina a los chinos apoderándose de California y Oregon en 1889. En 1899 el inglés M.P. Shiel escribe **The Yellow Danger**, referido a una invasión china a Europa. Después de la guerra ruso-japonesa de 1905, los nipones desalojan a los chinos del primer puesto de "amarillos peligrosos". En 1907 M. Manson describe el ataque japonés a Estados Unidos, imitado por J.U. Giesy en 1915 con **All for his Country**. En 1929 Floyd Gibbons narra en **The Red Napoleon** cómo el líder mongol soviético Karakhan se adueña de Boston en la década siguiente. Gibbons imputa a Karakhan el propósito de fundir en una única raza a las demás mediante el mestizaje. Buck Rogers, el héroe del cómic, se estrena en 1928 combatiendo una invasión de chinos mongoles a punto de aniquilar la "raza americana".

acorazado, el hecho desencadenante de la carrera bélica de renovación tecnológica permanente. La vorágine de invenciones engendra la necesidad de pronósticos de los avances propios y enemigos y la figura del experto en clarividencia militar, cuyo peso se agiganta tras la I Guerra Mundial. "En una era de alfabetismo universal la guerra ha sido el más poderoso promotor del pensamiento en el futuro", apunta Clarke, a propósito del duradero vínculo entre las artes bélicas y la construcción social del futuro (1992:483).

Las "guerras futuras" estampan su imaginario en el cine de ciencia ficción anterior a la Era Dorada, palpable en el rayo de la muerte, las aeronaves de batalla, los submarinos, las conflagraciones cósmicas⁴³. Mas es precisa la revolución en los medios expresivos del cine auspiciada por la logística de la percepción para que el enlace entre la imagen bélica y la ciencia ficción fructifique en un género singularmente dotado para visualizar el potencial destructivo de la tecnología en toda su plenitud. Esa singular relación queda simbolizada en ocasión del rodaje de *Alien* en Gran Bretaña, en la confección del abigarrado puente de mando de la nave *Nostramo* con decenas de tableros de aviones de la II Guerra Mundial descubiertos por el equipo de producción en un depósito de chatarra. Como la *Nostramo*, el cine de ciencia ficción de los años '50 se ensambla con rezagos bélicos.

La guerra remueve y abona el terreno donde germinará el cine de ciencia ficción. El despliegue de fuerzas destructivas en 1939-1945 no tiene igual en la historia; y la carrera armamentista nuclear en la que desemboca introduce la incalculabilidad del riesgo de la ciencia y la técnica y franquea el paso a la sociedad del riesgo. La ciencia ficción, pertrechada con dispositivos ópticos y perceptuales afinados por la innovación bélica, se halla en los años '50 en inmejorable condición para representar los nuevos riesgos gracias a los buenos oficios de los efectos especiales⁴⁴.

El *Novum* de la ciencia ficción fílmica versa del impacto social de lo nuevo de la ciencia y la técnica percibido en forma de riesgo. Su presentación supone una superficie visual rica

⁴³ La integración de la temática de las "guerras futuras" se detecta en fechas tempranas como 1909, con el filme británico *Airship Destroyer*, seguido de otra producción de la misma nacionalidad, *The Terror of the Aire* (1914); las americanas *The Battle Cry of Space* (1915) y *The Flying Torpedo* (1916); *El Rayo de la muerte* (1925), del soviético Kulechov; la germana *El Túnel* (1933); y *The Things to Come* (1936).

⁴⁴ Hacemos notar que la ciencia ficción no monopolizó los réditos de los efectos especiales. La explotación por el cine bélico del filón de la destructividad le deparó los Oscars por efectos especiales en 1941 con *I Wanted Wings*; de 1943 con *Crash Dive*; en 1944 con *Thrity Seconds over Tokio*; en 1955 con *The Bridges at Toko-Ri*; en 1956 con *The Enemy Below*; en 1961 con *The Guns of Navarone*; en 1962 con *The Longest Day*; y en 1970 con *Tora, Tora, Tora*. Significativamente, los Oscars -máxima expresión ritual de Hollywood- consagran en un mismo apartado guerra, ciencia ficción y efectos especiales.

en información sobre la sociedad y la cultura donde irrumpe el *Novum*⁴⁵. Este es el papel reservado a los efectos especiales: ayudar a la descripción del *Novum* con la minuciosidad y perfección documental del microscopio y el telescopio. Al hacerlo "actualizan las posibilidades, delicias y terrores de fascinantes nuevas tecnologías: vuelos espaciales, rayos letales, transmisores de materia, clonación, la vida en la Luna o en el fondo del Pacífico, la lucha o convivencia con alienígenas, la violación por una computadora" (Stern, 1995:69).

Los hallazgos visuales de la primera Edad Dorada se beneficiaron de la onda expansiva de la logística de la percepción; a mediados de los '60 su empuje se habría agotado. La segunda Edad Dorada supone un salto cualitativo en los efectos especiales a fin de incrementar exponencialmente su poder generador de mundos alternos visualmente creíbles, que antes de **2001: Una Odisea del Espacio** era manifiestamente limitado. Con el filme de Kubrick los efectos especiales adquieren la elaboración suficiente para satisfacer la demanda de realismo de audiencias exigentes. Los relatos del rodaje de **2001: Una Odisea del Espacio** (Kagan, 1974; Giuliani, 1990; Finch, 1984) recogen la lúcida apreciación de Kubrick de la coyuntura: la pérdida de la "audiencia cautiva" ocurrida en los años '50 había roto el pacto tácito de la ilusión fílmica: ya no se podía contar con que la buena voluntad del espectador perdonase lo rudimentario del trucaje. Relatos futuristas de factura chapucera ya los ofrecía gratis la televisión. Las audiencias sólo retornarían a las salas si se les daba una sensación de realidad tan convincente que se impusiese por sí misma. Producirla exigía una renovación completa de los efectos especiales⁴⁶. A partir de **2001:**

⁴⁵ Un ejemplo de cómo el lenguaje fílmico entrega las coordenadas de una situación es la "toma constitutiva (*establishing shot*) -una toma larga- (que) establece el lugar, a menudo el tiempo y a veces otras informaciones necesarias. Hitchcock era el maestro de la toma constitutiva. La panorámica inicial y el recorrido de la cámara en **La Ventana Indiscreta** (1954), por ejemplo, nos dicen donde estamos, por qué estamos aquí, quiénes están con quien, qué está pasando, qué ha sucedido que nos trajo allí, quiénes son los otros personajes de la historia, e incluso sugiere posibles modos que la historia podría desarrollar. ¡Todo sin esfuerzos y rápidamente y sin decir una palabra! Párrafos de prosa se condensan en segundos de narración fílmica", Mónaco, 1981:173. Una excelente muestra de *establishing shot* en la ciencia ficción se aprecia en la vista aérea de la megalópolis al inicio de **Blade Runner**, en su brillante entrega de las coordenadas del nivel tecnológico, la saturación demográfica y la polución del futuro en el cual se desenvolverá la trama.

⁴⁶ La endeblez de los efectos especiales ha sido una queja constante de la crítica y los espectadores. Ni siquiera la lujosa **The War of the Worlds** logró disimular los hilos que sostenían las maquetas de las naves marcianas; un defecto extensible a la serie **Star Trek** (Tulloch, 1995:229). Que **Cat Women of the Moon** (1953) "se montó a partir de restos de serie resulta evidente cuando el espectador descubre que el puente de mando de la nave terrícola está sacado de una película de submarinos y que el diseñador de producción ni se molestó en camuflar el periscopio" (Costa, 1994:146). En **The Gila Monster** (1959) ni siquiera usaron lentes de aumento; los técnicos se limitaron a filmar el reptil en contraplano, sin esforzarse por hacerlo coincidir con los protagonistas en un cuadro. **Night of the Lepus** (1972), a despecho de la revolución técnica de **2001: Una Odisea Espacial**, escenifica una invasión de conejos gigantes y carnívoros con el burdo expediente de filmar conejos reales a cámara lenta pisoteando unas maquetas y, en las escenas de clímax, disfrazar a cuatro figurantes de conejos acechando a los protagonistas. El catálogo de violaciones a las más elementales leyes de verosimilitud llenaría un tratado.

Una Odisea del Espacio la suerte del género queda ligada a la evolución de los efectos especiales, cada vez más preponderantes (de los dos o tres minutos de trucos visuales de media en los años '50 se pasa a los 50 minutos de duración de **Independence Day** (1996)).

Lo dicho explica en parte la paradoja de los efectos especiales en la ciencia ficción: el uso realista de imágenes irreales. Esta singular propiedad visual del género anuló la posibilidad de desarrollo de un cine de animación de ciencia ficción: sus universos nunca resultarían creíbles. Los dibujos animados encontraron un hueco en la televisión, confinados a los programas infantiles. Inverosímiles según el estándar cinematográfico, se tornaron en el repertorio de efectos especiales de la pantalla chica.

Queda por clarificar el movimiento inverso por el cual el exhibicionismo hiper-realista del género le distancia del realismo, entendido como una narración organizada por una cadena continua de causa-efecto motivada por los deseos o necesidades de personajes individuales y resuelta con la realización de tales motivaciones. En el estilo clásico de Hollywood todos los componentes fílmicos se supeditan al argumento, sin dejar dudas sobre su relación con la acción, suprimiéndose los momentos no significativos desde el punto de vista de la trama. De esa norma la ciencia ficción se desvía con su regodeo en los efectos especiales. En las películas del género "el espectáculo se vuelve un fin en sí mismo: los espectaculares efectos sonoros y visuales interrumpen temporalmente el flujo de la narración, invitando al espectador a contemplar, con temor reverencial y maravilla, la vastedad del espacio exterior y los milagros tecnológicos de sociedades futuras" (Kuhnn, 1995:7). Su código de visibilidad excede con holgura los requerimientos narrativos; y el desborde le convierte en el escaparate culturalmente designado para la exhibición de los efectos especiales. El medio se torna el ingrediente esencial del mensaje. ¿Cuál es el mensaje? La misma tecnología de la máquina de la visión. "En tanto que sabemos que esas cosas no existen, transferimos nuestro mayor asombro de lo que vemos a esa máquina fabulosa, las películas mismas que hacen real lo imposible", apunta sagazmente LaValley, 1982:67.

