

MITO Y CIENCIA FICCIÓN: LA EVOLUCIÓN DE LOS SERES DEL COSMOS EN *EL CENTINELA Y 2001: UNA ODISEA ESPACIAL*

ELEONORA PINOTTI
Universidad de Buenos Aires
pinottie@gmail.com

RESUMEN

El origen y porvenir del hombre son temáticas desarrolladas en los mitos antiguos y que la ciencia ficción retoma y pone en funcionamiento sobre un trasfondo científico. En oposición a la literatura fantástica, la ciencia ficción suele basarse en las condiciones de verosimilitud de la ciencia moderna para construir realidades paralelas pero factibles. *El centinela* y *2001: Una Odisea Espacial*, obras de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick –en sus versiones de relato breve, novela y película– operan como un mito moderno del origen y futuro de los hombres, retomando las temáticas mencionadas y otras, tales como la posibilidad del triunfo de la mente por sobre el cuerpo. Como mito antropogónico y del destino colectivo, estas obras de ciencia ficción construyen un completo mapa evolutivo, con el proceder científico y los avances tecnológicos como elementos fundacionales.

PALABRAS CLAVE: Mito, ciencia ficción, evolución, ciencia, mente, descorporización.

MYTH AND SCIENCE FICTION: THE EVOLUTION OF BEINGS OF THE COSMOS IN *THE SENTINEL* AND *2001: A SPACE ODYSSEY*

ABSTRACT

The origin and future of humanity are subjects developed in ancient myth, which science fiction picks up and makes work on a scientific background. Opposite to fantastic literature, science fiction usually gets its ground from verisimilitude of modern science to build parallel but feasible realities. *The Sentinel* and *2001: A Space Odyssey*, works of Arthur C. Clarke and Stanley Kubrick –in their short story, novel and film versions– operate as modern myth on the origin and future of men, taking the mentioned themes and others, such as the possibility of mind over body triumph. As an anthropogonic and collective fate myth, this works of science fiction construct an evolutionary map, with scientific proceeding and technological advances as foundational elements.

KEY WORDS: Myth, science fiction, evolution, science, mind, disembodiment.

Y debido a que en toda la Galaxia no habían encontrado nada más precioso que la Mente, alentaron por doquiera su amanecer (Clarke 1970: 155)

En un pasado no muy lejano, el astrofísico Arthur C. Clarke publicó un relato breve, *El centinela de la eternidad* –luego retitulado *El centinela*–, donde en una versión un tanto alarmista acerca de la existencia de una civilización

extraterrestre (ET) superior, se proyecta un avanzado progreso tecnológico para fines del siglo XX. Allí, un artefacto era el culpable de dar aviso de tal progreso: un monolito. Por su accionar, aquella civilización superavanzada que lo implantó sabría de la llegada del hombre a la luna, y solo restaba esperar para saber cómo y cuándo se volverían hacia la Tierra otra vez. Solo se esboza una hipótesis pesimista adjudicada a una cuestión de índole “emocional”: ellos (los ET) habrán envejecido, y “a menudo los viejos son morbosamente celosos de los jóvenes” (Clarke 1998[1951]: 25). El futuro de los hombres parece amenazado, pero luego de esta alarma disparada y la especulación del Dr. Wison, el relato termina. Corría el año 1951.

Unos años después, Clarke fue convocado por el afamado director de cine Stanley Kubrick, y en un peculiar acto de elaboración conjunta ambos dieron vida a una versión extendida del argumento arriba esbozado. Por un lado, juntos elaboraron el guion de la película *2001: Una Odisea Espacial*. Clarke, por su parte, publicó en 1968 la novela homónima, escrita por él simultáneamente a la conformación del guion. Ambas obras toman los lineamientos argumentales centrales de *El centinela*. Estas son las tres obras que trabajaremos.

ACERCA DEL CORPUS

Entre el argumento primigenio del cuento y el desarrollo de la novela y película, encontramos, naturalmente, diferencias significativas y de toda índole: como veremos más adelante, hay un mensaje alarmista-pesimista en el primer caso, y uno mucho más esperanzador y explicativo en el segundo. Además, *El centinela* se circunscribe al viaje lunar y el descubrimiento de la losa misteriosa, mientras que en el segundo caso el relato es mucho más extensivo: va hacia antes y después de 1999, explicando el origen de la especie humana hace tres millones de años (cuatro en la película) en África, donde los ET expusieron un monolito ante una tribu de monos-humanoides, dando así impulso a la protomente humana, de lo cual nace un nuevo ser inteligente; luego, en el 2001, el hombre va en busca de esa civilización hacia los confines de la vía láctea, para “conocerlos”. Existen muchas otras diferencias de índole argumental; las hay, de hecho, entre la película y la novela. Por ejemplo, en la primera el planeta a explorar es Júpiter, mientras que en la segunda se trata de Saturno. La novela posee también una primera parte muy explicativa –“La noche primitiva”– donde se describe en detalle la lucha de Moon-Watcher y su tribu por la supervivencia, así como la misteriosa aparición del monolito experimentador y “docente”, mientras que la película expone en “El amanecer del hombre” una versión muda (ni los personajes hablan ni hay voz en off)¹ haciéndose eco de

¹ La voz en off “[...] remite a los distintos modos en que una entidad narrativa refiere algo sin que la veamos en el momento preciso en que lo narra. Suele considerarse como una evidente herencia literaria que los cineastas desean incluir” (Russo 2001: 4). En este caso, esta “herencia literaria” estaría obviada no solo en cuanto a la tradición literaria mencionada por Russo, sino al

aquella etapa prelingüística de la humanidad. Así, las imágenes adquieren más fuerza; son toda la información que tenemos. De allí, quizás, que en la película el valor docente y experimentador del artefacto sea ambiguo, o bien más inaccesible. Acceder a la verdadera función de la losa puede postergarse hasta la segunda y tercera parte del film. En este sentido, el espectador tiene mayor responsabilidad interpretativa que el lector.²

No obstante, existen dos elementos comunes en *Odisea*³ que serán parte fundamental de nuestro trabajo. En primer lugar, creemos que en tanto relato de ciencia ficción, comparte elementos propios de otro tipo de relatos: los mitos. En segundo lugar, destacamos la concepción de *experimentación* como camino para obtener conocimiento, lo cual funciona como el motor de la acción de los personajes y, más significativamente, del “avance de la humanidad” en la línea argumental de las obras. A modo de ejemplo:

[El mono-humanoide Moon-Watcher, luego de que el monolito reflejara la imagen de un grupo familiar presumiblemente “humano”, que expone condiciones de vida desconocidas y opuestas a la suya: *ellos* tienen sus cuerpos bien alimentados, no están cubiertos de vello y parecen estar en perfecta armonía con el entorno. Por el contrario, *él y su tribu* intentan sobrevivir en estado de inanición permanente y en convivencia conflictiva con los animales. El monolito muestra esa imagen a la tribu y Moon-Watcher ya no será el mismo luego de que ésta se instale, en su simple cerebro, como arquetipo motivador de una posible mejor vida. Se evidencia así una parte del experimento de la civilización ET] “Era un lento y tedioso proceso, pero el monolito de cristal era paciente. No cabía esperar que ni él ni sus reproducciones desperdigadas a través de la mitad del globo tuvieran éxito con todas las series de grupos implicados en el experimento. Cien

de la novela de Clarke, ampliamente explicativa en esta primera parte. Como veremos más adelante, creemos que aquí no es estrictamente adecuado hablar de transposición, ya que el film se creó a la par de la novela, por lo que la deuda con el texto literario es, cuanto menos, ambigua.

² Sobre esta responsabilidad, ver reflexión de Wolf sobre la presencia de la voz en off:

“No se trata de que el director no supo cómo resolver un monólogo interior o una escritura retrospectiva en primera persona, sino que a partir del uso que instauró la novela negra, la voz en off terminó cargando con la responsabilidad de ubicar la narración en la interioridad subjetiva del personaje” (Russo 2001: 4).

Recordemos que en esta instancia del film, no existe siquiera una dimensión mental de los personajes que pueda ser explicitada mediante, por ejemplo, el monólogo interior. Esta etapa premental y prelingüística es representada literalmente, si se quiere, por Kubrick. En la novela, en cambio, el soporte verbal es necesario para que haya literatura.

³ *Odisea*: nos referiremos de este modo a la obra en tanto compendio de sus tres versiones. Creemos que el relato breve, la novela y la película comparten ciertos elementos –más aun, una tesis en común y ligada a nuestra hipótesis– que nos permite referirnos a ellas, circunstancialmente, como una obra.

