

RETROFUTUROS. UNA VISIÓN DEL FUTURO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN EUROPEO (1979-1991)*

LIDIA MERÁS

INTRODUCCIÓN

Desde finales de los años ochenta se ha publicado una abundante bibliografía sobre ciencia ficción cinematográfica que demuestra el enorme interés que ha suscitado este género¹. La atención recibida responde al inusitado auge que experimenta la producción de películas de ciencia ficción en las tres últimas décadas, especialmente en Estados Unidos. En los años ochenta, la popularidad comparativamente menor de los films europeos explica, en parte, su escasa representación en el debate académico. Publicados en su mayoría en Estados Unidos o en el Reino Unido, estos trabajos ofrecen una visión de la ciencia ficción geográficamente sesgada asimilándola en la práctica al cine producido por Hollywood. Muy pocos ensayos han incluido en sus reflexiones los films europeos —por no mencionar los de otras muchas nacionalidades, excepción hecha del *anime* japonés—. Cuando existen, se ciñen en su mayoría a films británicos,

en lo que parece casi más una concesión hacia los lectores de su mercado natural que un verdadero interés por explorar a fondo la variedad del género. Los prejuicios hacia el lugar de procedencia de estos films han afectado a su visibilidad; o, lo que aún es más grave, en ocasiones se ha dado por sentado que las conclusiones extraídas por el discurso hegemónico anglosajón eran necesariamente extrapolables al resto². Sin embargo, conviene revisar dichas asunciones porque no se ajustan a la realidad.

Aunque es cierto que el número de películas de ciencia ficción *mainstream* europea dista de ser comparable a la producción equivalente en Hollywood, no debería minusvalorarse su presencia. A lo largo de la década de los ochenta, cineastas como Bertrand Tavernier o Terry Gilliam se decantaron por dicho género para realizar sus películas. Y, lo que es aún más llamativo, varios directores noveles como Peter Greenaway —*The Falls* (1980)—, Luc Besson —*Kamikaze 1999* (*Le dernier*

combat, 1983)— o Lars von Trier —*El elemento del crimen* (Forbrydelsens Element, 1984)—, realizaron su primer o segundo largometraje con la ciencia ficción como telón de fondo. Sin embargo, ninguna de estas películas, ni otras tantas que serán objeto de estudio en estas páginas, forman parte de las discusiones de historiadores y teóricos del cine de ciencia ficción. El motivo principal de su ausencia reside, como espero demostrar en estas páginas, en que estos films de la década de los ochenta no se ajustan a los parámetros de la ciencia ficción estadounidense coetánea.

La dificultad de partida que hallamos a la hora de corregir esta percepción es que, si bien algunos estudiosos se han interesado por determinadas películas europeas de ciencia ficción o de otras nacionalidades, lo usual es que se circunscriban a una cinematografía nacional de su elección, a la que a menudo consideran un compartimento estanco, sin relación con el resto de films contemporáneos de similar temática³. Otro problema recurrente es que determinadas películas de ciencia ficción sean únicamente contempladas desde la teoría de la política de autores. Apenas existe una visión integradora de la ciencia ficción europea que supere esta versión fragmentaria. En este sentido, el trabajo que presento pretende contribuir a mostrar una visión más equilibrada, aunque, naturalmente, tampoco se libra de algunas limitaciones. Por ejemplo, a pesar de lo que hubiera sido deseable, este trabajo no incluye la rica tradición de las cinematografías del Este, ni tampoco del cine del norte o del sur de Europa. La prolífica producción italiana de ciencia ficción, con unas sesenta películas en su haber a lo largo de la década de los ochenta, ha sido omitida de forma expresa porque, en su mayoría, se limita a explotar impunemente los éxitos estadounidenses. La temprana falsa secuela *Alien 2: Sobre la tierra* (*Alien 2 - Sulla Terra*, Ciro Ippolito [acreditado como Sam Cromwell], 1980) o *Robowar* (*Robowar - Robot da guerra*, Bruno Mattei [como Vincent Dawn], 1989), inspirada en *Depredador* (*Predator*, John McTiernan, 1987), dan bue-

na cuenta de ello. Lo que nos interesa, en cambio, es analizar una serie de películas de ciencia ficción que tratan de ofrecer una perspectiva distinta a lo que la literatura anglosajona ha identificado como constitutiva del género.

Con este propósito, hemos seleccionado una serie de películas que pertenecen a tres importantes industrias cinematográficas europeas: Alemania occidental, Francia y Reino Unido, si bien algunas de ellas son coproducciones entre estas nacionalidades o con terceros países. Por lo anteriormente expuesto, debe tenerse en cuenta que las conclusiones no atañen al cine europeo en su totalidad sino a un grupo concreto que comparte una forma de entender la ciencia ficción. Por otro lado, en ningún caso se pretende afirmar que exista una única forma «europea» de la ciencia ficción versus una forma «estadounidense». No obstante, sí puede hablarse de una corriente dentro del género que, dentro de un marco cronológico muy determinado (entre 1979 y 1991), ha desarrollado unas soluciones narrativas y estéticas que, por su singularidad, merecen contemplarse como una manera alternativa a lo que el discurso académico sobre ciencia ficción nos ha hecho creer hasta la fecha. Para explorar esta corriente, estas líneas se centrarán en el estudio de la representación del futuro, tema tradicional de las películas de ciencia ficción, pero al que se recurre en mayor medida en el cine europeo de los años propuestos.

UN FUTURO QUE NO PAREZCA DE PLÁSTICO

El enorme éxito de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) propició que el género de ciencia ficción floreciera en Estados Unidos durante la década siguiente con películas tan emblemáticas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Terminator* (James Cameron, 1984), estableciéndose una «segunda edad de oro del cine de ciencia ficción» en Estados Unidos (Lacey, 2000: 168). A



La muerte en directo (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979)

partir de ese momento, los estudios destinaron generosos presupuestos a la ciencia ficción y al terror, géneros que habían estado relegados a la categoría de serie B hasta hacía bien poco.