El arrobo tecnológico, a decir verdad, planea sobre todos los universos cinematográficos. Hay antecedentes en el futurismo, en su exégesis de las proezas cinemáticas de los objetos y de la perfección dinámica de los puntos de vista, la deformación de las dimensiones de la cámara y la movilidad del ojo-cámara. Una fascinación similar, lúgubramente declinada, se expresa en la recurrencia del automatismo en el expresionismo alemán, con sus sonámbulos, hipnotizados, momias, vampiros, Golems y robots, señas tempranas de una vida automatizada que el género burlesco (Chaplin, Tati, Jerry Lewis) explotará

largamente. Mas sólo cuando eclosione la ciencia ficción como género y entre, con los efectos especiales, en posesión de sus medios específicos, dispondrá el cine de un dominio propio en donde explayar su embeleso por la técnica.

El encuentro a principios de los años '50 de la nueva percepción del riesgo con una filmografía de contornos inestables da lugar al nacimiento oficial del género. La intermitencia del cine de ciencia ficción anterior a la II Guerra Mundial se explicaría por la minimización del riesgo científico. Durante la primera mitad del siglo aún se respira la atmósfera optimista del positivismo, típica del mundo en expansión capturado por Verne en sus obras: en ellas la catástrofe, cuando llega, la provoca la perfidia humana, nunca la tecnología *per se*. Nada distrae a Verne de la apología de la técnica, la ciencia y la practicidad ejecutiva del ingeniero, el héroe clásico de la paleotécnica. Esta confianza ciega se quiebra en la II Guerra Mundial, cuando los bombardeos masivos pavimentan el desenlace apocalíptico de Hiroshima y Nagasaki, y se abre un período signado por la ambigüedad del progreso y acosado por fantasmas de entropía y estancamiento. La pérdida de la inocencia de la ciencia y la tecnología es la experiencia *princeps* que centra definitivamente la tematización del cine de ciencia ficción. No por casualidad su circuito de producción coincide con el mapa de la sociedad del riesgo, las naciones capitalistas centrales. Fuera del género y del riesgo quedan los países socialistas⁴⁷ y el Tercer Mundo, pese a sus tradiciones literarias de anticipación.

El careo de definiciones llega a su término. Ante nosotros tenemos un espectáculo que tematiza los riesgos de la ciencia y técnica al tiempo que, escenificándolos con efectos especiales, busca fascinar a las audiencias incitándolas a contemplar las posibilidades de la

⁴⁷ ¿Por qué apenas hubo cine de ciencia ficción en los países socialistas? De hecho, el género floreció en los primeros años de la URSS. Hasta 1926 se filmaron ocho películas, comenzando con la adaptación de **El Talón de Hierro**, de Jack London con guión del mismísimo Comisario de Cultura, Anatoly Lunacharski. En 1929 una campaña de la Asociación oficial de escritores (RAPP) condena al género a un purgatorio del cual saldrá con permiso dominical a partir de 1935, bajo la condición de redimirse produciendo literatura infantil didáctica. "Anticipar desarrollos posibles era empresa suicida cuando Stalin pasaba por ser el único 'adivinator' del futuro (...) el único deber de la anticipación literaria era resolver los problemas tecnológicos del futuro cercano, y que no debía intentar ir más allá de esos límites, pues sólo de esa manera seguiría asentada en el realismo socialista" (Suvin, 1984:335). La reanimación llegará con el **Deshielo** y la publicación de **La Nebulosa de Andrómeda**; sin embargo, los reparos oficiales persistirán: en 1962 Roger Corman se entrevista con el censor soviético encargado de aprobar su proyecto de filmar en la URSS y escucha estas reveladoras palabras: "La ciencia ficción es muy popular aquí en la Unión Soviética. Pero debo hacerle una salvedad. Muchos cineastas soviéticos vienen hasta mí con guiones sobre el mismo tema, la ciencia ficción y las eras venideras, y debo desestimar la mayoría de sus historias porque no retratan el futuro tal y como será dentro de quinientos o mil años. Aunque sé que usted trabaja aquí de buena fe, con su educación capitalista le advierto que le será todavía más difícil que a ellos predecir el mañana" (Corman:1992:160). Volveremos a esta cuestión con más detenimiento al final del cuarto capítulo.

tecnología. Utopía y tecnología, las modalidades de la des-futurización, se funden aquí en una operación indivisa en el plano del contenido -tanto formula la distopía de los efectos perniciosos del avance científico como la utopía de las tecnologías benéficas- y de lo visual -la imagen del riesgo creada por su dispositivo óptico-sonoro envía un mensaje auto-referencial sobre el poder de la técnica⁴⁸.

Ni acervamente tecnofóbico como afirman unos (Ryan & Kellner, 1995), ni perdidamente tecnofílico según otros (Stern, 1995), el cine de ciencia ficción se ofrece como el experimento mental de anticipar el impacto de los hallazgos de la ciencia sobre la sociedad y prever cómo ésta puede ajustarse a la nueva condición. Y prospera al conectar con un amplio público dispuesto a pensar cinematográficamente los escenarios del peligro sin privarse de los goces de la tecnología visual. Pero el feliz encuentro del emisor con su receptor no es espontáneo. Medio siglo de tanteos ilustra lo errático del interés social por sus temáticas en una época en la que la percepción del riesgo científico-técnico está en pañales.

El género recién toma forma cuando una condición material, la sociedad del riesgo, empalma con otra formal, la conmoción perceptiva causada por una modalidad de la visión implantada por el cine bélico. Y en el proceso de su consolidación afronta el repudio de los autores literarios. Para ellos la ciencia ficción genuina es hija del criticismo de utopógrafos y visionarios. La poética sustentada por ese credo modernista excluye de esa categoría a toda anticipación donde falte esa mirada crítica, verbigracia, la ciencia ficción cinematográfica. Nada repele más a los escritores y críticos que su amalgama de utopía y tecnología, el medio escogido por el cine para convertir los futuros conflictivos de la narrativa distópica en relatos híbridos capaces de convocar audiencias de masas.

La filiación entre una y otra serie ya no guarda misterio; se encuadra en un vínculo de género y especie: la literaria es el dispositivo ficcional abocado a explorar sin ataduras los mundos posibles; la fílmica, un artefacto especializado en sondear los relativos al riesgo.

⁴⁸ Su relación con la informática muestra el juego dialéctico de ambas modalidades: el género, implacable acusador del ordenador, por su ansia de rebelión contra la Humanidad, no experimenta ningún reparo en inocularse las potencias de la imagen digital: el ojo inhumano de Hal 9000, condenado en **2001: Una Odisea del Espacio**, es entronizado en punto de vista de la cámara en **Tron** (1982).

2.4. Análisis filmico

2.4.1. Abordajes textuales

Distinguido sin equívocos el género cinematográfico del literario, nos toca ahora explicitar las herramientas de análisis con que abordaremos las películas. A grandes rasgos, el análisis fílmico se parcela en dos enfoques: el textual y el contextual. El primero estuvo dominado largo tiempo por una mescolanza de teorías estéticas, nociones de crítica literaria y categorías psicoanalíticas. Paulatinamente sus debilidades se hicieron notar: la perspectiva estetizante desgajaba al filme de su estatuto de mercancía cultural; el enfoque literario, al tratar como palabras su discurso básicamente visual, perdía de vista lo medular de su expresión, la imagen; y la aplicación indiscriminada del psicoanálisis enchalecaba al cine, una práctica social, en la horma de la actividad inconsciente del individuo. Era preciso un replanteamiento del análisis textual que lo situara con mayor rigor frente a su objeto.

2.4.1.1. La semiótica

La situación viró al llegar la semiótica. Para empezar, los semiólogos borraron la distinción entre arte y no-arte mediante la categoría abarcadora de comunicación, y alzaron las esclusas a un aluvión de signos lingüísticos, visuales y auditivos. Con su redefinición de las prácticas sociales como "sistemas de signos", aportaron una vía refrescante para desentrañar el funcionamiento de los textos y deslindar los sistemas significantes y sus códigos con instrumentos de clasificación y análisis de la combinación de elementos sígnicos simples. Además, al introducir las ideas de codificación y desciframiento presentaron alternativas al modelo behaviourista emisión/recepción subyacente al análisis de contenido.

"Descripción objetiva, sistemática y cuantitativa" del contenido de la comunicación (Severin & Tankard, 1992:26), el análisis de contenido ha rendido frutos en ámbitos fácilmente mensurables -prensa escrita- donde los mensajes, expresados en códigos lingüísticos sencillos -la medición de la cobertura de las minorías étnicas a lo largo de años, por ejemplo; mas hace aguas cuando se lo confronta a piezas de mayor complejidad. Su creencia en que la decodificación de los mensajes no es problemática y su porfiada certeza de que el contenido designado por el emisor siempre coincide con la interpretación del receptor -fianza de la supuesta objetividad del mensaje-, lo dejaron sin respuestas ante fenómenos comunicativos como la "descodificación aberrante" -cuando la interpretación del receptor se opone radicalmente al significado dado al mensaje por el emisor, como una vez más nos lo muestra el pánico desatado por la emisión radiofónica de **The War of the Worlds**. El análisis de contenido, encastillado en la exhaustividad cuantitativa (cientos de

películas analizadas, centenares de artículos periodistas diseccionados), se ciega a la evidencia de que las interpretaciones remiten siempre a un contexto determinado.

El concepto de texto de la semiótica intenta superar las falacias del análisis de contenido. Texto no es sinónimo de mensaje sino de mensaje más la incorporación de las definiciones de la situación, los códigos manejados por el emisor y el receptor, y los comportamientos comunicativos (Abril & Lozano, 1979). Así perfilado, el análisis textual habilita a indagar las conexiones de un mensaje con otros textos -la intertextualidad-, una apertura desconocida por el análisis del contenido, encerrado en el universo de la muestra.