Además, el caso de *Odisea* no es estrictamente el de una transposición literatura-cine, ya que la película y la novela fueron realizadas simultáneamente; es decir, no se ajusta a la noción de film como “[...] la idea de traslado pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Russo 2001: 1). En todo caso, el texto base será *El centinela* y los otros dos registros posteriores expandirán su eje argumental, pero ajustándose en cada caso a su correspondiente formato expresivo.

fracasos no importarían, si un simple logro pudiera cambiar el destino del mundo” (Clarke 1970[1968]: 24).

Como punto de partida de nuestro análisis, consideramos *Odisea* como un mito moderno sobre el *destino colectivo*, al elaborar un relato que establece una evolución completa del hombre⁴, la cual implica, principalmente, el desarrollo de un aspecto (la mente) por sobre otro (el cuerpo); más precisamente, *Odisea* como obra conjunta postula que el progreso del ser humano en su escala evolutiva está orientado hacia el triunfo de lo ideal sobre lo material.

Como veremos, esta tesis comparte ciertos aspectos con la tesis platónica del cuerpo como cárcel de la *psyché*.⁵ En Phd. Platón postula la inmortalidad de la *psyché* y proclama la necesidad de cultivarla en vida a través de la práctica de la filosofía, haciendo que el alma se separe del cuerpo lo más posible. Ya en R., la *psyché* tendrá tres "partes" o elementos: racional, irascible o colérico, y apetitivo, tal que el elemento mejor, el racional, ha de mandar sobre los demás. En todos los casos, para Platón la filosofía es el modo supremo de cultivar el elemento racional que hay en nosotros y la vida especulativa, por consiguiente, la más elevada y digna de ser vivida. En *Odisea*, el pensamiento científico y especulativo es la clave para el desarrollo y cultivo de este elemento llamado explícitamente "mente", que eventualmente se independizaría del frágil cuerpo que la acoge. De este modo, como una respuesta a la pregunta por la finitud y el porvenir del hombre, aquí las luces se echan sobre lo mental y su enriquecimiento. Existe entonces un impulso evolutivo que se halla en el

⁴ En el caso de El centinela, como mencionamos, se especula sobre la civilización que implantó el monolito, pero no se arriesga en esbozar el origen ni el futuro de la humanidad.

⁵ La tesis del cuerpo como cárcel del alma, basada en concepciones mítico-religiosas procedentes del pitagorismo y acaso del orfismo, es puesta en boca de Sócrates en Phd. 62.b. en este diálogo cuyo tema es la inmortalidad del alma. Platón desarrolla su concepción de la filosofía como práctica de la muerte, entendiendo por ello el ejercicio de un tipo de vida dedicado al cultivo del alma (*psyché*), "lo mejor que hay en nosotros", y el consecuente apartamiento del cuerpo y sus facultades. En Cra., dedicado al problema del lenguaje, en la sección de las etimologías, se atribuye a los seguidores de Orfeo la idea de que el cuerpo es una suerte de prisión, desmoterion (cf. también Pl, Phd.: 67d 1-2, 81e2, 92a1), y se afirma que el cuerpo, *sôma*, es la tumba, *sêma*, del alma (Pl, Cra.: 400c). Contra la identificación sin más de esta concepción del cuerpo como tumba del alma y su caracterización como prisión, cf. Vigo 2009: n. compl. ad 62b, 226. En diálogos posteriores al Phd., en lugar de la oposición entre cuerpo y alma, encontramos una psicología tripartita, por cuando Platón traza una serie de distinciones en el interior del alma (*psyché*) misma distinguiendo en ella tres "partes" o elementos: el racional, el irascible o colérico y el apetitivo. El primero debe por naturaleza mandar; el tercero, obedecer; y el segundo, mediar en el conflicto entre los otros dos. El alma virtuosa o justa, según se la caracteriza en R. 436-445d, es aquella en que cada uno de los tres elementos cumple la función que le compete por naturaleza. En la mayoría de los hombres ello no ocurre, por dominar el elemento inferior (apetitivo) o el irascible, que lleva al alma en el primer caso a la avidez de riquezas, y en el segundo, a la sed de gloria o fama, siempre en detrimento del desarrollo del elemento mejor, racional, cuyo ejercicio tiene su expresión acabada en la vida filosófica.

quehacer científico: no solo para que progrese, sino para que no desaparezca, la condición de posibilidad del avance de la humanidad (en una escala de evolución cósmica) radica en un proceso de índole científica:

capacidad de asombro/curiosidad → hipótesis/especulación → experimentación → conocimiento

En *Odisea*, lo que mueve al hombre y a otros seres del cosmos es ante todo la curiosidad (rozando a veces la fascinación) y la búsqueda consecuente de conocimiento sobre lo que despierta interés. Sin este impulso, Moon-Watcher no habría tomado el control de su entorno después de lo que vio reflejado en el monolito, y habría sido el fin de los protohumanos; los hombres no habrían llegado a la luna, seguidos por una antigua fascinación por los cielos, y no habrían descubierto pruebas de vida ET; la nave *Descubrimiento* no habría ido en busca de esa vida, y Bowman no habría aterrizado en Japeto para dar curso a una nueva humanidad.

En tanto relato del destino colectivo, *Odisea* construye un pasado y un futuro, mapa de la evolución del hombre, y en ese camino el hombre se dirige hacia el fin de la fragilidad y precariedad del cuerpo para alcanzar un estado de desarrollo mental superior e independizado de ataduras físicas. El impulso evolutivo para este desarrollo se halla en el proceder científico, propulsando el ascenso del hombre en la jerarquía del cosmos.

DESARROLLO

Comenzaremos por el abordaje de *Odisea* en tanto relato de Ciencia Ficción –en adelante, CF– que concentra elementos propios del relato mítico, lo que nos permite, creemos, considerar la obra como una reelaboración del mito de destino colectivo, fuertemente anclada, en este caso, en la ciencia. Para esto, abordaremos distintas concepciones de ambos géneros.

El principal rasgo que surge en el abordaje del relato mítico es el de su dificultad de definición. El debate acerca de qué tipo de relato es, qué temas trata, su naturaleza oral “traicionada” al plasmarse en la escritura, sus orígenes, su vínculo con lo heroico, entre otros, persiste desde hace siglos. Aquí trabajaremos las siguientes nociones tradicionalmente “míticas”: la narración de un origen transcurrido en un tiempo atemporal, la relación *mythos-logos*, la mitopoiesis como capacidad del hombre y el mito como ficcionalización de lo inasible.

ODISEA, MITO ANTROPOGÓNICO

“El mito que remite a hechos supuestamente históricos es el llamado mito tradicional [...] En cuanto a los restantes mitos, estos pueden ser denominados *filosóficos*, subdividiéndose en cosmológicos, teológicos y morales” (Bauzá 2005:

28). Según Mircea Eliade, quien lo concibe desde una perspectiva en la cual el mito es un relato de una historia sagrada –“y hay numerosos mitos que no encajan dentro de este marco”– el mito es “siempre el relato de una creación: se narra algo que ha sido producido, que ha comenzado a ser” (Bauzá 2005: 23-24). Para G. S. Kirk:

[...] sus personajes principales suelen ser sobrehumanos, dioses o héroes semidivinos, o animales que se convierten en héroes de civilización en la era de la creación humana y cultural. Pues los mitos, por muy específicos que puedan ser en lo que se refiere a personajes y localizaciones espaciales, parecen desarrollarse habitualmente en un pasado atemporal (Kirk 2006[1970]: 52).

Este *illud tempus* parece ser entonces el tiempo atemporal en el que suceden los hechos primigenios que narran los mitos:⁶ no es un tiempo cronológico, “el mito no remite a hechos acaecidos en la historia” (Bauzá 2005: 52), sino a este tiempo singular.

En relación con esta cuestión, observamos que *Odisea*, relato de CF, narra claramente un comienzo: el de la raza humana en tanto sujetos racionales-pensantes. Cuando el mono-humanoide Moon-Watcher lleva a la práctica el conocimiento impartido por el monolito y asume, así, que puede modificar su relación con su entorno al punto de dominarlo, estamos ante una nueva era. Como dijera Eliade, algo ha comenzado a ser: “Pendiente de su decisión [estaba] el futuro de un mundo” y los instrumentos que estaba por crear “[...] podían cambiar el mundo y dar su dominio a los monos-humanoides” (Clarke 1970[1968]: 26). Y así fue: luego de alimentarse de los animales con los que antes convivía, de eliminar al leopardo (dominio sobre la naturaleza) y al mono-humanoide Una-Oreja (dominio sobre el enemigo social), “ahora era él el amo del mundo [...] y un nuevo animal se hallaba sobre el planeta, extendiéndose lentamente sobre el corazón de África” (Clarke 1970[1968]: 32).