En Europa, pese a que las películas estadounidenses fueron bien acogidas por los espectadores, no parece que contribuyeran en demasía a un aumento de la producción de films de ciencia ficción. Con la salvedad del caso italiano, tampoco puede sostenerse que repercutieran de manera significativa en la forma de filmar. Los presupuestos abultados del cine hollywoodiense, el tipo de narrativas, la contaminación de la ciencia ficción con el género de acción, y, sobre todo, la concepción de estos films en la tradición del «cine de atracciones», influyeron poco en el cine europeo de los años ochenta. Con ello no se pretende argüir que funcionen de forma completamente ajena o que no se perciban influencias mutuas, pero sí que les separan una serie de diferencias que envuelven cuestiones muy variadas. Un ejemplo esclarecedor: el cibernético hipermasculinizado, personaje omnipresente del cine de ciencia ficción en los años ochenta y noventa (solo hay que pensar en los diferentes Terminators, Robocops y sus innumerables imitaciones), es una figura anecdótica en el tipo de películas de las que se ocupa este trabajo.

La hipótesis de partida es que, a pesar de la variedad cultural e industrial a la que sistemáticamente se alude a la hora de analizar cualquier producción cinematográfica europea, es posible detectar, para el periodo mencionado, relevantes similitudes, tanto temáticas como estilísticas, que superan las fronteras nacionales y que nos hablan de una forma peculiar de concebir la representación del futuro. Las películas que integran este estudio serán principalmente: *La muerte en directo* (La mort en direct, Bertrand Tavernier, Alemania Occidental, Francia, 1979), *A años luz* (Les années lumière, Alain Tanner, Francia, Suiza, 1981), *Kamikaze 1989* (Wolf Gremm, Alemania Occidental, 1982), *Mil novecientos ochenta y cuatro* (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, Reino Unido, 1984), la versión del director de *Brazil* (Terry Gilliam, Reino Unido, Estados Unidos, 1985), y, como tipología a caballo entre la ciencia ficción europea de los ochenta y noventa, *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, Francia, 1991).

RETROFUTUROS: EL RECURSO AL HISTORICISMO

La primera especificidad del cine de ciencia ficción europeo en los años ochenta es que, en numerosas ocasiones, resulta difícil clasificar ciertas películas dentro de dicho género. Ni la ambientación, personajes, vestuario o *atrezzo* corresponden al tipo de elementos que habitualmente integran estas películas. Rara vez descubriremos en ellas supercomputadoras, naves espaciales o cibernéticos, porque la inspiración para la elaboración de los escenarios no es el futuro, sino el pasado.

Por paradójico que parezca, lo característico de estas proyecciones futuras es su apariencia de «retrofuturo»⁴. Esto es, de visión del futuro basada en elementos historicistas; un recurso aún más extraño si se tiene en cuenta que en el cine esta-

dounidense del periodo la acción habitualmente se sitúa en el presente (*Terminator*), o en un escenario proyectado unos años hacia el futuro, todavía reconocible para el espectador (*Blade Runner*). Mientras los habitantes de las metrópolis estadounidenses futuras se dejan seducir por inservibles productos que anuncian los medios de comunicación, los ciudadanos de las ficciones europeas están lejos de disfrutar de las ventajas del progreso. Sus habitantes malviven en edificios ruinosos de los suburbios en los que reina la carestía y han de sobrevivir entre los vestigios de una civilización perdida.

En efecto, uno de los aspectos más sorprendentes de la puesta en escena de la mayoría de estas películas es el recurso al historicismo. Aunque se podría objetar que el empleo del pastiche historicista no es exclusivo de la cinematografía europea —sin ir más lejos, *Dune* (David Lynch, 1984), podría servir de contraejemplo—, el sentido es diferente. El aspecto visual de *Dune*, con su imaginería de museo, ofrece al espectador un futuro avanzado tecnológicamente pero que remite a un pasado mítico. De manera que la puesta en escena propone unos escenarios más cercanos al género fantástico que a la ciencia ficción. Tanto en el esplendor opulento de *Dune* como en el de las películas que constituyen la saga de *La guerra de las galaxias*, es apreciable un componente legendario —sus narraciones consisten en epopeyas heroicas— del que carecen por completo las películas europeas. Por ello, cuando las películas estadounidenses vuelven su mirada al pasado, en realidad su finalidad es dotar a sus escenarios de un ambiente elegante y aristocrático.

Por el contrario, la preferencia europea por la ambientación historicista está ligada a varios e interrelacionados motivos. El principal de ellos es el recuerdo de los

devastadores efectos de la Segunda Guerra Mundial, a la que se alude metafóricamente o, en menor medida, al ambiente enrarecido de una hipotética *posguerra fría*. Por su interés, nos ocuparemos de ello en el epígrafe titulado «Penuria postbélica y amenaza totalitaria». El segundo motivo tiene que ver con un apreciable descrédito del progreso. En la ciencia ficción estadounidense casi nunca se duda del efecto benefactor de los avances tecnológicos. Muy al contrario, se aplaude a la tecnología incluso cuando sus resultados son perjudiciales: solo su uso incorrecto se considera reprobable. Lo corrobora el hecho de que en el cine de Hollywood los aparatos siempre operan correctamente. Únicamente se estropean cuando es preciso dotar de intensidad dramática una escena. Por el contrario, en el cine europeo, son habituales las deficiencias técnicas que sufren incluso los artefactos más básicos, que a menudo se presentan como obsoletos o totalmente inservibles. En el anteriormente lujoso hotel de *Bunker Palace Hôtel* (Enki Bilal, 1990), en lugar de agua sale un barro pastoso del grifo, y no funciona la calefacción. De forma similar, en la desvencijada comunidad de vecinos de *Delicatessen*, todo falla. Los grifos no funcionan y, de hecho, el protagonista es contratado como *chapuzas* para reparar los muchos desperfectos que padece la comunidad de vecinos, entre otras necesidades urgentes.