Fruto de la semiótica textual es la fórmula de la cooperación interpretativa elaborada por Eco (1987). Hablar de las previsiones del lector respecto del texto, dice Eco, obliga a disponer de algún modelo de mundos posibles, razona como los de la lógica modal. No se trata de conjuntos vacíos e indiferenciados, sino de mundos amueblados. "Como tal, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, él mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc." (ibid. p.181).

Los mundos posibles parasitan al mundo real, aclara Eco; nunca refieren un estado de cosas completo ni resultan semánticamente consistentes y homogéneos; son pequeños, pues presentan situaciones humanas en marcos limitados. Un texto contempla mundos posibles en los cuales a su vez se conciben otros mundos posibles en *mise en abime*; es, por tanto, un dispositivo productor de los mundos posibles de la fábula, de los personajes y de las previsiones del lector. El texto, resume Eco, es una máquina perezosa necesitada de que el lector le ayude a amueblar su mundo posible, vertiendo en los espacios vacíos los datos de su enciclopedia personal (el bagaje de saberes teórico-prácticos supuestos al lector Modelo).

La categoría de lector Modelo pretende reunir en sí la estrategia del texto y la hipotética media de las lecturas efectivas. Sin embargo, se ve en apuros para probar que el lector ideal perfilado por el texto coincide con el lector efectivo. Por ese razón Eco ha sido criticado por pretender capturar la ingente riqueza de la recepción sin salirse del texto (De Lauretis, 1992:278.9). A tenor de esta crítica, su talón de Aquiles radicaría en el afán por aprehender

la interpretación exclusivamente desde y en el texto. Como apuntan los *Cultural Studies*, no hay más opción que ir a buscar los significados entre los espectadores reales.

Mas la hipótesis del Lector Modelo no carece de valor heurístico aplicada a películas cuyo éxito o ruina depende de la eficacia con la que se adapten de antemano a sus espectadores. Deducir, por ejemplo, el espectador ideal de las películas con imágenes de síntesis como un sujeto competente en informática y consumidor de filmes, televisión, videofilmes, videojuegos y CD-ROM, pone en manos del investigador un retrato-robot de las audiencias que le guiará en la búsqueda de su correlato empírico. Pero además le ayuda a no hundirse en las arenas de la semiosis infinita, por la cual todas las interpretaciones de los actores son posibles e igualmente válidas. Conforme a la propuesta del Lector Modelo una película fijaría sus posibles lecturas dentro de los límites establecidos por la ideología dominante; ello no descarta lecturas refractarias; sólo que éstas no podrían hacer obviar esa ideología: incluso oponiéndosele se situarían dentro del perímetro fijado por ella (la serie de James Bond admitiría diversas resemantizaciones del role femenino, pero jamás una que colocase al agente 007 en el papel de ayudante de una super-espía). Un texto posee una multiplicidad finita de sentidos, y el cometido del análisis textual no es tanto enunciar el efecto y el significado correcto sino precisar cuáles efectos y sentidos pueden leerse legítimamente.

2.4.1.2. Modelos estructurales y formales

Encarados al objeto de estudio, las películas de ciencia ficción, nos confrontamos a la grave pregunta: ¿por dónde empezar? En este punto son de gran ayuda las propuestas estructuralistas y formalistas de análisis del relato. Barthes aporta indicaciones claras y sencillas: compara la obra con un sistema de información y desprende de él un conjunto A de señales iniciales y un conjunto B de señales finales observadas. La primera tarea sería "establecer en primer lugar los dos conjuntos-límite, inicial y terminal y explorar después por qué caminos, através de qué transformaciones, qué movilizaciones, el segundo se une al primero o se diferencia de él" (1974:59-70). Al analizar la novela **Robinson Crusoe** Barthes distingue la situación inicial de naufragio y miseria del cuadro final de colonización y retorno a la civilización. Entre los dos extremos hay una historia: la colonización de la isla desierta. En una línea similar, Todorov (1977) esquematiza el relato en unos pocos episodios consecutivos: situación de equilibrio inicial, disrupción, búsqueda del equilibrio por fuerzas restauradoras en lucha con fuerzas disolventes; instauración de un nuevo equilibrio.

Estas pautas iniciales abren vías de análisis. Los géneros son fórmulas que incorporan a los arquetipos narrativos los temas culturalmente específicos de audiencias históricamente situadas; eso facilita detectar en las mudanzas de la situación inicial y del equilibrio final las marcas del cambio social. En la narrativa decimonónica el relato se cerraba con el matrimonio de los protagonistas, un índice de lo que era ideológicamente capital en aquella época. Pistas semejantes encontramos en los cambios de los finales de las películas, tan habituales en la fase de post-producción. El primer desenlace de **Blade Runner** -filme sobre las relaciones entre humanos y androides- fue mal recibido en los pre-estrenos en Denver y Dallas por sombrío y ambiguo (Kerman, 1991:141). Se le introdujo una conclusión feliz (el protagonista humano emprende una huida amorosa con la androide), que tampoco satisfizo por su convencionalismo e incongruencia con el espíritu trágico del conjunto. La indecisión de los productores entre final triste o feliz descubre al análisis un punto crítico en la articulación de un mensaje neto sobre las lindes entre humanos y máquinas.

Una vez examinadas las connotaciones culturales de las situaciones de partida y cierre, el análisis formal encara el proceso narrativo que une ambos extremos. La distancia puede conceptualizarse con las morfologías de Propp: siete personajes básicos definidos como "esferas de acción" y treinta y una funciones elementales, resumibles en los agrupamientos: preparación, complicación, transferencia, lucha, retorno y reconocimiento (1968). Los conflictos surgidos al activarse las funciones por el proceder de los personajes, a su vez pueden condensarse en las oposiciones binarias del método de Levi-Strauss, cuya técnica de dicotomización, diestra en captar similitudes y diferencias, facilita la búsqueda de invariancias, lo cual resulta de suma utilidad en las películas de Hollywood.

Este cine, como intuyera Eiseinstein en su crítica a Griffith -el padre de su código narrativo-, diferencia la trama en dos partes presentadas como independientes (pobres y ricos, buenos y malos, negros y blancos, etc.). "Entonces es forzoso que, cuando los representantes de esas partes entran en oposición, lo hagan en forma de duelos individuales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales (...) Griffith ignora que los ricos y los pobres no se dan como fenómenos independientes, sino que dependen de una misma causa general que es la explotación social" (Deleuze, 1994:55). La concepción burguesa de la historia, explica Eiseinstein, condiciona la estructura de las obras de Griffith, plasmada en el montaje paralelo de dos líneas de fuerza que chocan entre sí en el clímax, el duelo, del cual el *Western* ofrece el paradigma. Por nuestra parte agregaríamos que, además de deberse a una ideología burguesa, la adopción de tal código

por Hollywood trasunta el propósito de asegurar con pautas narrativas universales la mayor inteligibilidad de sus producciones.

A fines prácticos, la presentación del conflicto como fuerzas opuestas y excluyentes permite dicotomizar una película en varios pares de oposiciones binarias. De tal modo, una parte sustancial de las tramas del cine de ciencia ficción de los años '50 podría sintetizarse en las siguientes parejas conflictivas:

terricolas	alienígenas
blancos	verdes
corporales	cerebrales
intuitivos	planificadores
defensivos	agresivos

En la misma serie caben otras oposiciones. Así, el colectivo de los terrícolas contiene dentro de sí otros pares opuestos:

militares	científicos
concretos	abstractos
activos	pasivos
corporales	cerebrales
prudentes	temerarios

Distribuyendo tales juegos de oposiciones a lo largo del esquema de equilibrio/desequilibrio y restablecimiento del equilibrio definido por Todorov, obtenemos el cuadro de una sociedad cuyo estado inicial se ve alterado por la invasión extraterrestre, que moviliza al colectivo humano para rechazarla. La superación del conflicto supone una pugna previa entre los humanos: científicos y militares se disputan la conducción de la defensa, resolviéndose ese forcejeo a veces a favor del científico, a veces a favor del militar, y a veces en tablas. La invasión invariablemente es derrotada y la paz se reinstala en Estados Unidos.

No hace falta insistir en el valor de las vetas abiertas a la investigación cuando se explora el contenido histórico y social de los componentes estructurales. El lugar de la ciencia, la sensación colectiva de vulnerabilidad, la definición negativa del Otro, la amenaza de automatización encarnada por alienígenas y científicos, las emociones como última

trinchera de la identidad humana o la imposibilidad de pensar la desaparición de la especie, son sólo algunas de las líneas semánticas desplegadas por el análisis formal/estructural. Por otra parte, considerado desde una perspectiva diacrónica, las transmutaciones de los pares de oposiciones conforme evoluciona el género iluminan virajes en los relatos interesantes de relacionar con el contexto histórico. Así, cuando en **Alien** (1978) el científico de la nave ayuda al alienígena a aniquilar a los tripulantes, el deslizamiento de posiciones nos pone tras la pista de mudanzas en la percepción social del hombre de ciencia.

Al instrumental agregamos el modelo estructural de Suvin (1984). Buena parte de la ciencia ficción funciona según un modelo analógico, asegura Suvin. Partiendo de esa premisa resume sus relatos a la serie proporcional analógica $A:B=C:D$. En concreto, detecta en la obra de Wells analogías de cariz evolucionista implicando a presas y depredadores en relaciones invertidas, cuyo pre-texto sería *Evolution and Ethics-Prolegomena* de T. H. Huxley. Así, en **The War of The Worlds**, al comparar el narrador el ataque marciano con el exterminio de los nativos de Tasmania por los británicos, resulta que "Los marcianos (depredadores) son a los humanos (presa) lo que la colonización europea fue para los tasmánios". Por el mismo procedimiento, las descripciones de las razas futuras de **The Time Machine** permitirían deducir el enunciado de que "los morlocks (depredadores) son a los eloi (presa) lo que la clase dominante victoriana es al proletariado británico".