Como una antropogonía, *Odisea* se remonta a un tiempo originario, pero que, aunque en la forma de ficción, aduce una pretensión de especificidad cronológica: esto sucedió hace tres o cuatro millones de años (dependiendo de la novela o la película) y aquí el relato deja de parecerse al mito para alcanzar los anhelos de la teoría científica. Con la ciencia moderna como garante de verosimilitud, la CF puede narrar lo *posible*, más cerca de lo probable que de lo meramente “descabellado”, y en su relación tozuda con la ciencia, *Odisea* se alinea a las teorías científicas que, por ejemplo, remontan los orígenes del hombre hace millones de años en el continente africano.

EL ARTE DE LO POSIBLE

En este punto cabe entonces destacar otra cuestión: la relación entre *mythos* y *logos*. En Platón es particularmente compleja, asumiendo a veces la forma de

⁶ Al menos los que remiten a un origen: los cosmogónicos, antropogónicos, etc.

una oposición entre discurso que no es susceptible de verificación y discurso verificable.

El mito es un discurso inverificable, puesto que su referente se sitúa bien en un dominio de realidad inaccesible tanto al intelecto como a los sentidos, bien en el dominio de las cosas sensibles, pero en un pasado del que aquel que posee ese discurso no puede tener experiencia directa ni indirectamente (Brisson 2005: 138).

En sus diálogos, la oposición *mythos/logos* toma también la forma de una oposición entre discurso narrativo, o simplemente relato, y discurso argumentativo. Y aunque el mito aparentemente corre con desventajas, tales "inconvenientes" se compensan con creces en virtud de ciertas características que le confieren, según Platón, una utilidad indiscutible.

Aunque sea un discurso inverificable, el mito constituye el medio por el cual se comunica el saber compartido por todos los miembros de una colectividad, asegurando su transmisión de generación en generación. Y aunque no comparta el carácter de necesidad del discurso argumentativo, el relato en que consiste el mito constituye un elemento privilegiado para modificar el comportamiento de la parte inferior del alma... (Brisson 2005 [1994]: 157).

Creación de una realidad improbable que está más allá de la percepción ordinaria, el mito no es apto de ser testado empíricamente. En esta dirección, en su análisis sobre la vida de las imágenes, Jean-Jacques Wunenburger ubica al mito en uno de los tres niveles de formación de imágenes –el imaginal– y atribuye un desapego absoluto hacia lo empírico-sensible por parte del pensamiento espontáneo de la imaginación.

Mientras que el mito no parece reducirse a una exigencia de prueba por nacer de lo imaginal, la CF crea una ficción a partir de lo real, por lo que construye mundos posibles (futuros tecnológicos, pasados biológicos) sobrevolando más de cerca el terreno de lo empírico, aunque siempre con la etiqueta de "ficción". Para Wunenburger, el mito (lo imaginal) "remite a representaciones de imágenes a las que podríamos llamar surreales [...] [que] dan un contenido sensible a pensamientos" (Wunenburger 2005[1995]: 32). Para el autor, "Bachelard tiene razón al presentar la actividad científica como un trabajo de conceptualización de lo real sensible ligado a una inversión del pensamiento espontáneo de la imaginación" (Wunenburger 2005[1995]: 30-31). Mito y CF aparecen como dos modos posibles de reconstruir poéticamente la realidad, en donde la primera es ajena a la comprobación científica, mientras que la segunda guarda una relación menos lejana, utilizando teorías, adelantos y proyecciones científicas como garantía de verosimilitud y condición de producción de la realidad creada.

ALMA MÍTICA

Por otro lado, existe un abordaje del mito que lo concibe como una capacidad humana, la mitopoética, “recreación poética de la realidad” (Capanna 1992: 154).⁷ De acuerdo con Bauzá:

[...] hoy hay conciencia plena de que el mito forma parte de la capacidad humana, lo que es conocido incluso por historiadores como Carlo Ginzburg, para quien este tipo de discurso es expresión de la capacidad mitopoética del hombre (2005: 20).

En este sentido, la capacidad mitopoética del hombre consistiría en “[...] la conformación de realidades que deben ser inteligidas solo bajo la lente mítica” (Bauzá 2005: 33), así como una forma de lenguaje y conocimiento. En este punto, como en muchos otros, no hay consenso. Para Marcel Detienne, por ejemplo, la facultad mitopoética es propia de una etapa primitiva de la humanidad y su decadencia, hace ya miles de años, encuentra su sentencia de muerte en la escritura de los mitos, de naturaleza oral.⁸

En este punto podemos detenernos y vislumbrar la CF, en algunos casos, como reelaboración de la producción entendida como mítica, que en este caso ficcionaliza temas básicos para el hombre, vehículo de interrogantes que desde la antigüedad aquejan al hombre, y encierra así cierta aura de seriedad: “[...] parece, pues, que la CF representa la forma normal de la mitología de nuestra época: una forma que no solo es capaz de revelar temas profundamente nuevos, sino de incorporarse la totalidad de los temas de la literatura antigua” (Link 1994: 60).

Considerar la existencia de una facultad mitopoética permite asumir una cualidad innata de recreación de realidades alternativas que expresarían así ya no preocupaciones ancestrales, sino casi inherentes al género humano. La pregunta acerca de la muerte, qué pasará después de ella, por ejemplo, son tópicos tradicionales de los relatos míticos y parte fundamental de lo que aquí comprendemos como CF. En relación con esto, Bauzá, entre otros, defiende ese derecho de nacimiento y nos permite pensar en la CF como un nuevo disfraz mitopoético:

El mito es natural al género humano y *mutatis mutandis* perdura transfigurado ya que nunca desaparece de manera absoluta de la psiquis de los hombres; sólo muda de ropaje. Surgen así nuevos mitos o bien se relatan nuevos mitos transmutados [...] El término “mito” al vulgarizarse ha desdibujado el marco conceptual originario que remitía a un conjunto de proposiciones imprecisas que se oponen a la realidad (2005: 38).

⁷ Desde esta acepción, la mitopoiesis se relaciona con el concepto de mitagogia, es decir, el uso manipulador del mito.

⁸ “La historia permite asignar un límite muy preciso a la facultad mitopoética: hacia el año mil antes de nuestra era muestra signos de agotamiento [...] [que] comienza con la escritura, en particular la de los prosistas, que contribuye a borrar las figuras de la tradición primitiva y a separar pertenencias locales” (Detienne 1985 [1981]: 155).

En relación con lo anterior, otro rasgo del mito es, lisa y llanamente, su posibilidad de abordar lo inabordable, brindando un tipo de saber ante ciertos vacíos de conocimiento. “Encontrar respuestas a las cuestiones últimas (y a las que la razón no alcanza a develar)” (Bauzá 2005: 25) sería al menos una de sus funciones y, de hecho, de la causa de su origen y pervivencia. Para Bauzá, aparte de responder el problema de la identidad –en el mito de Edipo, por ejemplo– los mitos officiarían de respuesta “[...] –aun cuando de esta no tengamos comprobación científica– al misterio de la creación, a las esperanzas *post mortem* y a otras cuestiones de las que no da cuenta el pensamiento racional” (Bauzá 2005: 27).

En el caso de *Odisea* en tanto relato de CF, se abordan el origen y un porvenir de la raza humana, se proyecta un futuro tecnológico espacial, así como el nacimiento de un nuevo hombre, sin olvidar, además, que especula sobre la existencia de una civilización ET. *Odisea* construye muchas *posibilidades*. El pasado y el futuro son campo de especulación para ella, pero son inaprensibles en lo fáctico. Allí, abordando lo inabordable, la CF coquetea con el mito (y con la religión).⁹

Caminos alternativos para acceder al *mysterium*, aquello que está más allá de nuestra percepción ordinaria, la CF se arraiga al camino de la razón y elabora respuestas “plausibles”, mientras que el mito “desafía la razón lógica con el fin de provocar un quiebre en los razonamientos habituales, y a través de ellos, acceder al conocimiento [...]” (Bauzá 2005: 23).