Nineteen Eighty-Four (Michael Radford, 1984)





Brazil (Terry Gilliam, 1985)

Si el escepticismo hacia el progreso tecnológico es característico de los retrofuturos, también lo son los intentos de sobreponerse a la carestía. En *Kamikaze 1999* —no confundir con la alemana *Kamikaze 1989*—, un joven repara una avioneta con el propósito de viajar más allá de los dominios del jefe de la banda local, pero se estrella por falta de combustible. La primera escena de esta misma película muestra al héroe intentando evadirse de los duros tiempos que le han tocado vivir con una muñeca hinchable que se pincha y desinfla en el momento menos oportuno. Dichas escenas dan a entender que cualquier objeto o artilugio del pasado resulta inservible en este desalentador futuro. El humor de algunas de estas escenas acentúa el sentimiento de resignación de los personajes en estas ficciones, acostumbrados a que las cosas no marchen y a hacer del reaprovechamiento de objetos su modo de supervivencia.

En definitiva, el cine de ciencia ficción de Hollywood conserva una fe en el progreso de la que el cine europeo desconfía. El elemento historicista connota de forma muy diferente el cine de ciencia ficción europeo, porque en los retrofuturos no es un mero ornamento que añada cierto grado de sofisticación al aspecto visual del film. Por el contrario, constata una condición de pobreza material y refuerza la idea de sucesión y sedimentación de

las distintas épocas históricas. Los elementos retro parecen advertir que el porvenir está condenado a no poderse desembarazar de los cachivaches inútiles que el tiempo va dejando en desuso. Esta acumulación de arquitecturas y mecanismos preteritos define la concepción del futuro. Con ella se pretende subrayar la inadecuación de la tecnología para satisfacer las necesidades humanas. Asimismo, pone en evidencia el incumplimiento de las promesas que el progreso científico y de los postulados del urbanismo moderno habían hecho a nuestros antepasados⁵. Adicionalmente, contiene un componente pesimista: las circunstancias son desfavorables y no van a cambiar, una conclusión desalentadora teniendo en cuenta que nos hallamos ante proyecciones del futuro.

La elección de estilos de distintas épocas del pasado, algo que, en teoría, cuestiona las premisas del género, se convierte en la norma en una buena parte del cine europeo de los años ochenta. Solo así se explica la puesta en escena de un film como *Brazil* (1985). Terry Gilliam quiso plasmar en su film la sociedad contemporánea, razón por la cual los créditos indican claramente que la película fue filmada en Londres y sus alrededores en la fecha en la que George Orwell situó *1984*, la novela en la que se inspira la película. Es decir, había una voluntad expresa de rodar en los escenarios del presente y,

sin embargo, Gilliam recurre a la mezcla de mobiliario y de estilos arquitectónicos del pasado⁶. El resultado es un mundo claustrofóbico repleto de vestigios monumentales y repleto de elementos de un futuro nostálgico y consumista. Un mundo industrial de estética cercana al expresionismo alemán, con elementos de constructivismo ruso y variopintas evocaciones de la imaginaria nazi.

Brazil no fue una salvedad en el empleo de la representación retro en la ciencia ficción, sino más bien la norma. La reiteración de este recurso demuestra que esta es una especificidad de esta tendencia del cine europeo⁷. Y señala la renuncia a plasmar el futuro a través de unos escenarios que reflejen unos ambientes tecnológicamente avanzados prefiriendo, en cambio, los escenarios lúgubres, polvorientos, monótonos y exentos de *gadgets* en los que han quedado patentes las huellas del paso del tiempo.

ABANDONO DE LA MEGALÓPOLIS Y DE LOS EFECTOS ESPECIALES

La representación de la gran ciudad desempeña un papel fundamental en la ciencia ficción. Es el escenario en el que los científicos suelen poner a prueba sus nuevas invenciones y descubrimientos. También es el lugar en el que los cambios tecnológicos son más evidentes. De ahí que estas películas suelen estar ubicadas en una gran urbe: Neo Tokio en *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988); Detroit en *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) o Los Ángeles (en *Terminator* y *Blade Runner*). Precisamente, el estreno en 1982 de *Blade Runner* supuso un hito en la representación de la ciudad del futuro. Desde *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), quizá ninguna otra urbe haya tenido una repercusión similar. Superpoblada, multiétnica, plurilingüe, caótica... impuso un modelo que, no de forma inmediata sino sobre todo a partir de mediados de los noventa, sería muy influyente en la construcción del imaginario del porvenir. Dirigida por el británico Ridley Scott, *Blade Runner* constituye un caso interesante

porque, aunque se integra plenamente dentro del cine de ciencia ficción estadounidense, lo rompedor en su día fueron precisamente las referencias historicistas a la hora de representar el futuro. William Gibson, autor de la célebre *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984), la novela que inauguró el *cyberpunk*, apuntaba que el elemento singular de esta película fue la inclusión de «arqueología urbana» como muestra de la persistencia anquilosada de la Historia en una representación urbanística del futuro, algo novedoso para la ciencia ficción *mainstream* estadounidense, donde con anterioridad el cliché exigía que todo en la ciencia ficción tuviera una apariencia ultramoderna (Gibson, 2011). De la recreación de los ambientes de la película Gibson señalaba:

No es un futuro americano. De una manera interesante no es nada americano. Es un futuro en el que el pasado está todavía ahí. La gente vive en las raíces del pasado, algo a lo que se está acostumbrado en Europa y que no resulta un concepto radical para los europeos; pero para el imaginario estadounidense es asombrosamente nuevo. Como decir: Dios mío ¡La Historia es real! (Gibson en Lethbridge y Swain, 1997).

Los escenarios de las películas de ciencia ficción estadounidense en los años ochenta tienden a ser urbanos o bien recintos donde la tecnología lo domina todo, como la nave *Nostromo* de *Alien* (Ridley Scott, 1979). Incluso aquellos films en los que no existe una verdadera proyección hacia el futuro, sino que la acción se desarrolla en el presente, esta se ubica en una distópica urbe postindustrial, moderna y de gran tamaño. En cambio, es relativamente común observar cómo algunos directores europeos optan por dotar de mayor protagonismo a localidades de menor entidad o ruedan directamente paisajes, un recurso que se sitúa en el extremo opuesto de las convenciones del género.