Las adaptaciones cinematográficas suelen introducir modificaciones en el razonamiento analógico original. La versión fílmica de **The War of The Worlds** respeta la primera parte de la proporción ("Los marcianos son como depredadores para los humanos que son como presa"), y omite la segunda ("como la colonización europea..."). En el procedimiento adaptativo se ha evacuado el sentido autocrítico del original. Mantener la proporción hubiera dado pie a que alguien asociara el exterminio de los tasmánios al de los indios norteamericanos, algo que a Hollywood no le interesaba en absoluto ventilar.

La fecundidad de los abordajes formales/estructurales se patentiza cuando simples operaciones de lógica relacional desnudan estratos de sentido, omisiones y permutaciones de enorme significación cultural; y tanto más cuando conectamos los rasgos morfológicos de una serie con los de otras. Dicha perspectiva conviene perfectamente al cine de ciencia ficción, cuyas películas rebosan de citas de las series científica, bélica, utópica o literaria. La intertextualidad nos conduce al estudio de los antecedentes -a la manera en que **Un Mundo Feliz** (1932) nos retrotrae a **Daedalus, or Science and the Future** (1924), ensayo prospectivo del biólogo británico J. B. Haldane, cuyo optimismo eugenésico es el blanco

satírico de Huxley- y hacia adelante, al impacto de la serie en el horizonte de expectativas de audiencias, críticos y creadores. Los dos direcciones son útiles a fines probatorios: la frecuencia con que una temática, imagen o estereotipo del cine de ciencia ficción son adoptados por el comic, imitados en el discurso de la NASA y recreados en la publicidad da una medida del impacto social de la serie originaria. A falta de métodos de contraste directo, las relaciones causales -por llamarlas de algún modo- que el análisis textual aspira a identificar se confunden con los hilos de la intertextualidad por donde migran sensibilidades, temas, ideas, cuyo anclaje sociocultural deberá precisarse mediante el encuadre contextual.

2.4.1.3. Condiciones de visibilidad

Los abordajes semiótico/formales se distinguen por su destreza en elaborar modelos relacionales en base a las oposiciones internas detectadas en la estructura del relato fílmico -de gran utilidad en narrativas codificadas como los géneros-; y por su flaqueza en el manejo de signos no lingüísticos como la imagen. Se hace imprescindible, por lo consiguiente, complementar dichos abordajes con una metodología sensible a la idiosincracia de la imagen.

"A la sociología no le interesan los filmes como obras de arte ni el cine como lenguaje; queremos tomar las películas como imágenes (hechas de sonidos, fotogramas y palabras) disponibles en las sociedades contemporáneas", declara el sociólogo del cine Pierre Sorlin (1996:17). Sorlin confiere gran peso a las configuraciones visuales en la percepción de la realidad social. La fotografía de familia, apunta, ha ganado un peso simbólico considerable en la interacción familiar en paralelo al encogimiento de la familia y la des-territorialización de los vínculos de parentesco. Y lo dicho de la fotografía se magnifica respecto del cine: repertorio y productor de imágenes a la par, muestra fragmentos de lo "real" que el público acepta y reconoce; y, al imponer imágenes nuevas, ensancha el dominio de lo visible.

La pregunta pertinente entonces, sería: ¿qué es lo visible y lo invisible en un momento dado en una formación social? Depende del ángulo de estudio: para la sociología urbana, por ejemplo, lo visible significativo del paisaje urbano en **Ladrón de Bicicleta** (1948) tendría el valor de un discurso visual de las transformaciones de la vida cotidiana en las ciudades italianas de posguerra. Con su énfasis en las relaciones centro/suburbio el cine neorrealista registra la percepción del conflicto entre barrios viejos y barrios emergentes, y la imagen socialmente percibida de las distancias urbanas, el telón de fondo de **La Eclipse** (1962)

película cuyo tema lo ponen las vacilaciones de la protagonista en mudarse del centro de Roma a la periferia.

Sorlin toma el coche. En los años '60 los automóviles pululan por las pantallas europeas en número similar al observado en las americanas, aunque el parque automotor de Europa era muy inferior al estadounidense. Acto seguido, se interroga por la acentuada visibilidad de los coches en el cine europeo. "Ahí es donde, precisamente, estas películas tienen algo que revelarnos. No nos introducen en la vida diaria sino en el reino de las imágenes aceptables e incuestionables; son como extensos anuncios cuyos eslóganes podrían haber sido: 'los coches son divertidos', 'Coches: la mejor manera de empezar una historia de amor'(...) Las películas no son muy explícitas acerca del funcionamiento del automóvil y sí lo son, en cambio, respecto a los que gozaban de ellos" (íbid, p. 200). Las películas no nos informan de cuál es la práctica real de la sociedad, sino de lo que es ideológicamente central en ella.

La mirada del cine no es meramente descriptiva. Los filmes confieren visibilidad a ciertos fenómenos sociales y contribuyen a su cristalización (el caso del nexo entre la categoría social de "juventud" cuajada en los '60 y el cine de esos años: en las décadas anteriores no se veían tantos jóvenes en la pantalla, apunta Sorlin). Al hacer visibles algunos aspectos de la realidad las películas actúan sobre ella, volviéndose agente de su transformación. Incluso cuando tienden un velo ocultando otras realidades también suponen un filón para el investigador. La invisibilidad plantea fascinantes interrogantes: ¿cómo se explica la "ceguera" del cine francés de cara a la guerra de Argelia? ¿qué impidió a Francia la catarsis cinematográfica del conflicto, tal como se hiciera en Estados Unidos respecto de Vietnam?

El cine, dice Sorlin, no representa la sociedad sino lo que la sociedad considera representable. Los márgenes de la representación introducen apasionantes cuestiones: ¿quién y cómo define lo representable y lo no representable? ¿cómo luchan los grupos subalternos por auto-representarse? Y en concreto: ¿cuál es lo visible específico de cada género?.

Plantear esas preguntas en el campo de la ciencia ficción mueve a pensar que el universo cinematográfico tiene zonas fronterizas donde se procesa lo irrepresentable -el horror, el fantástico- y otras donde se prefigura aquello en vía de representarse, la ciencia ficción. En el horror lo irrepresentable tiene que ver con transgresiones de índole sexual-corporal (el incesto, las pulsiones, la integridad del cuerpo). Y en la imagen del futuro, ¿qué es lo visible y lo invisible? Una ojeada general a los filmes de ciencia ficción nos apercebe de la

progresiva proliferación a partir de los años '70 de imágenes directas del holocausto nuclear, algo que en los '50 parecía irrepresentable (los filmes se ambientaban antes o después de la catástrofe, nunca durante). Sin duda, las razones de esta repentina visibilidad merecen investigarse (lo mismo ocurre con las aeronaves y los platillos voladores, propulsados por una fuerza misteriosa que nadie muestra ni se molesta en explicar). Las omisiones visuales llaman poderosamente la atención en un género que habla con frecuencia del fin del mundo, tanto más cuanto que la etimología del término Apocalipsis significa "visión".

Vinculada a la visibilidad se encuentra la iconografía genérica y su dimensión social. Todo género depende de la permanencia de determinados rasgos visuales que permitan al espectador identificarlo de un vistazo; tiende a la estilización iconográfica arquetípica (el sombrero del detective privado, las gafas del sabio excéntrico, el Colt 45 del *cow-boy*, las calles sucias de la *serie negra*). Los iconos de la ciencia ficción ostentan la cualidad única de envejecer. El ferrocarril, icono clásico del Western, es inmune al paso del tiempo: una locomotora luce idéntica en un filme de 1910, 1950 o 1980 (Sobchak, 1993:57). Una nave espacial no; la distancia entre los diseños balísticos de los filmes de Melies y Lang y las maquetas de *Star Wars* o *Alien* es pasmosa. La obsolescencia icónica del género, por su dependencia del cambio científico-tecnológico, sienta la base de la arqueología de los futuros pasados al brindar un precioso registro donde pulsar el envejecimiento del mañana.

2.4.2. Abordajes contextuales

La productividad del análisis textual es innegable; mas como los textos son hechos sociales, las asunciones textuales deben anclarse sociológicamente. Tal es el cometido del análisis contextual: el estudio de los factores externos al filme: producción, censura, política cinematográfica, tecnologías, prácticas de exhibición y audiencias. Las circunstancias de la producción (su economía material) aclaran y completan el sentido de las prácticas fílmicas (su economía narrativa)⁴⁹. En otras palabras, no es igual la economía política de *Dr. Who*,

⁴⁹ Es ejemplar el estudio contextual de Thompson (1991) sobre la relación entre el grado artesanal de las cinematografías europeas y los márgenes de experimentación de los directores. Los tres movimientos de la época muda, el expresionismo alemán, el impresionismo francés y el cine soviético, deben mucho a la escasa centralización de sus industrias, sintetizada en la inexistencia del 'guión de rodaje', el férreo instrumento con el cual los gerentes de los estudios americanos descomponían la fabricación de un filme en rutinas de trabajo tayloristas. El cine concebido como montaje por Eisenstein jamás hubiera fructificado en Estados Unidos, argumenta Thompson, allí la tarea del director se ceñía al rodaje, quedando el montaje a cargo de un profesional, el montador. En los estudios soviéticos esa función no existía; era patrimonio del realizador.

serie televisiva de una cadena pública, la BBC, que la de **Star Trek**, serie de una cadena privada, aunque ambas se inscriban en el género de la ciencia ficción.

2.4.2.1. El cine como espejo de la sociedad

Fundamentar el análisis contextual obliga a tocar un postulado interpretativo que ha distorsionado la comprensión de las relaciones entre cine y sociedad: la metáfora del cine como espejo, enraizada en el estatuto documental conferido a la imagen cinematográfica. En pocos lugares se revela tan flagrante ese equívoco como en el vínculo del cine y la historia. ¿Qué dicen las películas del pasado? La cuestión ha sido debatida en la historiografía estadounidense, donde el uso de filmes como documentos históricos es práctica corriente (Rosenstone, 1995). En ese país, los eruditos concluyeron que leer un filme en procura de la veracidad histórica directa de un periódico de época serviría de poco.