NARRACIONES DE LA SOLEMNIDAD

Finalmente, observamos que CF y Mito comparten cierta seriedad en sus planteos, plasmada en los tópicos ya mencionados, así como en las cualidades de los personajes o sus situaciones a afrontar. En este sentido y en cuanto a los mitos, Kirk (2006[1970]: 52-54) afirma que “[...] suelen poseer ese elemento de “seriedad” consistente en establecer y confirmar derechos o preocupaciones [...]” y distinguiéndolos de los cuentos populares agrega: “Los mitos contienen muchas veces en su fondo alguna finalidad seria diferente de la de relatar una historia”. Asuntos como la creación de vida, el efecto de la muerte, el porvenir incierto, el poder de los dioses y la naturaleza, la responsabilidad heroica por un *fatum* irrevocable, entre otros, son moneda corriente en los mitos.

⁹ No ahondaremos aquí en la relación del mito con la religión, que sería para un trabajo más extenso. Existen, desde luego, numerosísimos puntos de contacto entre la religión y el género de CF. En el caso de las obras que trabajamos, la posibilidad de creación de seres (o bien inteligencias), el conflicto creador-creado (HAL y los hombres), la omnipresencia y omnipotencia (HAL, civilización ET), el traspaso humano del plano terrestre, la referencia a Saturno como el lugar al que van a parar los muertos y como infierno rojo, son algunos ejemplos significativos para establecer un análisis profundo sobre el tema.

Ahora, ¿qué sucede hoy? ¿El hombre de hoy tiene las mismas preocupaciones que, por ejemplo, los antiguos griegos? La respuesta que nos permite arrojar la CF es: probablemente sí. Pero existen tanto preocupaciones “antiguas” como nuevas, y la CF ofrece un territorio tentador para plasmarlas. Pero, sobre todo, el foco de la CF parece ubicarse un poco adelante en el tiempo y preocuparse por el asunto de la mortalidad del hombre y sus posibilidades de trascendencia –por ejemplo, en relatos acerca del impacto de vida ET, de grandes desastres naturales o de la tecnologización corporal del sujeto humano. En sintonía con la obra que nos compete, Daniel Link nos ofrece una reflexión sobre esto:

Mientras que la literatura gótica interroga la muerte, la Ciencia Ficción se pregunta por la vida y sus posibilidades: ¿En qué formas, y bajo qué regímenes, con qué organización y con cuáles diferencias, en relación con qué historias y con cuáles sueños es posible la vida? (Link 1994: 11).

En lo que respecta a una caracterización del género de CF, independiente del relato mítico, existen algunos puntos de partida insoslayables.

PROMESAS CIENTÍFICAS

Uno de ellos es la relación que la CF establece con la ciencia. Comúnmente, de hecho, se ubica el origen de este género en la etapa de expansión de la Revolución Industrial,

[...] cuando la ciencia pasa a ser un valor gravitante en la sociedad, y reemplaza a la religión. Se trata del positivismo, el culto a la ciencia, que genera una literatura basada en la ciencia que al mismo tiempo es una apología de la ciencia, es ciencia novelada para el gran público, para despertar vocación científica (Capanna 1994: 40).

Más allá de este supuesto objetivo encubierto que enuncia Capanna, la CF encuentra en la ciencia su aliado necesario para no caer en –para no ser– literatura fantástica. “Habría una *garantía científica*, externa al género (y, aun, a toda la literatura), a partir de la cual funcionan los mecanismos de verosimilización específicos de la CF” (Link 1994: 9). En este sentido, cabe destacar la referencia de Todorov acerca de una tercera variedad de lo maravilloso, llamado lo “maravilloso instrumental”: “Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles” (Todorov 2006[1976]: 56). De hecho, en el mismo trabajo Todorov afirma que lo que en Francia en el siglo XIX se dio en llamar lo “maravilloso científico”, denominado ya en su época CF, es aquello donde “lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia no reconoce” (Todorov 2006[1976]: 57), a lo que agregaríamos: aún no.

En este sentido, *Odisea* nos provee una amplia gama de adelantos científicos y tecnológicos cuya concreción eventual era concebida como posible

en la época de su realización literaria y cinematográfica; más precisamente, a fines del milenio que llegaba a su fin: inteligencia artificial, tecnología espacial, objetivo de alunizar, desarrollo de la hibernación inducida por químicos, establecimiento de población en la luna de modo permanente, conquista del espacio más allá del sol y la luna, etc.

Así, Michel Butor enuncia una suerte de fórmula básica para la elaboración de un relato de CF y nos arroja una explicación fundamental: ¿qué hace de esa proyección algo *posible*? La tecnología proyectada en el relato o la película debe ser inexistente, pero no solo eso. Si se queda en lo “inexistente”, será literatura fantástica. En cambio, si su existencia es posible, es porque es coherente con los avances científico-tecnológicos de la época, entonces allí podríamos estar ante una creación del género de CF. Para Butor, entonces, la relación de la CF (género) con la ciencia (real) es la de “algo fantástico enmarcado dentro de un realismo [...], [es una literatura] que explora el campo de lo posible tal y como la ciencia nos permite vislumbrarlo” (Link 1994: 19).¹⁰ Estrictamente, la CF expande la realidad adelantándose a lo que ella misma promete.

POEMA CONJETURAL

Aquí, desde este rasgo de especulación contrafactual¹¹ que caracteriza al género, podemos indagar en el rasgo de conjeturalidad de la CF. Extrapolando un mundo posible a partir de uno real (o bien de sus tendencias “prometedoras”), el recorrido de la CF es el de la operación científica: la conjetura o abducción. Por ello, para Umberto Eco (Link 1994: 63), por ejemplo: “La ciencia ficción es científicamente interesante no porque hable de prodigios tecnológicos –y podría aun no hablar de ellos–, sino porque se propone como juego narrativo sobre la propia esencia de toda ciencia, es decir, la conjeturalidad”.

Narrativa de una hipótesis, la CF hace honor a su nombre.¹² En este sentido, Pablo Capanna expone tres tipos posibles de condicionales contrafácticos: la Utopía, donde el hecho hipotético (*Si...*) se ubica en un ámbito

¹⁰ Algunos trabajos de Michel Butor y otros autores han sido tomados de la compilación de Daniel Link (ver BIBLIOGRAFÍA). En adelante, se indicará en el cuerpo del texto la referencia bibliográfica a dicha compilación.

¹¹ Un condicional contrafáctico es un enunciado condicional en el cual interviene la noción de posibilidad, expresada gramaticalmente por la introducción del subjuntivo.

¹² Cabe destacar que la traducción del término inglés *Science Fiction* al de *Ciencia Ficción* es, al menos, tema de un debate aparte. Se trata de una traducción literal y lineal en la que cada término conservó el lugar que ocupaba en el sintagma original (inglés), pasando por alto la posible inversión sintáctica de adjetivación propia del traspaso inglés-español. En este sentido, cabría cuestionar su posible traducción a “ficción científica” por inversión sintáctica.

El nombre *Science Fiction* fue utilizado por primera vez por Hugo Gernsback en 1926 para englobar las historias exclusivamente masculinas de aventuras tecnológicas que estaba escribiendo y editando.

posible; la Ucronía, que lo ubica en el pasado; y la Anticipación, que lo ubica en el futuro. Como veremos más adelante, uno de los condicionales contrafácticos centrales en *Odisea* podría enunciarse así: *si* una civilización ET avanzada implantó el artefacto en la luna para controlar la evolución de la raza humana, *entonces* esa civilización tarde o temprano volverá hacia nosotros (y debemos estar preparados para ello).

La CF opera como el científico de laboratorio, hipotetizando posibles realidades. Pero la ciencia no ofrece un terreno tan seguro para deslizarse. Cualquier descubrimiento o concreción de un proyecto puede hacerle perder su valor. Existe cierta evanescencia amenazante, precisamente dada por el galopante avance científico. “Una novela o un relato breve de CF, incluso el tema básico de una intriga, puede perder toda funcionalidad debido a un solo descubrimiento científico”, sentencia Gardner (Link 1994: 61). No obstante, es plausible pensar que el artefacto “posible” podrá no perderse en el desinterés de lectores y espectadores si se tratara de algo realmente novedoso, lejano a cualquier otro artefacto o creación ordinaria. Según Kagarlitski, para perder su funcionalidad “Basta con que se haga familiar. Es precisamente lo que vemos con nuestros propios ojos lo que ofrece menos interés a la ciencia ficción” (Link 1994: 63).