El realizador de *La muerte en directo*, Bertrand Tavernier, se lamentaba en una entrevista de que la ciencia ficción cinematográfica se viera sujeta a

unos cánones iconográficos más estrictos que la literatura. Protestaba por la existencia de determinadas convenciones —por ejemplo, la obsesión por que todo fuera de plástico (Audé, 1988)— y defendía la libertad de utilizar elementos del pasado con un carácter intemporal. Así, para la recreación del futuro en *La muerte en directo*, que le acarreó no pocas discusiones con los productores, utilizó edificaciones decimonónicas defendiendo su postura con el siguiente argumento:

Las viviendas victorianas de Glasgow existirán todavía dentro de cincuenta años. Es la idea de base del film: no hacer un falso futurismo (Tavernier en Audé, 1988: 61).

En el dossier de prensa de la película *A años luz*, el crítico Serge Toubiana preguntaba extrañado al director por qué eligió Irlanda para el rodaje habiendo sido Suiza —lugar de origen del cineasta— el escenario de todas sus anteriores películas. La respuesta de Tanner fue que su concepción de la película era incompatible con unas localizaciones en Suiza, a la que califica de «civilizada, rica, repleta de cultura». Definía Irlanda como un lugar salvaje, una tierra de leyendas que, en contraste, le parecía más primitiva que la refinada Suiza, «un país de signos banalizados» (Tanner citado por Toubiana, 1981b: 55). La acción del film —basada en una novela de Daniel Odier titulada *La voie*—, se sitúa en un lugar indeterminado de la costa atlántica irlandesa, una zona en la que sopla un potente viento, y en el que se suceden rápidos cambios atmosféricos. A lo largo del largometraje se otorga gran protagonismo a los paisajes y, en particular, al estado del cielo. Sorprende la duración de este tipo de tomas cuya relevancia queda manifiesta al ir acompañadas de música extradiegética. En la que sería la primera adaptación del director, hay una voluntad expresa de apartar esta película de ciencia ficción de todo aquello que distraiga al público de las vivencias de los personajes, como si se quisiera

dejar de lado el contexto geográfico o sociocultural para concentrar todo el interés en los dos protagonistas (Toubiana, 1981a: viii).

Para abordar el tema de la instrucción de un joven indómito por un anciano que canaliza su naturaleza impetuosa, el director decide eliminar cualquier rastro de futurismo. Ningún artilugio de última generación distrae al espectador de la trama que, en realidad, podría haber sucedido en cualquier rincón aislado de cualquier época. La única pista que indica que la acción se sitúa en el futuro es una breve vista de la ciudad al comienzo del film, que recuerda a las solitarias estampas urbanas de edificaciones soviéticas, y unos letreros que advierten sobre la radiactividad. Se trata, en verdad, de una ciudad fría y deshabitada en la que se amontonan edificios de apartamentos clónicos muy poco acogedores. Pero el grueso de la acción se centra en un paraje solitario, al margen de la civilización, e integrado en la naturaleza.

A años luz, Premio Especial del Jurado en Cannes (1981), huye de aquellos elementos que habían caracterizado la representación de la ciudad futura (ambientación urbana, artefactos de tecnología punta, omnipotencia de las multinacionales) para

A años luz (Les années lumière, Alain Tanner, 1981)



LA ERRADICACIÓN DE LOS RASGOS FUTURISTAS ES UNA OPCIÓN QUE LOS DIRECTORES EUROPEOS ADOPTAN DE FORMA CONSCIENTE. SI NOS ATENEMOS A SUS DECLARACIONES, NO PARECE QUE MEDIE EN ELLO UNA CUESTIÓN PRESUPUESTARIA

profundizar sobre las relaciones entre maestro y discípulo. Alain Tanner defendía además la intemporalidad de su film, que el realizador contraponía a una visión consumista de la existencia:

El mundo de la publicidad, que es muy poderoso, trata de demostrar que las dificultades no existen, que basta con comprar cosas. Mi película es totalmente contraria a esta ideología. Está situada en el año 2000 para mostrar que nada cambiará (Toubiana, 1981a: x).

Despojada de toda fascinación superflua hacia la tecnología y el consumo, esta visión da a entender que hay valores elementales que permanecerán gracias a la sabia transmisión de una generación a la siguiente. La naturaleza se convierte así en el marco en el que se desarrolla la emancipación de los personajes. A partir de la premisa de atemporalidad, se busca acercarse a los personajes a la experiencia del espectador, hacer de sus problemas algo cotidiano y, por tanto, universal. De esa forma, la ubicación en este futuro intemporal adquiere un carácter de fábula admonitoria.

Similar recurso se emplea en *La muerte en directo*: los escenarios naturales cobran mayor protagonismo a medida que su heroína se libera de una sociedad que impone unas normas que atentan contra su intimidad. Al igual que en *A años luz*, se eliminó todo rasgo futurista, tanto en los decorados (se filma en Glasgow, conocida por sus edificaciones victorianas) como en un vestuario sin estridencias destacables, para evitar que el aspecto visual de la película pasase rápidamente de moda. Del mismo modo que en el film de Tanner,

se eliminan los efectos especiales y se prescinde de la música electrónica para concentrarse en el conflicto humano (Audé, 1988: 61).