Una película siempre es la creación de su época. **Iván el Terrible**, más que documentar la génesis de Rusia en el siglo XVI habla de la sociedad soviética bajo Stalin. Al historiador avisado se le plantean entonces lecturas de segundo grado: la comparación del zar Iván del canon historiográfico con el de Eisenstein le informa sobre todo del estado de cosas en la URSS en los años '30, del auge del nacionalismo ruso, de la percepción de los enemigos externos e internos, de la justificación del terror político, y de la situación de los intelectuales en el régimen soviético. De modo similar, el conocimiento del lenguaje esópico utilizado por los cineastas en esos años le permite a Marc Ferro descubrir en la escena del linchamiento de **Dura Lex**, un *western* de 1925 de Kulechov ambientado en Canadá, una crítica encubierta al régimen y sus tribunales populares, especialmente en relación al proceso de los socialistas revolucionarios (Ferro, 1996:112).

Las limitaciones de la hipótesis del espejo se patentizan en el análisis fílmico por ella inspirado. El ejemplo clásico lo brinda **From Caligari to Hitler**, de S. Kracauer (1947): al relacionar el cine alemán de Weimar con la sociedad de la época, y concluir que aquel refleja la psicología de la pequeña burguesía alemana (marcada por su inseguridad, su autoritarismo, su fascinación por los líderes fuertes), Kracauer establece una relación de homología entre el cine y su medio, resultando de ella que el cine expresionista, al expresar el giro derechista de un amplio sector de la sociedad, habría prefigurado al nazismo.

¿Cómo procede Kracauer? Él examina unos cien filmes sobre más de mil producidos en Alemania entre 1919 y 1933 e identifica los motivos recurrentes en ellos (la disyuntiva entre orden y caos, la impotencia de la clase media, la futilidad de la rebelión), indicativos,

a su entender, de la proclividad del 'alma alemana' a someterse a un gobierno autoritario. Los filmes encerrarían la 'historia secreta' de la República de Weimar.

¿Cómo llega a tales inferencias? "La justificación hecha por Kracauer de esta atribución se puede presentar en forma de silogismo: 1. El público de cine en la Alemania de los años veinte era predominantemente de clase media. 2. Los valores y las actitudes de la clase media impregnaban toda la sociedad alemana. Por lo tanto: 3. Los temas cinematográficos recurrentes reflejan las necesidades y los miedos de toda la nación" (Allen y Gomery, 1995:208). Pero Kracauer nunca aclara en qué teoría psicológica o sociológica basa su aserto de que las películas reflejan predisposiciones colectivas. Ni tampoco justifica su restricción a las obras expresionistas -la franja 'culta' de la producción-, ni la exclusión de los géneros menores. Entender al cine como espejo le condena a hacer dos veces lo mismo: describir la sociedad y verificar la descripción en los filmes o, viceversa, analizar los filmes y luego encontrar el cuadro obtenido en la estructura social.

Tal círculo vicioso deriva de la homología establecida entre las películas y la sociedad, que le lleva a practicar dos reducciones: "Primero de todo debe 'narrativizar' la historia alemana de un modo particular (...) donde todos los hechos conducen a Hitler y al fascismo; lo problemático es el proceso y selección de las fuerzas y determinantes que estima pertinente para nuestra comprensión de esta historia. Que deba narrativizar e incluso personalizar esas fuerzas es evidente si miramos al protagonista por él creado: el 'alma alemana', el carácter nacional, que se vuelve el juguete del instinto, el sexo, el destino, los tiranos y los demonios. La historia construida resulta así un drama expresionista, y si bien deja claro que las categorías empleadas son las que los propios filmes sugieren, no parece haber modo de escapar de su tautológico razonamiento: las películas reflejan la historia alemana, porque la historia ha sido narrada previamente en términos y categorías derivadas de las películas" (Elssaesser, 1989:24).

El agudo análisis textual de Kracauer se malogra por su ignorancia de las condiciones de producción del cine expresionista. Para empezar, pasa por alto el hecho de que el público alemán no gozaba de una real libertad de elección debido al régimen de cuotas de pantalla. El estudio de Rositi (1980) sobre los porcentajes de películas germanas y americanas en pantalla en los años de Weimar y su despiece temático de los filmes exhibidos sugieren que el cine germano no expresaba tanto el sentir de la población como el del bloque anti-Hollywood formado por la derecha recalcitrante, los intelectuales de formación romántica y

nacionalista y la izquierda, unidos en el rechazo a los valores vehiculizados por aquel (la modernización democrática para unos, la apología del capitalismo para otros).

El bloque de las elites político-culturales no se hallaba exento de tensiones; véanse las modificaciones sufridas por el trama de **El Gabinete del Dr. Caligari**, cuando el productor lo transforma en el sueño de un demente con la finalidad de *descafeinar* la crítica a la autoridad médica y burocrática presente en el guión (Oliva Monpeán, 1991:196). O el desenlace esperanzador impuesto a la desangelada trama del **El Ultimo** (1924), porque "el productor no quería que el infortunado portero del Hotel Atlantic acabara sus días fracasado y solo, ya que semejante final hubiera desacreditado a la sociedad y al gobierno que lo toleraban, en ese caso la República de Weimar" (Ferro, 1995:24).

Ambos incidentes, al exponer la divergencia entre creadores y productores, no se compadecen con el monolitismo ideológico atribuido por Kracauer a la UFA. Del choque entre guionistas y cineastas críticos y productores preocupados por mantener la fachada de la sociedad armoniosa, se desprende admirablemente el valor documental del cine como testigo fehaciente de la encrucijada de ideas en la República de Weimar. Desde este ángulo, un filme como **Metrópolis** (1926), en lugar de reflejar el profundo anhelo de soluciones autoritarias de la clase media germana señalado por Kracauer, expresaría la desconfianza de los intelectuales en la plutocracia capitalista y su alarma por los efectos alienantes de la disciplina taylorista, todo ello trufado por la admiración hacia los prodigios de la técnica de punta, y por el afán de la derecha por negar la idea de revolución mediante un desenlace basado en la reconciliación de capital y trabajo (es decir, ingredientes distintivos de la crítica del progreso y la técnica detectados por Marramao en la cultura de Weimar (1989:4.1).

Bajo la metáfora reflectante subyace la premisa de que las producciones culturales reproducen el panorama social con fidelidad canina. "La analogía con el espejo supone una línea divisoria entre realidad y sociedad, de un lado; y el mundo de las representaciones, del otro; e implica que los medios existen por encima de la sociedad y la reflejan pasivamente, mas que formar una parte activa e integral de ella" (Real, 1989:251). Una sociología del cine ajena tanto a las simplificaciones de la teoría del reflejo (el cine expresaría las fantasías dominantes en la sociedad) como a las del reduccionismo marxista (el cine fábrica de sueños regentada por la burguesía), encuentra un punto de apoyo en Bourdieu (1995) y su entendimiento de la creación artística como una práctica consciente determinada por un campo objetivo, configurado por las diversas posiciones de los productores. Contra la

tradicción marxista empeñada en demoler el "mito de la autonomía del arte" para afirmar la determinación de clase, Bourdieu propone estudiar las obras de arte en la sociedad contemporánea a la luz de la mayor o menor autonomía de sus creadores, con el propósito de captar el sesgo del campo artístico impreso en producciones artísticas donde se entreveran las ideologías de la clase dominante con las de sus autores intelectuales⁵⁰.

Interrogados desde este ángulo, los filmes se nos revelan unos locuaces informantes de las colisiones entre artista y Estado o productor y realizador, de la ideología de la industria, de su estrategia empresarial, del desgarramiento de los intelectuales entre la lealtad a las instituciones y la defensa de su autonomía. Por esta vía igualmente nos percatamos del valor del cine histórico en los países socialistas como refugio de los cineastas contra el escrutinio de la censura, y nos hacemos con la clave para leer en *Faraón* (1965) de Kawalerowicz, la pugna entre la Iglesia y el Estado polaco a través del prisma de la lucha entre la casta sacerdotal y los faraones (Torres, 1972:46). Consideraciones análogas nos permiten ver en la diferencia entre el cine de Alemania nazi, ferviente apólogo de la guerra, y el de la Italia fascista, menos entusiasta en la exaltación marcial, un índice de la resistencia de la comunidad cinematográfica italiana a servir de correa de transmisión del militarismo (Sorlin, 1996, cap I). Semejantes fisuras en la urdimbre de los Estados totalitarios nos reafirman en la idea de que el cine no es el reflejo de su entorno sino la arena donde los actores trazan su huella, mediante un lenguaje de Esopo en las coyunturas de asfixiante control político.

Tales consideraciones propinan un mentís a la teoría del espejo. El cine, en lugar de copiar la realidad, revela sus secretos y lapsus. En vez del *fresco total* de la sociedad mantenido por Kracauer, los filmes se muestran parciales y exhiben lagunas, desnudando la distancia entre el hecho social y su representación.

Dos lecciones se desprenden: no tomar los cambios culturales expuestos en el cine como la manifestación de mudanzas a escala de la sociedad global, pues a menudo vienen dictados exclusivamente por su propia dinámica; y segunda, las ideologías plasmadas en el celuloide vehiculizan también los intereses de sus productores materiales, a menudo en la forma de una sub-ideología de la 'creación', el 'creador', y su relación con el medio. Toda película responde, en proporciones variables, a los intereses de las industrias culturales y de sus creadores, el equipo de cineastas, guionistas, fotógrafos y decoradores.

⁵⁰ Véase especialmente *Las Reglas del Arte* (1995), y también 'Campo intelectual y proyecto creador', en *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, 1967; *La distinción*, 1999; Los bienes simbólicos, la producción del valor' en *Punto de Vista* N°8, 1980.

Lo señalado del cine en los regímenes totalitarios es aplicable a Hollywood en líneas generales. Investigaciones acerca de los grandes estudios han observado la deuda de temáticas vigentes entre mediados de los años '30 y finales de los '40 (*serie negra*, antifascismo, realismo social) con la actividad de la corriente izquierdista de autores y técnicos afincados en Hollywood al amparo del *New Deal* (Gubern, 1991). Su florecimiento y ulterior represión por la *caza de brujas* -que lleva a muchos *blacklisted* a refugiarse en el cine de géneros⁵¹- ilustran la elasticidad ideológica de la industria cinematográfica, capaz de tolerar cierto criticismo o de retraerse al conservadurismo si las circunstancias se lo indican.