Desde la perspectiva científica, esta creación de lo posible es una ubicación en el porvenir. De allí que a menudo se conciba la CF como un relato del futuro puesto en pasado. Es decir, a pesar de construir realidades alternativas que intentan ligarse a un “[...] pasado históricamente verdadero, son reenvíos hacia un futuro, un futuro (del pasado) alternativo” (Link 1994: 7). Pero anticipar el futuro puede ser una tarea tan temible como asomar la cabeza a un abismo... En relación con esto, uno de los más importantes escritores de CF norteamericanos, Thomas Disch, afirmó que la CF “es un terreno fértil para las construcciones delirantes y persecutorias porque especula con el futuro y todos estamos preocupados por el futuro, y la CF nos ha enseñado a imaginar los terrores del porvenir” (Link 1994: 21).

RECAPITULACIÓN: CIENCIA FICCIÓN Y MITO

El presente es el punto de partida para imaginar un pasado y un futuro. En *Odisea*, la CF roza el mito antropogónico y se atreve a ir hacia atrás, adelante, ascender al espacio y volver a la Tierra. Relato sobre el destino de la especie, construye una historia evolutiva signada por la importancia del saber, capital simbólico que permite salvar al hombre de su extinción y ascender un escalón más en la jerarquía del cosmos. En esa evolución, el proceder cuasicientífico de los personajes será crucial y estará en sintonía con la condición conjetural y el apego científico del género que, en esta oportunidad, los cobija.

PROMETEDOR HOMBRE DE LAS CAVERNAS

En sus oscuros y sumidos ojos se reflejaba una alboreante comprensión... los primeros indicios de una inteligencia que posiblemente no se realizaría aún durante años, y podría no tardar en ser extinguida para siempre (Clarke 1970[1968]: 15).

Estamos ante Moon-Watcher, el mono-humanoid protagonista de la primera parte de la novela y la película (en esta última ningún personaje tendrá nombre). Nos ubicamos en el Pleistoceno y se nos insiste sobre una cuestión: Moon-Watcher y los suyos apenas se dignan a sobrevivir. Inanición, sed, incapacidad de defensa antes los animales, una inteligencia pobre, todo esto y más da forma al desolador paisaje cotidiano de los personajes. Los monos-humanoides no reconocen lazos familiares, sus mentes precarias son incapaces de sostener más de una idea al mismo tiempo y de crear pensamiento abstracto y, desde luego, carecen de lenguaje (solo unos gruñidos y gritos transmiten algunos significados, por ejemplo el de amenaza). El porvenir es desalentador para esta tribu, y por ende para la humanidad latente en ellos. Hay un solo guiño esperanzador:

De todas las criaturas que hasta entonces anduvieron por la Tierra, los monos-humanoides fueron los primeros en contemplar fijamente la Luna. Y aunque no podía recordarlo, siendo muy joven Moon-Watcher quería a veces alcanzar, e intentar tocar aquel fantasmagórico rostro sobre los cerros (Clarke 1970 [1968]: 17-18).

Alcanzar la luna, que es símbolo de la evolución humana en *Odisea*, será el objetivo del hombre desde su origen más precario y el punto de referencia permanente de su progreso. Aquél que llega a la luna –aunque sea en un intento torpe como el de Moon-Watcher– será el *primero* en algo, y estará contribuyendo, quizás sin saberlo, a una causa trascendental para su raza.

No obstante, ante este silencio devastador, un sonido despabila: la aparición ruidosa del monolito.¹³Artefacto tecnológico incomprensible para el

¹³ La aparición de la losa adquiere una fuerza mucho más disruptiva en la película, lo cual es posible gracias al contraste entre el silencio previo y el sonido inquietante del monolito. Carente de soporte verbal, esta primera parte prácticamente carece de sonidos (los hay, por ejemplo, en los gritos y gruñidos de los personajes). Sin embargo, creemos que la conjunción de sonidos inarmónicos que acompañan la aparición de la losa en todas las oportunidades viene a agregar un sentido *desestabilizador* a la escena. Desde la noción de “valor añadido” de Michel Chion, un sonido puede enriquecer una imagen dada hasta hacer creer “que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve” (Chion 1993 [1990]: 16-17). En este caso, el sonido, lejos de todo lenguaje articulado, es una mezcla de sonidos inarmónicos parecidos al zumbido de abejas con tintes de música coral, lo cual provee a las escenas de la losa de una mayor consistencia, creemos, aportando el valor de la extrañeza, lo incomprensible y perturbador.

También, es de destacar que, para Chion (1993 [1990]: 25), “un sonido rico en frecuencias agudas creará una percepción más alerta, lo que explica que en muchas películas recientes el

hombre –en todas las etapas de su vida abarcadas por la obra– la tribu oscila entre la sorpresa y la indiferencia. Pero uno de ellos, Moon-Watcher, desarrolla *ante él y por él* lo que será el primer pensamiento abstracto de esta humanidad naciente: “Tras varios minutos de intenso esperar, llegó a una brillante explicación. Era una roca, desde luego, y debió haber brotado durante la noche. Había muchas plantas que lo hacían así [...]” (Clarke 1970[1968]: 19). A pesar de su precariedad mental, Moon-Watcher pone en marcha un proceder científico: asombrado y movido por la curiosidad (se nos dice que normalmente es “cauto”, pero en esta oportunidad no vaciló en acercarse y tocar), elabora una hipótesis acerca de qué podría ser aquello (una planta) y se dispone a comprobarla: “Unas cuantas lamidas e intentos de roer le desilusionaron rápidamente” (Clarke 1970[1968]: 19).

Pero en *Odisea*, los protohombres y los hombres no son los únicos que actúan de acuerdo a este proceder: la civilización ET experimenta mediante el artefacto-monolito, pero con los monos-humanoides como objetos de estudio. Habiendo recorrido el universo en busca de vida, encontró en la Tierra un elemento valioso y prometedor, la mente, precaria pero plausible de convertirse en algo poderoso y trascendental. Pero era necesario cultivarla –darle un “impulso”– y eso es lo que está haciendo la losa mientras la tribu lo ignora: “Jamás hubiesen imaginado que estaban siendo sondadas sus mentes, estudiadas sus reacciones y evaluados sus potenciales” (Clarke 1970[1968]: 21). La losa oscura da órdenes, evalúa resultados y pondera: ordena a cada uno una tarea y recompensa apropiadamente (con dolor o placer) de acuerdo al éxito que se haya alcanzado en su ejecución. Aquí, Moon-Watcher se destaca por haber desarrollado exitosamente una tarea nunca antes realizada: la puntería.

EL MONOLITO ACADÉMICO: LECCIONES DEL MÁS ALLÁ

Hasta aquí, la civilización ET se encuentra en plena etapa experimental, mientras que los monos-humanoides, con el “elegido” Moon-Watcher, son sus conejillos de indias al borde de la extinción. Pero luego de una selección del objeto de estudio –la losa elige operar sobre los más aptos de la tribu–, Moon-Watcher es expuesto a dos imágenes que cambiarán el rumbo de la humanidad: reflejada en la superficie de la losa, accede primero a una visión de una familia humana, con cuerpos distintos de los suyos (sin vello corporal) y viviendo en armonía en el mundo; y a una segunda visión, donde el mismo grupo familiar se muestra rozagante. Lo significativo de estas lecciones impartidas es el efecto que tendrán en Moon-Watcher: envidioso e irritado, es arrasado por un profundo sentimiento de insatisfacción con su vida. “El descontento había penetrado en su alma, y había dado un pequeño paso hacia la humanidad” (Clarke 1970[1968]: 24). Pero más aún, Moon-Watcher aprende la lección: es

espectador se mantenga en tensión”. En las escenas de la losa, el “ruido” es más bien agudo y siempre ascendente, agregando un valor inquietante y de tensión sostenido.

posible estar mejor, no padecer inanición y sed constantemente, lo cual lo impulsa a modificar su relación con el medio. Haciéndose de la herramienta que lo cambiará todo¹⁴ (piedra puntiaguda y pesada), mata y come un animal. Y desde allí se desencadenan los hechos que cambian el rumbo de la raza humana, salvando al proto-hombre del peligro de extinción y subiendo un escalón en la jerarquía cósmica: se hacen de herramientas para matar animales = están bien alimentados = pueden desarrollar el ocio y el pensamiento.¹⁵ En este punto se destaca la gran capacidad de Moon-Watcher de representarse realidades posibles.¹⁶

EL AMANECER DEL HOMBRE

En la película, muchas de estas explicaciones no están dadas verbalmente, lo cual no quita que no puedan deducirse del desarrollo posterior del film o de las imágenes mismas de esta primera parte “muda”. La ausencia de la palabra –y, quizás, lo extraordinario del argumento– pueden dar lugar a interpretaciones erróneas (por ejemplo, la del monolito como un Dios venerado). No obstante, las imágenes son elocuentes y el espectador tiene acceso a los elementos principales trabajados: la precariedad de la vida de la tribu y su posterior modificación *post*-monolito. Y redundante con las imágenes, el título que Kubrick anuncia en la primera parte del film (“The dawn of the man”) expresa el elemento primigenio de esta parte y de la obra en su totalidad.