La erradicación de los rasgos futuristas es una opción que los directores europeos adoptan de forma consciente. Si nos atenemos a sus declaraciones, no parece que medie en ello una cuestión presupuestaria. Por el contrario, perseguían prescindir de los clichés asociados al género de ciencia ficción, motivos que, como a Tavernier, les parecen agotados y, en algunos casos, ridículos (Audé, 1988: 58). En consonancia con este propósito, las películas europeas de ciencia ficción de los ochenta carecen de efectos especiales reseñables, un elemento que llama la atención con respecto al cine estadounidense que con cada nueva película trata de exprimir las posibilidades que le ofrecen las nuevas tecnologías. Ni siquiera *La muerte en directo*, que es la única película europea en la que cobra importancia el personaje de un cibernético masculino (un individuo al que se le ha implantado quirúrgicamente una cámara en los ojos), se presenta a este ser como un prodigio tecnológico del que el espectador deba maravillarse. Inscrito en la más pura tradición del cine de «autor», el rechazo de Tavernier a los efectos especiales no puede ser más explícito: «Quería un film sin efectos especiales para poder concentrarme en los personajes» (Audé, 1988: 61), señalaba. Aunque sin mencionar el cine hollywoodiense, al que por entonces se hallaban ineludiblemente ligados los efectos especiales en la ciencia ficción, su afirmación no deja lugar a dudas sobre una percepción quizá un tanto limitada de la utilización de este elemento clave del género. Tavernier, sin embargo, apuesta por la sobriedad estética porque teme que los efectos distraigan al espectador del mensaje que pretende comunicar. Con independencia de que podamos o no darle la razón a Tavernier, lo interesante es la voluntad de este y otros muchos directores de combatir las fórmulas en la ambientación de estas películas. En definitiva, esta postura implica un claro intento de superar ciertos convencionalismos en la puesta en escena de la ciencia ficción.

PENURIA POSTBÉLICA Y AMENAZA TOTALITARIA

Si uno de los rasgos definitorios del cine de ciencia ficción en Europa consistía en el aspecto de «retro-futuro» de sus ambientaciones, es interesante constatar que esa mirada al pasado suele concretarse en un periodo muy determinado: remite a los años de penuria que sucedieron a la Segunda Guerra Mundial o, en su defecto, alude a las consecuencias de una Guerra Fría que en algún momento dejó de serlo. Aunque no siempre se muestren referencias explícitas, películas como *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1984), *Brazil* (1985), *El cuento de la doncella* (*Die Geschichte der Dienerin*, Volker Schlöndorff, 1990), *Bunker Palace Hôtel*, *Delicatessen* y, en menor medida, *Kamikaze 1999*, vuelven su mirada hacia las consecuencias de una guerra que se asemeja sospechosamente a la pasada contienda o a una imaginada reedición de la misma.

En el caso de *Mil novecientos ochenta y cuatro* y *Brazil*, la asociación con la posguerra es obvia puesto que ambas remiten a los escenarios de desolación imaginados por George Orwell en su novela *1984*. Terminada de redactar a finales de los cuarenta, en plena posguerra, el novelista británico advertía acerca de los peligros de arrojarse en manos del totalitarismo. La primera en estrenarse y más fiel a la obra original fue la película de Michael Radford. *Mil novecientos ochenta y cuatro* presenta una sobria pero efectiva puesta en escena en la que propone una reconocible distopía de aspecto sombrío y espacios desangelados. El culto al Gran Hermano, así como las concentraciones de masas, evocan los peores temores de Orwell. Para acentuar la impresión de escasez material y monotonía, los miembros del Partido visten un sencillo uniforme con apariencia de mono de trabajo de color azulado. Es un mundo tétrico donde la única escena rodada con luz natural es aquella en la que

el protagonista Winston Smith y la también disidente Julia dan rienda suelta a su incipiente romance tras escabullirse, aunque por breve tiempo, de los oscuros pasillos ministeriales.

Brazil, una segunda adaptación estrenada apenas un año más tarde, opta por desviarse del texto original y, como señala John Hutton, realiza una fantástica recreación en la que, a pesar de la mezcla de estilos arquitectónicos, el predominante resulta ser una recreación de los años cuarenta (Hutton, 1986: 6). Imágenes de los Hermanos Marx, de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) o *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) ocupan las mentes de los habitantes de la metrópolis. En las calles, carteles propagandísticos que recuerdan a conocidos diseños de la Segunda Guerra Mundial, animan al viandante a colaborar con el gobierno con mensajes como «Suspicion Breeds Confidence» (La sospecha genera confianza) o «Don't suspect a friend, report him» (No sospeche de un amigo, denúncielo).

En *Bunker Palace Hôtel* (1990) la atmósfera remite asimismo a un mundo deshumanizado y totalitario con ecos arquitectónicos del realismo socialista (Poirson-Dechonne, 2005: 20). Su director, el dibujante de cómics nacido en Belgrado Enki Bilal, compone una distopía de colores fríos que ofrece una visión hermética del futuro. Sus per-

Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, Francia, 1991)



sonajes y ambientes están fuertemente caracterizados como propios de los peores años del telón de acero. Incluso *Delicatessen* (1991), que dista de ser una película aleccionadora, emplea una ambientación que recuerda a las imágenes en blanco y negro de finales de los años cuarenta. El vestuario se inspira en las fotografías de Robert Doisneau de este periodo acentuando el carácter retro de la ambientación de la postguerra francesa⁸.

Un rasgo que, como se ha adelantado en las menciones anteriores, aparece de forma sistemática en las películas europeas de la época, es la representación de estas sociedades futuras como totalitarias. Así, en *Kamikaze 1989* (Wolf Gremm, 1982), el poder legislativo se refuerza con un ejecutivo de carácter represor: «Prohibimos el alcohol porque hace a la gente agresiva —reconoce el protagonista (Rainer Fassbinder), un policía violento y parco en palabras—. Luego creamos una sociedad que les invita a beber y les castigamos por ello». La ecuanimidad de la ley queda también en entredicho en *Brazil*. Ante la existencia de quince sospechosos, uno de los superiores del funcionario protagonista adopta una decisión salomónica: «Pon la mitad como terroristas y la otra mitad como víctimas», le ordena. Para reforzar el terrorífico carácter burocrático de esta sociedad, una secretaria transcribe los alaridos de la confesión de un detenido que está siendo torturado en la sala contigua. Y por si quedara alguna duda acerca del tipo de sociedad en el que se sitúa la acción, los escenarios de *Brazil* recuerdan a las arquitecturas del III Reich, como muestran los pasillos de los edificios oficiales y, sobre todo, el hall del Ministerio de Información, un descomunal espacio decorado en mármol de color oscuro susceptible de ser visitado por tropeles de colegiales y presidido por la escultura de una gigantesca águila.