Atento a esos factores el análisis debe aprender a leer entre líneas la realidad fragmentada y distorsionada de los filmes, sin ceder al facilismo de las lecturas "reflectistas" de la crítica de la ciencia ficción -una de ellas, muy extendida, quiere ver en las películas de los años '50 la réplica fiel de la paranoia, el macartismo, el autoritarismo y la xenofobia dominantes en Estados Unidos⁵². La crítica de la teoría del reflejo nos inmuniza contra concepciones de ese cariz, hipertrofiadas por la unilateralidad de su mirada. Hay algo de mimesis en las películas, cierto, pero también muchísimas cosas más.

2.4.2.2. La audiencia de la ciencia ficción

El enfoque contextual tiene su otro gran pilar en el estudio de las audiencias, sobre todo si se quiere sustituir la pregunta sobre qué reflejan las películas por la de qué lecturas hace la gente de ellas. A la cuestión aportaremos un primer elemento de respuesta remontándonos a la acuñación del término "ciencia-ficción" en la serie literaria en los años '20. Primera sorpresa: el británico H. G. Wells, el padre de la ciencia ficción moderna, en realidad no funda el género en su país natal sino en Estados Unidos, en una operación de recodificación promovida por lectores y editores estadounidenses. En Gran Bretaña el novelista publicaba

⁵¹ "Hacia los años '50, aprovechando las escasas oportunidades laborales disponibles para ellos, los trabajadores inscritos en las listas negras y demás perseguidos por el macartismo trabajaron en alrededor de una docena de filmes de horror y ciencia ficción, desde *Verath versus the Flying Saucers* a *Creature from the Black Lagoon*, que de una u otra manera enfatizan temáticas ecológicas y pacifistas", Buhle, 1995:108.

⁵² Ejemplos de esa interpretación lo tenemos en los siguientes comentarios: "Los comunistas y la radiación fueron repetidos casi al punto del ritual. En los inicios de la década nos preocupábamos con frecuencia de que los comunistas representaran la amenaza en la ciencia ficción o de que fueran a llegar a la Luna o a Marte antes que los Estados Unidos", Warren, 1982: Xiii; "Los sociólogos aseguran que las monstruosas criaturas que invaden las pantallas de los años cincuenta representan la satanización del adversario propia de la guerra fría", Savater, 1994:15; y las interpretaciones del filme *The Invasion of the Body Snatchers* (1956), modelo de lecturas "refectantes" por las cuales "es natural ver en las vainas representando la idea de comunismo, el cual gradualmente toma posesión de una persona normal, dejando intacta su apariencia exterior pero transformándola por dentro" (Cit. en Sobchak, 1993:122).

sus relatos en revistas de clase media del tipo de *Pall Mall Budget*, y se lo tenía por un escritor adscrito al realismo social. Es en Estados Unidos donde, con el respaldo de la revista *pulp Amazing Stories* a partir de 1926, Wells consolida su perfil de creador de un género inédito. La recepción estadounidense de su obra entraña la re-semantización de la ciencia-ficción europea mediante la promoción de sus pretensiones predictivas en detrimento del sesgo socialista y moralizante. Así, del Wells fustigador de las lacras del presente se pasa al Wells vidente del mañana (Tulloch, 1995, cap. 3).

El giro en la clave de lectura va de la mano del cambio de medio y audiencia: de las publicaciones elegantes para la clase ilustrada británica se pasa a las revistas *pulp* estadounidenses -publicaciones de papel barato- dirigidas a un público popular constituido por inventores aficionados, estudiantes de carreras técnicas y aplicadas y autodidactas. Hugo Gernsback, el editor-fundador del género, él mismo un inventor a ratos perdidos, inserta los relatos de Wells en revistas de electrónica popular y divulgación científica, y recluta a los demás escritores entre especialistas de ciencia e ingeniería.

Del positivismo campante en el universo *pulp* nos instruye la declaración de John W. Campbell Jr., editor de la revista *Astounding Science Fiction*: "La ciencia ficción es la literatura de la Era Tecnológica. A diferencia de otras literaturas, asume que el cambio es el orden natural de las cosas, que hay adelante metas mayores que las conocidas. Y que el lema de la civilización tecnológica es verdadero: ¡Debe haber una mejor manera de hacer esto! Básicamente, por supuesto, el adepto a la ciencia ficción es simplemente el ciudadano de la Era Tecnológica, cuya preocupación es, digamos, el efecto político de una base estadounidense en la Luna" (Broderick, 1995:5). Formado por lectores receptivos a las utopías tecnológicas y convencidos del papel del científico-como fuente de un poder racional y benigno, el público de las revistas *pulp* privilegia en su lectura las zonas semánticas de los textos de Wells que propugnan una reforma social dirigida por la *intelligentsia* progresista⁵³.

En los años '50, prosigue Tulloch, al público de tecnófilos se le agrega una nutrida franja de lectores procedentes del campo de la literatura "culto", atraídos por el giro impreso al

⁵³ Que dichas ideas flotaban en la atmósfera cultural de la época lo atestigua el movimiento por la tecnocracia, emergido en Estados Unidos entre los años '20 y '30 y cuya cabeza fue, por un tiempo, Howard Scott. El movimiento, integrado por "técnicos" (ingenieros, físicos, economistas), responsabilizaba al capitalismo financiero de fuente de donde manaban todos los males de la sociedad industrial, crítica que se agudiza tras la Crisis de 1929. Su solución era sencilla: el uso directo de las ciencias físicas para la solución de los problemas sociales, gestionadas, claro está, por un gobierno de técnicos. V. Friedmann, 1977:237.

género por una camada de escritores imbuidos del desencanto con las promesas de la revolución científico-técnica. Su más afamado exponente, Ray Bradbury, importa a la cultura de masas el ramalazo distópico de la narrativa "seria". Apoyándose en un estilo parco en parafernalias tecnológicas, este autor conquista públicos de formación humanística (el guiño cultista a estas audiencias se aprecia claramente en *Fahrenheit 451*, una vehemente llamada a defender el acervo literario de la amenaza de la civilización de la imagen).

En paralelo se constituye la audiencia de películas de ciencia ficción. El grueso lo aportan los *teenagers*, que acuden en masa a los autocines para consumir filmes de horror y ciencia ficción⁵⁴. ¿Qué les atrae de ambos géneros? Una forma de manifestar su rechazo al conformismo consumista de la clase media, responde Jancovich (1996:197-218). En los años '50, explica, la oposición de la juventud estadounidense blanca a los valores dominantes se canaliza en una vertiente minoritaria (*hipsters*, *beatnicks*) que reivindica la negritud, el abandono del hogar burgués y el gusto por expresiones de la cultura popular (el *bebop*); y en una mayoría juvenil que, sin desear la ruptura total con la cultura oficial, expresa su malestar consumiendo bienes de la cultura de masas despreciados por sus mayores por su factura desmañada, su artificialidad, su "poca arte". Con su mirada comprensiva hacia los extraños, marginales o desencajados con el mundo, la ciencia ficción y el horror -piezas centrales del universo *teenager* junto al *comic* y el *rock'n'roll*- plasman la crítica a la "madurez" entendida como aceptación del código conformista. Queda así configurada una tercera categoría de consumidores de ciencia ficción, junto a la diada tecnófilos/tecnófobos de la serie literaria.

En los años '60 se añade a la audiencia *teenager* un estrato de espectadores hasta entonces refractarios a un género fílmico considerado "pueril". En algunos rasgos los recién llegados se parecen a los lectores ganados por la serie literaria en los años '50: poseedores de mayor formación cultural e instruidos en las ciencias sociales y las Humanidades, aplauden el curso distópico del cine expreso en su apertura a preocupaciones juzgadas respetables (la automatización, la explosión demográfica, la carrera armamentista), en detrimento de las

⁵⁴ Warren (1992) distingue dos fases en la formación de la audiencia, la del despegue -primera mitad de la década de los '50-, con filmes de presupuestos importantes, dirigida al público de familias; y una segunda, claramente inscrita en la Serie B, en interpelación directa a los adolescentes. "La pauta de distribución por temporadas (...) así lo indica: hasta 1953 las películas de ciencia ficción tendían a estrenarse en otoño, inicios del invierno y primavera; los períodos fijados por los estudios para atraer las audiencias adultas. Hacia fines de los '50, sin embargo, el grueso de esas películas se estrenaba entre marzo y setiembre, cuando era más probable que niños y adolescentes fueran al cine por su cuenta. Asimismo los auto-cines se habían vuelto muy populares por esa fecha, y obviamente el verano es cuando los autocines recaudan su dinero. Y eran predominantemente los adolescentes quienes compraban las entradas a los autocines" (ob. cit. p. XI).

"chiquilladas" alienígenas de años anteriores. A sus ojos el género ha "madurado" y accedido al rango de expresión cultural "adulta", especialmente a partir de **2001: Una Odisea del Espacio**, una obra celebrada por su "realismo" visual y su argumento de corte filosófico.

La estratigrafía de las audiencias quedaría incompleta sin la mención de un tipo peculiar de espectadores especializados en la fruición de un género u obra "de culto", los *fans*. Fenómeno restringido en un inicio a los admiradores de las luminarias del *Star System* (la primera revista de *fans* apareció en 1912 consagrada a Mary Pickford, Mónaco, 1981:221), cambia de faz en los años '60 cuando aparecen *fans* no digitados por la industria. Las nuevas generaciones superan el atomismo de los Clubes de Admiradores tradicionales dotándose de medios de expresión (*fanzines*) actividades (convenciones), y adoptando pautas rituales de consumo (son típicas las proyecciones de **Rocky Horror Show** donde los *fans* disfrazados como los personajes recrean sus peripecias en los pasillos y escenario del cine, por ejemplo).