¹⁴ En tanto relato de CF, en la película quizás sea más marcada que en la novela la significativa fuerza simbólica de los objetos. La herramienta mencionada es aquello que permite un cambio radical. En el film, veremos casi al final de “El amanecer del hombre” que un hueso es la herramienta con la que se practica, se prueba el efecto destructor. Se trata de un objeto de poder: permite la alimentación y el dominio sobre todo el medio (animales y sujetos). Eso que “lo cambia todo” (el hueso) será millones de años después la nave que transita el espacio y pone otra vez al hombre (Floyd y Bowman) nuevamente ante eventos bisagra de la vida humana. Según Susan Sontag, en el caso de la CF “cosas, objetos, maquinaria, desempeñan un papel protagónico en estas películas. En el decorado de estas películas se encarna una gama de valores éticos mayor que en la gente. Las cosas, más que indefensos humanos, son portadores de valores, porque las sentimos, más que a la gente, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre, sin artefactos, está desnudo” (Link 1994: 81).

¹⁵ “Al no estar ya casi embotados por la inanición, disponía de tiempo para el ocio y para los primeros rudimentos de pensamiento” (Clarke 1970 [1968]: 27).

¹⁶ Solo quedan dos problemas que él resolverá magistralmente: el del leopardo siempre acechante, y el de la otra tribu, “los Otros”, liderados por “Una-Oreja”. Uno acecha para matar, el otro disputa el medio (la fuente de agua, una paupérrima zanja). Moon-Watcher mata al leopardo y con su cabeza como trofeo de poder intimida primero y mata después a Una-Oreja. Así, se impone y domina al enemigo natural (el cazador leopardo se vuelve cazado) y al enemigo social.

El enriquecimiento de la mente *es* el comienzo de algo (de una especie racional).¹⁷ El amanecer deja de ser metafórico y se vuelve literal: desde un ángulo contrapicado¹⁸ el sol se asoma por encima del monolito, que corta su redondez por la mitad construyendo la imagen de un amanecer. La Tierra y el hombre amanecen al mismo tiempo, y el agente de lo segundo es aquel objeto sobredimensionado por el ángulo elegido. Algo más nos dice que algo sin igual está sucediendo: la solemnidad añadida por “Así habló Zarathustra”¹⁹, que sonará a continuación. Inmediatamente después, un mono-humanoide prueba herramientas para comenzar su etapa de cacería y pasar a otro estadio. Efectivamente, algo importante sucedió.

La misma música aparecerá al final, cuando Bowman como un feto superevolucionado flote hacia la tierra augurando un nuevo comienzo.

Del mismo modo, la imagen del ángulo contrapicado en la que el monolito, como objeto supremo, se eleva cortando la esfera solar a la mitad, se repite otra vez y en instancias no menos cruciales de este relato del Destino Humano: cuando Floyd y los suyos son apabullados por el sonido de la losa, que en contacto con la luz solar dispara un ensordecedor silbido agudo (la señal que se dispara, dando paso a la tercera aventura).

EL CENTINELA

En el cuento, este origen no está narrado. De hecho, el monolito será uno solo, el de la luna, el que funciona como vigía de la evolución humana, ya no el de función docente recién trabajado. ¿Cómo funciona el del relato breve? El centinela es un vigilante de “[...] los mundos en los cuales vibra la promesa de vida” (Clarke 1998[1951]: 25). Desde que fue instalado, su función es monitorear la evolución de la inteligencia en la Tierra, es decir, arrojar permanentemente señales hacia el más allá informando que “nada lo suficientemente inteligente como para conquistar los cielos se ha desarrollado aquí”, y precisamente cuando eso sucede, la losa deja de emitir su señal. Ese cese de comunicación oficia, para la civilización ET, de confirmación de que los hombres han alcanzado la inteligencia suficiente para asentarse en su principal satélite.

¹⁷ Si un Dios –o algo más– creó al hombre como entidad biológica mediante el *verbo* no es algo que trabaje *Odisea*. Pero sí que la civilización ET creó –cultivó, fomentó– su inteligencia, sobre todo, mediante la *imagen*. No olvidemos el efecto radical que las visiones del monolito tienen en Moon-Watcher.

¹⁸ Punto de vista que semánticamente “contribuye a señalar una fuerza de engrandecimiento para el personaje o situación”. Aquí, la cámara se ubica “en un nivel más bajo que lo que ha de filmar” (Gruber 2011: 3).

¹⁹ Creemos que en esta escena, así como al final de la película, el poema sinfónico *crea* una emoción de solemnidad; algo trascendental está sucediendo y la música, en este caso, construye una emoción específica. Según Chion (1993 [1990]: 19), esto se puede lograr en el cine mediante el uso de la música empática: “La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de los códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento”.

Esa es la alarma para el hombre, “[...] y ahora no podemos hacer otra cosa que esperar” (Clarke 1998[1951]: 25). Y esta espera es lo que precisamente no sucede en la novela ni en la película, donde los hombres toman nuevamente el control de su destino y salen en busca del conocimiento. “No saber” da lugar al pánico y la psicosis, y eso deshumaniza. Es necesario *saber* de qué se trata esa civilización para evitar ese choque cultural que se esboza en *El centinela*.²⁰ Por esto, el cuento encierra un alarmismo “negativo” que no es tal en las otras obras, donde el hombre actúa, no espera.

En relación con nuestra hipótesis y partiendo de la tesis de que la inteligencia fue implantada, en cierto modo, por una civilización ET, cabe destacar que el proto-humano necesitó de una base para absorber aquel conocimiento que el monolito impartía:²¹ mente (precaria) + capacidad de asombro. Cierta fascinación como punto de partida, y luego el siguiente proceso:

1. Hipótesis	2. Experimentación	3. Obtención de un conocimiento
La losa es una planta	Morder la losa	La losa no es una planta, ni nada comestible
El peso de la piedra es destructivo	Golpear al animal con la piedra	El animal muerto es un producto comestible satisfactorio
Se puede estar bien alimentado y en armonía con el entorno	Matar y comer a los animales con los que se convivía (imponerse a ellos)	El alimento obtenido del animal es óptimo, y el fin de la inanición permanente

Saber es dejar de estar en peligro, y el cultivo de la mente por la adquisición de conocimiento no solo tiene una aplicación práctica concreta (alimentarse bien, crear la tecnología necesaria para viajar a planetas lejanos), sino que funciona como impulso evolutivo en la narración de este destino colectivo que construye *Odisea*.

Ese destino implica una descorporización. En la novela se esbozan distintas teorías sobre el posible porvenir del hombre, pero una de ellas se impone: es la que apoya Bowman y que, después, sabremos confirmada en la obra, cuando se expone el camino que ha seguido aquella civilización ET:

²⁰ “Como la historia pasada de nuestro propio mundo ha demostrado tan reiteradamente, las razas primitivas han dejado con frecuencia de sobrevivir al encuentro con civilizaciones superiores. Los antropólogos hablan de “choque cultural”; puede ser que tengamos que preparar a la especie humana entera a un tal choque”, advierte Floyd a Bowman (Clarke 1970 [1968]: 137).

²¹ Conocimiento en forma de imágenes, y también de lenguaje verbal o de algún tipo no descrito. Recordemos que el monolito da órdenes explícitas del tipo “hazlo otra vez” y es el que ejerce influencia. El lenguaje de las imágenes funciona como símbolos poderosos que transmiten algo inquietante y despabilan a Moon-Watcher.

Había otros pensadores –Bowman lo hallaba así también– que sustentaban puntos de vista más avanzados. No creían que seres realmente evolucionados poseyeran en absoluto un cuerpo orgánico. Más pronto o más tarde, al progresar el conocimiento científico, se desembarazarían de la morada, propensa a dolencias y a los accidentes, que la Naturaleza les había dado, y que los condenaba a una muerte inevitable. Reemplazarían su cuerpo natural, a medida que se desgastase –o quizás antes– por construcciones de metal o de plástico, logrando así la inmortalidad. El cerebro podría demorarse algo como último resto del cuerpo orgánico, dirigiendo sus miembros mecánicos y observando el Universo a través de los sentidos electrónicos... Sentidos mucho más finos y sutiles que aquellos que la ciega evolución pudiera desarrollar jamás (Clarke 1970[1968]: 146).