En realidad, estos films actualizan preocupaciones que ya habían sido objeto de atención en las distopías urbanas ofrecidas en los años sesenta por la Nouvelle Vague. *La jetée* (Chris Marker, 1962) y, especialmente, *Alphaville* (Jean-Luc Go-

dard, 1965) y *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) coinciden en la descripción de un estado autoritario del futuro. Con el pretexto de la seguridad colectiva, las élites de estas películas aplicaban los correctivos que consideraban necesarios para controlar a los escasos disidentes que se atrevían a cuestionar tan despiadados sistemas. Una igualdad impuesta y asfixiante borraba entonces toda huella de individualidad, mientras un gobierno plenipotenciario actuaba sin escrúpulos al servicio del mantenimiento del *statu quo*.

EN LAS PELÍCULAS EUROPEAS OBJETO DE DISCUSIÓN, TODAS ELLAS SITUADAS EN EL FUTURO, PRIMA EL TEMOR A QUE RESURJAN LOS FANTASMAS DEL PASADO, COMO SI SE DIERA A ENTENDER QUE JAMÁS ESTAREMOS A SALVO

Las películas estadounidenses fueron las primeras en sustituir la convención del Estado totalitario como modelo distópico de sociedad por otro modelo que, no por sibilino, resulta menos aterrador: el dominado por omnipotentes corporaciones. El film que inicia esta tendencia es *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973), con Charlton Heston como protagonista. Aunque deudora en muchos aspectos del tipo de films anteriores —en *Soylent Green* se reparte la culpa entre los representantes políticos y los directivos del monopolio que comercializa el producto alimentario que da título al film, ambos en clara connivencia—, dará paso a un nuevo planteamiento de sociedad. En este y sucesivos films, la avaricia de las grandes empresas será la responsable de la opresión en el futuro que describen. En cambio, a diferencia de lo que muestran las películas en Estados Unidos, en estas ficciones europeas se mantiene que es el poder político (y no malvadas multinacionales) las que controlan las vidas de los ciudadanos. Otra diferencia es que los films ho-

llywoodienses se inscriben en consolidadas democracias del presente o de un futuro muy cercano, probablemente con la intención de advertir sobre lo que a corto plazo puede plantearse en el mundo real. En las películas europeas objeto de discusión, todas ellas situadas en el futuro, prima el temor a que resurjan los fantasmas del pasado, como si se diera a entender que jamás estaremos a salvo de volver a caer en la pesadilla de los autoritarismos.

Mucho más pesimistas, las ficciones europeas de los años ochenta suelen representar a sus personajes como seres presos de sus circunstancias y con escasas posibilidades de revocarlas a su favor, de manera que, si la sociedad es corrupta, el individuo será su cómplice; si es depravada, colaborará para empeorarla, y, si se trata de una sociedad vigilante, será su víctima al tiempo que su verdugo. Los ciudadanos de las ciudades del futuro desde los años ochenta son más conformistas con el mundo que les ha tocado vivir y apenas ninguno parece dispuesto a rebelarse contra él, quizás porque, aparentemente, gozan de una libertad mucho mayor que los habitantes de las ficciones de los sesenta. La versión «europea» de *Brazil* —así es como fue denominada, en oposición a la recortada estadounidense— elimina la resolución favorable y condena, con grandes dosis de humor negro, al individuo que se engaña a sí mismo adoptando una posición conformista⁹. El film resulta desolador porque castiga la ambigüedad del protagonista e impide su redención en el último minuto, cuando el espectador confía en que vaya a salir airoso de la sala de torturas. Los cambios que el reestreno estadounidense efectuó en *Brazil* (una versión de noventa minutos frente a los ciento cuarenta y dos de la original) son de lo más esclarecedores. En primer lugar, diluye el tono irónico así como muchos de los elementos incómodos para los estándares de Hollywood. El funcionario Sam Lowry es un personaje que resulta más simpático y, en consecuencia, ha sido construido como un héroe mucho más convencional en todos los sentidos. Como destaca Katrina Boyd, un dato importante

es que, en la versión estadounidense, desconoce la muerte de Buttle, un ciudadano ajusticiado por error, lo que borra por completo su grado de complicidad y lo convierte en un personaje más plano y sin dobleces, en una víctima más del sistema (Boyd, 1990: 35). En el inevitable *happy end*, es rescatado en la tradición del *deus ex machina* y huye feliz junto a su amada lejos de la ciudad. En resumen, las modificaciones aniquilan cualquier atisbo de crítica porque convierten a Sam en un individuo inocente que cumple su ansiada fantasía sin plantearse siquiera efectuar cambio alguno en la sociedad a la que pertenece.

CONCLUSIONES: EL FUTURO TAL Y COMO FUE

Dentro del cine europeo de ciencia ficción entre 1979 y 1991, es posible detectar una tendencia que no sigue los parámetros del modelo estadounidense más extendido. Entre dichos elementos se encuentra la recreación de la sociedad del futuro a través de una puesta en escena de carácter historicista. Casi todas las películas describen un futuro no muy lejano caracterizado por la regresión tecnológica en el que se insinúa —aunque nunca llega a esclarecerse— que una guerra fratricida ha arrasado el planeta. Mientras, curiosamente, los temores post-atómicos que habían caracterizado la ciencia ficción en décadas pasadas se habían evaporado, las alusiones a las experiencias de la guerra o a las dificultades postbélicas serán constantes. En mayor o menor medida, estas películas recurren —sin nombrarla— a la Segunda Guerra Mundial y lo hacen reflejando un ambiente enrarecido, lleno de privaciones y políticamente opresor. Las múltiples alusiones revelarán, sin lugar a dudas, su raigambre con el pasado europeo. Por ello, en lugar de las metrópolis posmodernas repletas de deshechos urbanos pero aún vibrantes que se levantan sobre los escombros de la sociedad de consumo que caracterizan a las urbes estadounidenses, los escenarios de estas películas suelen ser paisajes deso-

lados, exentos de aparatos complejos y en los que se sobrevive sin grandes aspiraciones de mejora. Reflejarán una sociedad cerrada —reducida a un destartado edificio de viviendas en *Delicatessen* o a un hotel que ha conocido tiempos mejores en *Bunker Palace Hôtel*—, gobernada por unos dirigentes autoritarios que condenan a los supervivientes de la catástrofe a una vida de sumisión.