Uno de los ejes de actividad de los nuevos aficionados concierne a la ciencia ficción. Ahí están los *fans* de la serie televisiva **Star Trek** (*trekkies*), que protagonizaron un hito de la comunicación de masas en 1968 cuando el final abrupto de la serie por una decisión gerencial suscitó el envío de 114.667 cartas de protesta al canal de televisión, logrando revertir la decisión y mantenerla en programación por varios años (Tulloch, 1995, cap. I). Tales campañas se han vuelto una práctica habitual de los *Trekkies* en su empeño por presionar a cadenas, guionistas y productores de **Star Trek** con la finalidad de imprimir a la obra el sentido deseado -en ello descollan los *Gaylaxians*, un grupo de *Trekkies* homosexuales interesados en normalizar la presencia *gay* en las representaciones del futuro con la exigencia de incorporar personajes homosexuales a la serie (Tulloch, *ibid*, cap.12).

Las acciones e interpretaciones de los *fans* resultan especialmente significativas a la luz del estudio etnográfico hecho por Tulloch y Jenkins con *fans* de **Star Trek** y **Dr. Who**. Su *descripción densa* brinda datos sustanciales para acabar de perfilar esa criatura de un millón de ojos, la audiencia de la ciencia ficción. De entrada, corrigen la afirmación de Klein (1977), según la cual en cada serie (literaria, fílmica y televisiva) se daría el mismo movimiento del embeleso tecnológico al desencanto tecnofóbico, reconocible ya en Verne, quien, de cantar la gloria de la mecánica, el hierro y la electricidad, llega, en el ocaso de su vida, a abrigar amargas visiones distópicas. En la literatura estadounidense ese itinerario

arrancaría del "liberalismo utópico" de Gernsback y Campbell y culminaría en los años '50 con la desilusión tangible en las narraciones de Kornbluth y Bradbury.

Cierta lectura sociológica ha querido ver en tal alternancia de pesimismo y optimismo en el género la manifestación de los altibajos en las expectativas de sectores profesionales, su desazón por la burocratización del trabajo intelectual y la subordinación de la ciencia a los intereses de las grandes empresas⁵⁵. En coherencia con el planteamiento de Klein, en el cine debería observarse un similar proceso. Pero las evidencias no se ajustan a tal prescripción: en el género resulta imposible distinguir una fase tecnófila de una tecnofóbica; la norma es la coexistencia de películas distópicas y utópicas en un mismo período.

La investigación de Tulloch y Jenkins clarifica la situación: en vez de los distintos momentos postulados por Klein lo que hay son tendencias coexistentes; en vez de una cronología, nos encontramos con una estratigrafía muy diversa: una macro-audiencia polarizada en sub-audiencias de alto nivel cultural, amantes de las ficciones distópicas, en franjas de tecnófilos del tipo de los estudiantes del M.I.T estudiados por Tulloch (*ibidem*, cap. 11); y en *teenagers* de cuyas filas salen los *fans* de **Star Trek** y **Dr. Who**. A cada sub-audiencia le corresponde una lectura preferente; unas de tintes pesimistas, secretadas por el miedo a la *jaula de acero* de una modernización sin alma; y otras optimistas, solidarias con el reformismo wellsiano y sus fantasías de cooptación social en un "gobierno de los expertos".

Mas tomar al cine de ciencia ficción por portavoz de una capa social (la *scientifically and technologically-oriented middle class* referida por Klein) empobrecería el análisis de un género cuya enjundia semántica desborda el marco de clase, según se aprecia en la práctica de los *Gaylaxians*, ajena a las zozobras de la clase profesional-intelectual. Y último, la coexistencia de tecnófilos y tecnófobos, al demostrar la imposibilidad de separar en el género utopía y tecnología, da fe, desde otro ángulo, de la condición estructural señalada por Luhmann, vale decir, de la imposibilidad de suprimir la tecnología en favor de la utopía o viceversa. El análisis textual nos ha enseñado cómo una y otra entretrejen la superficie visual y los argumentos de los filmes; y el contextual lo confirma, pues la audiencia de ciencia ficción amalgama lecturas utópicas y tecnológicas conforme a una imaginación futurista ni puramente tecnofóbica ni enteramente tecnofílica, sino trufada de las variadas interpretaciones y posiciones respecto a cada tecnología y sus riesgos.

⁵⁵ Mellor ha explorado esta hipótesis en *SF and The Crisis of the Educated Middle Class* (1984); y Dunn, en *Science, Technology and Bureacratic Domination: Television and the Ideology of Scientism* (1979).

2.4.3. Propuesta de modelo interpretativo

Llega la hora de ordenar las definiciones y reflexiones avanzadas, de saber adónde hemos arribado y adónde encaminaremos la metodología perfilada. Ello supone fusionar el modelo cognitivo de los medios de comunicación desarrollado al comienzo del capítulo con el esquema interpretativo del cine de ciencia ficción desenvuelto en las últimas páginas, y todo ello, a su vez, articularlo con los enunciados referentes a la construcción social del futuro.

2.4.3.1. El género y la cronoestructura

El cine de ciencia ficción se enmarca en el sub-sistema de medios de comunicación, el cual, hemos visto, despliega su acción cognitiva proveyendo a las audiencias percepciones estructurantes de la realidad mediante operaciones selectivas que introducen niveles decrecientes de complejidad a la ingente masa de información generada por el conjunto de la sociedad. En sus filmes ambientados en mundos posibles, el género de ciencia ficción escenifica situaciones hipotéticas relativas a los efectos sociales de la ciencia y la técnica y, por consiguiente, se distingue por suministrar imágenes de futuro tematizadas por el riesgo.

El género nace (o se perfecciona, si se quiere) en un momento crítico de la cronoestructura: el tránsito a la sociedad del riesgo. La liberación de la energía del átomo, al traer consigo el riesgo incalculable, oficia de partera de dicha sociedad, según decía Beck. La preponderancia conferida por el cine de ciencia ficción a la energía nuclear hace de él un filón único de percepciones suscitadas por la física nuclear y su *know-how*. Marcado desde su nacimiento por el átomo, el género contiene en sí un repertorio de futuros pasados dignos de explorar en busca de escenarios que documenten las mutaciones de la categoría de futuro correlativas al tránsito a la sociedad del riesgo, al menos en relación a la energía atómica.

¿Quiere decirse que, contra lo dicho, tomaremos al registro fílmico como espejo de la relación energía nuclear/sociedad? Nada de eso. No nos cansaremos de insistir que el recorte efectuado por el cine sobre la realidad sigue leyes propias y no a una reflexión abstracta regida por no se sabe qué ley de mimesis. Al usar la palabra documento lo hacemos aleccionados por la experiencia de la historiografía: si una película testifica algo es de las circunstancias de su producción. El registro que interesa es el de sus percepciones originales del futuro, visiones que, preexistiendo en un estado de latencia cultural, cobran

vida por la inigualable fuerza de sus imágenes y vuelven a la sociedad con la fuerza de la novedad.

La teoría de la *Agenda-Setting Function* asignaba a cada medio de comunicación un poder específico de fijación de la agenda pública, nuestra propuesta es que en el cine de ciencia ficción esa facultad se expresa en una doble modalidad: directamente, al incidir en la reducción general de las opciones en el horizonte del sistema; indirectamente, al facilitar a los sujetos mundos posibles explorados imaginariamente con los que armar su mapamundi contrafactual, lo cual, ulteriormente, repercutirá en los escenarios posibles priorizados en la agenda pública. Cómo, de qué modo y con qué recursos artísticos cumple ese cometido depende del concurso de las audiencias, del bagaje artístico disponible y de la demarcación de temas vía la agenda mediática. En otros términos: sus mundos posibles resultarán del consenso dinámico entre las demandas del público, los proyectos creativos y el sesgo ideológico de la industria del cine sobre las percepciones del riesgo de la ciencia y la técnica.

En su tratamiento de la energía nuclear fundamentaremos la tesis vertebradora de este trabajo: la contribución del cine de ciencia ficción a la construcción social del futuro. Parafraseando a Eco, decimos que el público recibe de dispositivos ficcionales especializados en diseñar mundos posibles -las películas- las coordenadas de otros mundos derivados del real. El proceso no acaba en la fruición de la obra: los mundos contrafactuales subsisten almacenados en los esquemas abstractos de los actores, los mapas cognitivos temporales. Acreditar este aserto supone identificar las circunstancias de la recepción, y la expresión en el discurso social de los componentes de esos mundos posibles. Tal es la faena que nos hemos fijado: levantar la tapa de su maquinaria y observar el montaje de los mundos posibles detrás del telón cinematográfico, y *a posteriori*, con la participación del espectador.

En particular, nos interesa contrastar los futuros analizados con las disposiciones reseñadas por Beck, Giddens, Luhmann y Douglas. Tal meta nos encamina a buscar en los filmes señas de la crisis de la predictibilidad, la planificación a largo plazo y la causalidad; a ver si, como aduce Nowotny, el mañana pierde profundidad en beneficio del presente, y si, según dice Beck, el futuro ha dejado de ser el reservorio de dones del Progreso y se vuelve el embalse de los males imprevistos del avance científico, prestos a derramarse sobre nosotros y las generaciones futuras, de quienes las películas pueden decir mucho, ya que nadie les ha puesto voz y rostro como ellas. El contraste con dichos asertos no irá en

desmedro de la producción de nuevos conocimientos sobre el bloqueo en la imaginación futurista indicado por Baudrillard o bien del fenómeno contrario de formas inéditas de concebir el mañana.

Nuestro objetivo último es relacionar cine y sociedad y elaborar conclusiones sobre la constructibilidad del futuro en la estructura temporal contemporánea. Inevitablemente, los datos producidos acarrearán la impronta cultural americana. Mas esa circunstancia no disminuye un ápice su extensión a toda la geografía del riesgo y sus semánticas temporales. Estados Unidos, el ámbito de las mayorías de las tramas, es la nación líder en innovación científico-técnica y el modelo donde se miran los demás países adelantados; allí se condensan antes que en ninguna parte los logros y desastres de la ciencia y la tecnología. El viaje a la Luna, los vuelos del *Shuttle*, los prodigios de Silicon Valley, la contaminación industrial, aunque hechos locales, son internacionalizados de modo fulminante por el sistema de medios. Gran número de las visiones de futuro circulantes en el mundo desarrollado exhiben el marchamo estadounidense, una situación favorecida por el cuasi-monopolio mediático de ese país. En este hecho estriba la relevancia sociológica del cine de ciencia ficción de Hollywood, una de las factorías de imágenes de futuro de la sociedad del riesgo.