FLOYD Y EL LADO OSCURO DE LA LUNA

Tanto el mito como la utopía proceden de actitudes existenciales relacionadas con la vivencia del tiempo: uno mira hacia el pasado, la otra mira hacia el futuro, y ambas buscan un *ersatz* de la eternidad [...] La ciencia ficción en cierta medida deriva de ambas actitudes: Joseph Bronowski la llamó “el folklore de la era atómica” [...] Como el mito y la utopía, tiene una ambición totalizadora, ingenua quizás y a veces poco consciente de sí, pero arraigada en el tiempo (Capanna 1994: 106).

Luego de lo que se conoce como la elipsis cinematográfica más larga de la historia, la película de Kubrick pasa del triunfo de Moon-Watcher como conquistador de su medio hasta millones de años adelante, cuando es ahora la nave espacial el objeto-medio para lograr otra proeza, esta vez camino a la luna. La novela, como de costumbre, es nuevamente más explicativa: transcurre el año 1999 y el exastrónomo Heywood Floyd va a la base lunar Clavius a informarse sobre algo sucedido. “Algo” que es percibido por el mundo de modo paranoico: se cree que hay una epidemia en la luna.²² El mundo no sabe y establece una conjetura paranoica sobre el peligro de la vida humana. Lo que se oculta es que el descubrimiento del monolito-vigía enterrado en la luna es definitivamente la primera prueba hallada por el hombre de vida ET y (muy) inteligente.

El Dr. Floyd se presenta ante el problema en cuestión. Al igual que Moon-Watcher millones de años atrás, se ubica ante el objeto indescifrable que dos años después volverá a hacer germinar una nueva humanidad, en la misión *Descubrimiento* de la mano de Bowman. Moon-Watcher es el primer peldaño en el mapa evolutivo, y desde allí todo es literalmente ascendente. Siguiendo aquél no tan precario pensamiento científico de su ancestro, Floyd y Bowman se complementan para materializar otro ascenso más en la escala evolutiva, mediante el mismo pensar y proceder.

²² [Reportero de TV, a Floyd] “¿No puede usted cuando menos confirmar o denegar que ha estallado en la Luna alguna especie de epidemia?”; [Azafata, a Floyd] “Mi prometido es geólogo en Tycho [...] y no he tenido noticias de él hace ya más de una semana [...] ¿Es realmente verdad lo de una epidemia en la Luna?” (Clarke 1970 [1968]: 36 y 41).

Floyd es el protagonista visible del descubrimiento del artefacto y testigo del disparo de la señal. Desde aquí, Floyd es el enunciador explícito de una hipótesis²³, y Bowman y la tripulación de la Descubrimiento atraviesan el espacio para explorar, en busca de un saber particular: qué es esa civilización ET, qué se puede esperar de ella –esto es, con el objetivo de evitar un shock cultural:

1. Hipótesis de Floyd: hay vida inteligente fuera de la Tierra. Se trata de una civilización ET mucho más antigua que la humana. Ellos implantaron el monolito hace millones de años y los hombres dispararon la alarma, confirmación de que han llegado a la luna. La señal se dirigió a Saturno, más precisamente a uno de sus satélites, Japeto. Esta civilización puede no existir, pero pudo haber sobrevivido (y ser hostiles con los humanos).
2. Exploración/experimentación de Bowman: “del territorio desconocido y potencialmente peligroso” (Clarke 1970[1968]: 139). De ahí, la sentencia de Floyd: “su misión, por lo tanto, es mucho más que un viaje de descubrimiento. Es una exploración...” (Clarke 1970[1968]: 139).
3. Saber particular que debe obtenerse: toda la información posible sobre esa civilización ET, con el fin de preparar a la humanidad para un eventual contacto con ella.

Para Bowman, entonces, el camino a seguir está muy lejos de la Tierra, en el espacio hasta el momento impenetrado de los planetas más lejanos. Lugar de iniciación para la humanidad, aprehender el espacio exterior da lugar a aventuras originarias. Moon-Watcher se obsesionó tanto con la luna que su propio progreso fue lo que, mucho tiempo después, permitió que el hombre dejara de observarla para posarse finalmente sobre ella. La CF no solo habla del espacio, pero como vimos, su mirada se posa en el porvenir, y la relación espacio-futuro es entrañable. “El espacio no tematiza los orígenes del ‘hombre’ sobre la tierra sino ‘su’ futuro, las dos claves de tiempos alocrónicos en la historia de salvación”, afirma Donna Haraway (Link 1994: 99).

Y como veremos también, en *Odisea* el espacio exterior es un ámbito de superioridad; de sujetos mejores:

- La civilización humana que habita la luna: son sujetos cuidadosamente seleccionados (científicos y técnicos); el arte allí se utiliza como medio

²³ [Floyd a Bowman, en comunicación grabada] “La teoría favorita es la más simple, y la más lógica. Es también la más perturbadora. Se oculta un ingenio de energía solar en la oscuridad... solo si se desea saber cuándo es sacado a la luz. En otras palabras, el monolito puede ser una especie de aparato de alarma. Y nosotros lo hemos disparado... No sabemos si existe aún la civilización que lo colocó [...] [la señal] pudimos rastrearla con gran precisión. Estaba apuntada precisamente a Saturno [...] Pero podemos tener que concentrarnos en el octavo satélite... Japeto” (Clarke 1970 [1968]: 136-8).

para proveerles paz mental y espiritual; la tecnología y el ingenio se utilizan para la paz (en la Tierra, para la guerra); envejecen más lentamente.

- Tripulación de la nave *Descubrimiento*: superdotados y muy instruidos.
- Civilización ET: superan la fragilidad del cuerpo y evolucionan hasta la inmaterialidad; inmortales; poder creador (de inteligencia); experimentan a lo largo del universo; comunicación mental-telepática.

Según Ernst Bloch (Link 1994: 133), el deseo de conquistar el espacio “[...] roza el antiguo arquetipo según el cual las estrellas eran residencia de seres mejores”, si bien, sobre todo, el espacio sería el lugar donde lo más atractivo de hallar es “lo extraño”. Además, Bloch nos provee un argumento más en sintonía con la obra que abordamos. Según él, el Kant precrítico, desde una ideología idolátrica del Norte, identifica los planetas Júpiter y Saturno con “un mundo mucho más avanzado. Según él, las verdaderas ‘regiones felices’ no se encuentran como Marte y la Tierra en una distancia media del Sol, sino en las mayores lejanías de los planetas exteriores” (Link 1994: 135).

El ascenso hacia el espacio, incluso en su forma contemplativa, se expresa en *Odisea* como el camino necesario hacia la evolución. Y allí, la descorporización final rendirá sus frutos.

EL EMBAJADOR DE LA HUMANIDAD²⁴ ANTE EL GIGANTE INCORPÓREO

Dentro de los agentes fundamentales en esta escala evolutiva que construye *Odisea*, Bowman es el último y, quizás, el que ofrece un cambio más radical al proceso: hallándose solo ante la obligación de obtener conocimiento de la civilización ET, Bowman se acerca al “hermano mayor del TMA-1”, un monolito hueco al que ingresa, y que lo lleva por un viaje interestelar hasta terminar en una transmutación biológica. Bowman, como un feto super-evolucionado, flota hacia la Tierra y al transitar sus alrededores termina el relato.

Bowman es así otro sujeto “elegido”, y aquí es relevante la noción de *jerarquía del cosmos*, esbozada en las obras y enunciada explícitamente por Clarke en su conferencia de prensa previa al estreno de la película.²⁵ Según lo

²⁴ Epíteto de Dave Bowman en la novela.

²⁵ Apelamos a esta conferencia de Clarke, en tanto autor de las dos obras literarias y el guion cinematográfico que trabajamos, a sabiendas de su condición de elemento ajeno/externo a las obras. No obstante esta cuestión, esto puede ser operativo para trabajar ciertos conceptos que, en efecto, operan dentro de las obras de modo significativo. El de la jerarquía del cosmos en uno de ellos, y esta conferencia de Clarke es muy ilustrativa al respecto.

YOUTUBE. *Arthur Clarke interview 1968, parts I* [en línea]. 11/03/2011 [Consulta: 10 de Junio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=a0ux4qxWYTQ>

YOUTUBE. *Arthur Clarke interview 1968, parts II* [en línea]. 11/03/2011 [Consulta: 10 de Junio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=lcEeGanA9e8>

que allí relata, ya hacía años que había sido enunciado por científicos que la vida y la inteligencia en la Tierra deben ser comunes en el universo, idea que llegó al público y está asociada a la ficción (y recalca: “¡pero no es ficción!”).²⁶ Desde esta teoría, se asume que el lugar que ocupa el ser humano en esta jerarquía está muy por debajo; según el científico y escritor, la nuestra es una civilización reciente, y eventualmente recibiremos pruebas de que existe otra inteligencia. Ellos “se comunicarán con nosotros”, y en este punto la CF, para Clarke, expone toda su utilidad: además de entretener, sirve para preparar a la humanidad para lo que inevitablemente sucedería.