A principios de los años noventa, el interés por retratar los escenarios desolados de la Segunda Guerra Mundial se verá seriamente mermado debido a la adopción de nuevas estrategias que tendrán por fin competir con las producciones de Hollywood con sus mismas armas. En otras palabras, las características aludidas a lo largo de estas páginas no son universales y se circunscriben al periodo mencionado (1979-1991). *Hasta el fin del mundo* (Bis ans Ende der Welt, Wim Wenders, 1991) es una de las primeras que elude la costumbre de emplear arquitecturas y escenarios ambientados en otros momentos históricos. A partir de 1995 los cambios se irán acentuando hasta dar un giro radical. Con desigual fortuna, las películas tratarán de emular las tácticas del *blockbuster* hollywoodiense como ocurre en *El quinto elemento* (Le cinquième élément, Luc Besson, 1997) o *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997)¹⁰. Borrarán así los rasgos que habían definido la tendencia a la que hemos dedicado estas páginas, con el fin de ofrecer un producto más adaptado a una audiencia cuyos gustos habían mutado de forma drástica. En este sentido, la utilización masiva de efectos especiales es, quizá, ilustrativa de este fenómeno.

No obstante, antes de que sobreviniera esta tendencia, existió en los ochenta del pasado siglo una corriente que trató de hallar su propio camino a la hora de la representar el futuro. Con independencia de su origen, todas las películas mencionadas reflejan un futuro que no cree en la utopía, pero la manera de trasladar esta idea a la gran pantalla varía en grado sumo. Por lo tanto, cuando los especialistas articulan las particularidades que componen este género, deben atender a otras

muchas películas que han sido inmerecidamente relegadas.

En una década —la de los ochenta— de prosperidad económica y escasos incidentes bélicos de relevancia en lo que al contexto occidental se refiere, el estudio de estas pesimistas incursiones en el futuro resulta sin duda sintomático de temores subyacentes. Convertido en uno de los géneros cinematográficos preferidos por el gran público, la ciencia ficción se erige en un campo tan fértil y complejo que no debe ser reducido a las singularidades de una sola (o de unas pocas) cinematografías. Solo con la incorporación al campo de estudio de estos otros films que no encajan en las categorías vigentes podremos obtener una visión más ajustada y, por ello, más estimulante de este género cinematográfico. ■

NOTAS

- * Me gustaría agradecer a Valeria Camporesi por sus comentarios, que han contribuido en gran medida a mejorar este artículo. Asimismo, deseo expresar mi gratitud a la Universidad Autónoma de Madrid por la beca de desarrollo profesional que permitió finalizar un primer borrador de este texto.
- 1 Sin ánimo de una enumeración exhaustiva, sirvan de ejemplo los siguientes: Sobchack (1987); Kuhn (1990) y su continuación, Kuhn (1999); Telotte (1999); Rickman (2004), Johnston (2011).
 - 2 Por ejemplo, en el prefacio de *Liquid Metal*, se afirma cubrir Europa, Estados Unidos y Asia. Nada más lejos de la realidad. Solo hay dos artículos dedicados a películas europeas (ambas británicas) y tan solo uno que versa sobre la ficción japonesa *Akira*, pero centrándose en la influencia que *Blade Runner* ha tenido sobre el clásico de Otomo. Redmon (2004: xi).
 - 3 Una excepción es el monográfico *Ciencia ficción europea* publicado por *Nosferatu* que, aunque dedica algunas secciones a cinematografías nacionales, adopta una visión más amplia.
 - 4 «Retrofuturo» es el calificativo otorgado por los directores de *Delicatessen* a su obra que en tantos aspectos

recuerda a *Brazil*, influencia de sobra reconocida por sus autores (Ordóñez, 1996: 32-33). La acción está situada en Aubervilliers, suburbio al noreste de París, en el año 2015, aunque la localización y la fecha no aparecieron finalmente en la película.

- 5 Sobre cómo la ciencia ficción fílmica ha realizado una crítica a la utópica arquitectura moderna, véase el interesante *Tabula rasa* (Rivera, 2005).
- 6 Paul M. Sammon y Don Shay enumeran los variados estilos arquitectónicos del film identificando los edificios más representativos (1989: 21).
- 7 Además de las mencionadas anteriormente, que serán objeto de reflexión más pormenorizado, destacamos la franco-alemana *Malevil* (Christian de Chalonge, 1981), la danesa *El elemento del crimen*, la germano-estadounidense *El cuento de la doncella*, la francesa *Kamikaze 1999* o, ya avanzada la década de los noventa, la también francesa *Peut-Être* (Cédric Klapisch, 1999).
- 8 Jean-Pierre Jeunet reconocía esta influencia en la entrevista a *Positif* de Ciment, Rouyer y Thirard (1991: 43).
- 9 Sobre los problemas en EE.UU. de la versión íntegra de *Brazil*, véase Marks (2009: 101-102).
- 10 Sobre la evolución de la distopía europea en los noventa puede consultarse el artículo de Merás (2005).