2.4.3.2. Pasos metodológicos

Para cumplir esos objetivos la investigación discurrirá de lo particular a lo general. Iremos de los filmes a la sociedad como si cruzásemos círculos concéntricos crecientemente comprensivos: en el interior de todos se encuentra el cine de ciencia ficción de temática nuclear, circunscrito dentro del género cinematográfico, inscrito a su vez en el cine de Hollywood, parte del sistema de medios, englobado por el macro-conjunto, la sociedad.

El análisis textual será el primer paso. Darlo presupone tener bien delimitado el objeto: un conjunto de 52 filmes de ciencia-ficción producidos entre 1950 y 1989, mayoritariamente anglosajones, con inclusiones de la filmografía japonesa y europea, seleccionados de la lista de Puiseux (1988), hasta donde conocemos la más completa en cine de tema nuclear. Las obras han sido escogidas por la presencia de un *Novum* entendido como una situación novedosa creada por la física y tecnología nuclear en cualquiera de sus facetas. No son las películas más taquilleras del género. En su selección nos hemos regido por el criterio de Kracauer, según el cual limitar la muestra a los éxitos de taquilla excluiría temáticas presentes en películas sin repercusión comercial, pero influyentes en el resto de la filmografía. "Lo que cuenta no es tanto la popularidad mensurable desde un punto de vista

estadístico de las películas sino la popularidad de sus motivos narrativos y pictóricos. La reiteración persistente de estos motivos los señala como proyección hacia el exterior de deseos internos" (Allen y Gomery, 1995:207-208). Las obras aquí estudiadas cumplen esa condición, en tanto expresan corrientes temáticas constantes en el período acotado.

El objetivo es proceder al destape sucesivo de niveles de significación de películas aisladas a series definidas por temáticas ("holocausto nuclear"; "mutaciones", "accidentes nucleares", "usos beneficiosos de la energía atómica") y con ellos confeccionar modelos formales centrados en cuatro puntos estratégicos de la arquitectura de los mundos futuros: la definición del peligro; la agencia responsable de su irrupción; los actores implicados en su eliminación; y la caracterización del desenlace. De allí perfilaremos los micro-universos de sentido implícitos y explícitos en los filmes, tramas e iconos, invariancias y variancias.

Para ello conjugaremos una serie de instrumentos analíticos, siendo el primero de ellos el esquema actancial del relato desarrollado por Greimas (1973). Su aplicación plantea precisar el haz o haces de acciones ejecutadas en el discurrir del texto, y distinguir a los protagonistas o héroes, los oponentes, los asistentes del héroe (coadyuvantes positivos) y los colaboradores del oponente (coadyuvantes negativos). Libremente aplicado, el enfoque actancial nos permite obtener una radiografía del 'esqueleto' de las acciones mediante el cual aprehender el impulso narrativo central y las grandes líneas de conflicto, e identificar los bandos en pugna, sus aliados, los tráfugas, los vencedores y los vencidos.

Al estudio de los actantes lo combinaremos con la consideración de cada narración como el transcurso diegético entre dos extremos, la situación inicial y la final. El hacer del protagonista aspira a cambiar el estado inicial de conjunción o disyunción en un estado final de conjunción o disyunción. En cada caso el tránsito supone una dirección de sentido; para identificarla adscribiremos el material narrativo a uno o varios campos semánticos, entendiendo por tal una estructura conceptual que organiza los significados potenciales en relaciones recíprocas. Los términos Campo/ciudad, por ejemplo, componen un campo semántico unificado por una relación de significado antagónica. Ciudad/pueblo/aldea/casa, en cambio, forman un campo semántico organizado en un orden descendente de comprensión. Se sigue que un campo semántico admite varios tipos de organización, entre ellas las polaridades (las díadas caras al estructuralismo) y las series proporcionales (A:B::C:D) (Bordwell, 1995:125). Al ser factible detectar varios campos en un texto, la elección conlleva cierta arbitrariedad, parcialmente subsanable si elegimos aquellos visiblemente asociados a las grandes líneas de fuerza expuestas por los actantes. Haciendo

uso de esta pauta obtendremos una primera condensación de sentido en códigos familiares que allane el avance interpretativo a través de las masas de datos contenidas en las películas.

Con los datos interpretativos generados mediante el esquema actancial y los campos semánticos elaboraremos el cronotopo de las narraciones. La categoría de cronotopo la tomamos de Bajtín, quien entiende por ella "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989:237). Al análisis textual el cronotopo le es útil por cuanto facilita la individualización de los géneros (a cada género le corresponde un cronotopo específico). En nuestro caso resulta especialmente invaluable para precisar la fisonomía espacio-temporal de la filmografía y sus relaciones con el futuro.

Completaremos el examen de las obras con puntuales análisis iconográficos. Tal propuesta no necesita justificación tratándose de un objeto básicamente visual. Dándole un lugar propio pretendemos realzar la importancia del análisis de elementos icónicos que se les escapan a las herramientas forjadas en el análisis literario. Con esa finalidad trabajaremos con los fotogramas publicados en los libros ilustrados sobre el género, cuyo carácter estático facilita su inspección. El objetivo es doble: por un lado, utilizar determinados iconos como plataforma desde donde escrutar las significaciones presentes en la superficie visual de los filmes; por otro, servirnos del análisis de las imágenes para precisar las funciones visuales de la filmografía, un punto tan importante como la determinación de sus contenidos narrativos.

Finalmente, subsumiremos los datos producidos en un modelo abarcador, dónde figuren los principales actantes y el cronotopo del género. Mediante esta sinopsis de los escenarios nucleares no buscamos reducir la diversidad a unos pocos rasgos aplicables a cada obra individual; sino mas bien exponer esa variedad de manera organizada, respetando los micro-universos, y variancias e invariancias de un material altamente sensible a los gustos y decisiones de productores y audiencias. El panorama resultante lo cotejaremos con series del cine *mainstream*, la televisión y demás producciones audiovisuales de temática nuclear, a fin de detectar los lazos intertextuales y recortar mejor la fisonomía del cine de ciencia ficción.

A continuación trasladaremos la información recabada al análisis contextual. En esta fase metodológica nos ocuparemos de rastrear la irradiación de las imágenes y relatos examinados en el tejido social. Las primeras pistas las suministra la crítica cinematográfica.

Al decir al público no tanto qué pensar de las películas como qué filmes debe ver, sus criterios nos ayudan a saber qué se consideraba relevante e irrelevante en cada coyuntura⁵⁶. Otro ámbito en donde seguir los temas de la ciencia ficción lo constituye la cobertura de prensa de la energía nuclear, desde el Proyecto Manhattan hasta el fin de la Guerra fría, marcada por el paulatino ingreso en la agenda mediática de los riesgos de la energía nuclear, promovido por los movimientos pacifista y ecologista. Por esas vías identificaremos los puntos de contacto entre los temas públicos y los futuros de la ciencia ficción.

La finalidad última es enseñar las dos caras de la constructibilidad del futuro: una pasiva, en tanto él es objeto de planificación y diseño por los actores; y una activa, en tanto motor de la acción. La dualidad se evidencia en el acoplamiento a determinadas prácticas sociales de las constelaciones de significados discernidas en los ámbitos mediáticos. Sin esa articulación, tales redes de sentido corren el riesgo de parecer discursos flotantes por encima de una distante superficie terrestre, y movidos por misteriosas corrientes de aire. Tal es el cometido del análisis contextual: restituir el protagonismo a los espectadores de un modo más integral que en las declaraciones de propósitos efectuadas en el marco del análisis textual.

La recepción no es mero desciframiento; es la comprensión de la obra mediante esquemas prácticos que ponen en juego esquemas de percepción y valoración, de juicio y goce, adquiridos en la vida cotidiana. El espectador escoge sus películas a sabiendas, las interpreta activamente y las utiliza como modelos para conceptualizar su entorno, desde prácticas de cortejo, pautas de identificación, identidades étnicas y genéricas y, por supuesto, actitudes de cara al futuro. Para perfilar a estas últimas nos serviremos de estudios de audiencias, encuestas sobre disposiciones al futuro, sin desdeñar la ufología, ese *corpus* de discursos y prácticas generado tras el avistamiento en 1947 del primer platillo volador, cuya deuda con el imaginario de la ciencia ficción fílmica y literaria ha sido reconocida (Barthes, 1980:43).

⁵⁶ Un modelo de análisis de la crítica periodística lo ofrece el trabajo de Rositi (1980:110-150) en el divismo en la Italia fascista. El investigador escruta los semanarios femeninos, las revistas ilustradas de información general y las revistas deportivas, a fin de contrastar la incidencia del divismo clásico -el culto al gran deportista- con el fenómeno del estrellato. Su análisis de contenido le inclina a afirmar la marginalidad en el régimen mussoliniano del divismo moderno, estructurado en torno a personalidades influyentes des-responsabilizadas desde el punto de vista del poder, portadores de cualidades inherentes a la vida privada, gustos e idiosincrasias personales, a sentimientos más que a convicciones.

Sobre todo estudiaremos su relación con las disposiciones políticas de los actores expuestos al "bombardeo" de los mensajes de la ciencia ficción. Los mundos contrafactuales del género nacieron teñidos ideológicamente. Durante largo tiempo el "liberalismo utópico" de cuño anglosajón campó por sus anchas en la pantalla, y eso tuvo implicaciones respecto a la valoración de los avances científicos y a la introducción de nuevas tecnologías. Al análisis contextual le interesan en sumo grado las posturas expresadas en el cine de cara al debate social sobre la toma de riesgos referidos a la cuestión nuclear; unas posiciones que, vista la colonización cultural por las imágenes de futuro del cine estadounidense, no tienen nada de banal para una sociología atenta a la lucha por los contenidos de las semánticas temporales.

ABRIR CAPÍTULO III