REFERENCIAS

- Audé, F., Jeancolas, J.-P., Thirard, P. L. (1988). Entretien avec Bertrand Tavernier. *Positif*, 227, 57-64.
- Boyd, K. G. (1990). Pastiche and Postmodernism in *Brazil*. *Cinefocus*, 1(1), 33-42.
- Ciment, G., Rouyer, P., Thirard, P. L. (1991). Bicéphale ou presque. Entretien avec Jean-Pierre Jeunet. *Positif*, 364, 42-45.
- Gibson, W. (2011). The Art of Fiction No 210. Interviewed by David Wallace-Wells. *The Paris Review*, 197. Recuperado de <http://www.theparisreview.org/interviews/6089/the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>.
- Hutton, J. (1986). 1984 and *Brazil*. Nightmares, Old and New. *Jump Cut*, 32, 5-7.
- Johnston, K. M. (2011). *Science Fiction Film. A Critical Introduction*. Oxford, Nueva York: Berg.
- Kuhn, A. (ed.) (1990). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction*. Londres, Nueva York: Verso.
- (1999). *Alien Zone II*. Londres, Nueva York: Verso.
- Lacey, N. (2000). *Narrative and Gender*. Londres: Macmillan.
- Lethbridge, C., Swain, P. (1997). *The Sci-Fi Files*. Documental emitido por Channel 4 (Reino Unido) el 20-6-1998.
- Marks, P. (2009). *Terry Gilliam*. Manchester: Manchester University Press.
- Merás, L. (2005). Identidad cultural y estrategias del cine de ciencia ficción europeo en el mercado global. *Secuencias*, 21, 8-26.
- Ordóñez, R. (1996). *Delicatessen*. *Dicine: Revista de difusión e investigación*, 67, 32-33.
- Poirson-Dechonne, M. (2005). *Bunker Palace Hôtel* ou la face sombre de l'utopie. En Y. Dureau (ed.), *Utopie et cinéma*. *CinémAction*, 115. Condé-sur-Noireau: Corlet.
- Rickman, G. (2004). *The Science Fiction Film Reader*. Nueva York: Limelight.
- Redmon, S. (ed.) (2004). *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Londres, Nueva York: Wallflower.
- Rivera, D. (2005). *Tabula rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine, 1960-2000*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo.
- Rouyer, P. (1991). Chronique d'une mort trop vite annoncé. *Positif*, 363, 40-41.
- Sammon, P. M., Shay, D. (1989). The Adventures of Terry Gilliam. *Cinefex*, 38, 4-67.
- Sobchack, V. (1987). *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar.
- Telotte, J. P. (1999). *A Distant Technology*. Hanover, Londres: Wesleyan University Press.
- Toubiana, S. (1981a). 20 ans après, Jonas... *Cahiers du Cinéma*, 320, viii-x.
- (1981b). La presse. *L'Avant-scène du Cinéma*, 270, 55.

RETROFUTUROS. UNA VISIÓN DEL FUTURO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN EUROPEO (1979-1991)

Resumen

Este artículo defiende la aparición de una corriente europea en el cine de ciencia ficción entre los años 1979 y 1991. Fijando el análisis en un tema clave del género, la representación del futuro, una serie de películas estrenadas en Francia, Alemania occidental y Reino Unido establecieron una forma novedosa de imaginar el porvenir. A pesar de sus diferentes orígenes, films como *La muerte en directo* (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979), *A años luz* (Les années lumière, Alain Tanner, 1981), *Kamikaze 1989* (Wolf Gremm, 1982), *Mil novecientos ochenta y cuatro* (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, Reino Unido, 1984), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991) se distanciaron de los parámetros del cine estadounidense coetáneo y optaron por una puesta en escena y un tipo de narrativas diferenciadas, lo que dio lugar a una forma alternativa de concebir el género de ciencia ficción. Este ensayo aboga por superar las convenciones bajo las cuales se han articulado los estudios sobre este género con objeto de enriquecer el debate sobre lo que constituye una película de ciencia ficción.

Palabras clave

Cine europeo; ciencia ficción; distopía; historicismo; años ochenta; totalitarismo; futuro.

Autor/a

La doctora Lidia Merás (Oviedo, 1977) es historiadora del cine y forma parte del consejo de redacción de *Secuencias* (UAM) desde 2002. Entre sus últimas contribuciones se incluyen los capítulos: «Profession: Documentarist. Underground Documentary Making in Iran» (Edinburgh University, 2018) y «The Gypsies According to NO-DO», en Davis y Usoz (eds.) *New Perspectives on the Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018). Contacto: lidia.meras@rhul.ac.uk.

Referencia de este artículo

Merás, L. (2018). Retrofuturos. Una visión del futuro en el cine de ciencia ficción europeo (1979-1991). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -212.

RETRO FUTURES: A VISION OF THE FUTURE IN EUROPEAN SCIENCE FICTION FILMS (1979-1991)

Abstract

This paper posits the emergence of a European trend in science fiction films between 1979 and 1991. Focusing its analysis on a key theme of the genre, it identifies a number of films produced in France, West Germany and the United Kingdom that established a new way of imagining the future. Despite their different origins, films such as *Death Watch* (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979), *Light Years Away* (Les années lumière, Alain Tanner, 1981), *Kamikaze 1989* (Wolf Gremm, 1982), *Nineteen Eighty-Four* (Michael Radford, 1984), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) and *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro, 1991) all departed from the parameters of contemporary American cinema with *mises-en-scène* and choices of narratives that gave rise to an alternative way of conceiving the science fiction genre. The conclusion of this research is a call to move beyond the conventions that have defined the articulation of studies of this genre in the interests of enriching the debate about what constitutes a science fiction film.

Key words

European cinema; Science-fiction; Dystopia; Historicism; 1980s; Totalitarianism; Future.

Author

Dr Lidia Merás (b. Oviedo, 1977) is a film historian who has served as a member of the editorial board of *Secuencias* (UAM) since 2002. Her most recent work includes the chapters "Profession: Documentarist. Underground Documentary Making in Iran" (Edinburgh University, 2018) and "The Gypsies According to NO-DO", in Davis and Usoz (eds.) *New Perspectives on the Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018). Contact: lidia.meras@rhul.ac.uk.

Article reference

Merás, L. (2018). Retro futures: A Vision of the Future in European Science Fiction Films (1979-1991). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -212.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com