Esta funcionalidad que Clarke adjudica a su relato de CF es compartida con la misión experimental de Bowman: obtener conocimiento, para estar preparados sobre lo que puede venir, y actuar en consecuencia. Hay que saber, para no caer en la psicosis.

Bowman cumplirá un rol fundamental, pero en tanto sujeto-hombre se encuentra en un lugar considerablemente bajo en la jerarquía del cosmos. La humanidad aún es incapaz de muchas cosas.²⁷ De hecho, por ejemplo, Floyd se muestra melancólico ante la delantera cognoscitiva que le llevan los ET: “¡Cuánto podíamos haber aprendido de seres que podían cruzar el espacio, mientras nuestros antepasados vivían aún en los árboles!” (Clarke 1970[1968]: 64).

EL OBJETO ES HUECO... Y SIGUE Y SIGUE... Y OH DIOS MÍO: ESTÁ LLENO DE ESTRELLAS²⁸

Siguiendo su misión hasta las últimas consecuencias, Bowman desciende en cápsula espacial a Japeto, donde el monolito “hermano mayor” del encontrado pocos años atrás en la luna resulta ser, esta vez, un artefacto hueco que lo lleva a un viaje extra-ordinario a través del universo, hasta desembocar en una habitación ficticia, creada por los ET para la comodidad de su huésped –se nos dice que para evitar una excesiva extrañeza de su parte. Comprometido con la causa de su raza, Bowman abandona la comodidad de la nave para obtener todo el conocimiento posible del monolito frente a él. Movido por una curiosidad riesgosa, desciende y lo toca, como lo había hecho antes su antecesor humanoide y dando lugar a un cambio tan radical como aquél: luego del Viaje por las Estrellas, Bowman se habrá convertido en un *nuevo tipo de hombre*, desprovisto de las precariedades del cuerpo humano, flotando en el espacio exterior de vuelta a su hogar terrestre solo con la protección de una cápsula. En la habitación mencionada, expuesto a otra losa de cristal, Bowman (o lo que

²⁶ Nos referimos a la misma entrevista antes referida.

²⁷ Bowman lamenta: “No había llegado aún la hora en que el hombre podría dejar su señal sobre el sistema solar” (Clarke 1970 [1968]: 96).

²⁸ Clarke 1970[1968]: 160.

reste de su entidad biológica) renace, luego de un proceso de alteración de memoria, un trastocamiento de la conciencia y una modificación física.

En la novela, Bowman renace directamente como un feto. En la película, coexiste momentáneamente con distintas versiones de sí mismo que sucesivamente van envejeciendo, hasta que el monolito, mediante un proceso atribuible al mencionado, lo transmuta a un nuevo ser.

Buscando el conocimiento, Bowman, el elegido, absorbe todos los conocimientos que se le encomendó obtener, solo que los ha incorporado en una entidad nueva, distinta de su "ser" anterior, dejando a los científicos de la Base expectantes y sin respuestas. Luego, flotará en el espacio y conocerá lo que nadie conoce.

SEÑORES DE LA GALAXIA

La búsqueda del conocimiento no es aquí exclusiva de la raza humana. Para esta, es relativa al cultivo que la mente humana necesita para avanzar hacia un modo ideal de vida (literalmente ideal, incorpóreo). Pero la civilización ET también da magistrales muestras de experimentación tozuda, y la obtención de estos saberes, según se nos dice, la ha hecho avanzar en la jerarquía cósmica.²⁹ Ella es artífice de un trabajo científico inconmensurable. Convirtiendo el universo en un amplio laboratorio experimental, lo recorrieron, laboriosos, desde épocas inmemoriales en busca de rastros de vida:

[En la Tierra] Extendido ante ellos, los exploradores vieron un mundo bullendo de vida. Durante años estudiaron, coleccionaron, catalogaron. Cuando supieron todo cuanto pudieron, comenzaron a modificar. Intervinieron en el destino de varias especies, en Tierra y en el océano. Mas no podían saber, cuanto menos hasta dentro de un millón de años, cuál de sus experimentos tendría éxito (Clarke 1970[1968]: 155).

Pero no solo indagaron sobre el cosmos, sino que atendieron sus posibilidades de vida y su finitud. La novela nos relata su camino: traspasaron primero la barrera del precario cuerpo (carne y sangre), luego la de los entes-

²⁹ "Los primeros exploradores de la Tierra habían llegado hacía tiempo a los límites de la carne y la sangre; tan pronto como sus máquinas fueran mejores que sus cuerpos, sería el momento de moverse. Trasladaron a nuevos hogares de metal y plástico primero sus cerebros y luego sus pensamientos. En esos hogares erraban entre las estrellas. No construían ya naves espaciales. Ellos *eran* naves espaciales. Pero la era de los entes-máquinas pasó rápidamente. En su incesante experimentación, habían aprendido a almacenar el conocimiento en la estructura del propio espacio y a conservar sus pensamientos para la eternidad en heladas celosías de luz. Podían convertirse en criaturas de radiación, libres al fin de la tiranía de la materia. Por ende, se transformaban actualmente en pura energía; y en mil mundos, las vacías conchas que habían desechado se contraían en una insensata danza de la muerte, desmenuzándose luego en herrumbe. Ahora eran señores de la Galaxia, y más allá del alcance del tiempo. Podían vagar a voluntad entre las estrellas, y sumirse como niebla sutil a través de los intersticios del espacio" (Clarke 1970 [1968]: 156).

máquinas, hasta vencer la materia y convertirse en seres inmortales e inmatrimiales, pura energía viajante por la Galaxia.

Es por esta intervención externa en la Tierra que el hombre ha comenzado a evolucionar, y de acuerdo con la experiencia final de Bowman, parece seguir los mismos pasos (aunque mucho más atrasados) de los Señores de la Galaxia.

EL ADÁN AUTÓMATA

Pero hay otros personajes significativos en la escala evolutiva de *Odisea*. Los habitantes de la *Descubrimiento* son seis: cinco humanos (Bowman, Poole, y los tres hibernantes Hunter, Whitehead y Kaminsky) y HAL 9000, un Computador Algorítmico Heurísticamente programado, obra maestra de la tercera promoción de computadores. Nuevamente, la CF construye un futuro tecnológico, en este caso relacionado con un menester que parece obsesionarle: la creación de inteligencia artificial.

HAL habla, comprende y cumple funciones de mando: está a cargo del control de la nave y de hecho, a diferencia de Bowman y Poole, conoce el verdadero objetivo de la misión.³⁰ Adán autómata creado por el hombre, HAL es una máquina poderosa parlante con autoconciencia (oculta, miente, es paranoico) y todo indica que piensa por sí mismo.

Paradójicamente, el único no-ser-humano de la nave es el único que expresa ciertos rasgos humanos. Esta cuestión se plasma sobre todo en la película de Kubrick: al contrario de los diálogos escuetos y superficiales de sus colegas humanos –por ejemplo, la indiferencia absoluta de Poole hacia el saludo de cumpleaños de su familia, en una comunicación grabada en la Tierra–, HAL, por un lado, adquiere ciertos aspectos emocionales, verbales y de comportamiento humano (comete errores; hace un breve “carraspeo electrónico” cuando hace sus propias emisiones, no las automáticas) y, por otro lado, es su muerte –la desconexión que le practica Bowman luego de que HAL matara a Poole– un gran momento emotivo de la obra. A medida que Bowman lo desconecta, HAL expone un discurso de ruego y pena, hasta ir puerilizándose, volviendo a su infancia maquina, recordando a quien lo educó, y hasta canta una canción (“Daisy”). Ante esta máquina emocionalmente activa, Bowman se muestra conmovido, rozando el llanto. Híbrido entre *logos* (lenguaje y conciencia emocional) y *catharsis* (emocionalmente activo), HAL es más *pathético* que sus fríos colegas humanos.

Por otro lado, resulta significativo que HAL en tanto máquina no es ajeno a la jerarquía cósmica que *Odisea* parece construir. En ella, hay dos elementos

³⁰ Esto es, en la novela, llegar hasta Saturno impulsado por la campo gravitatorio de Júpiter para explorar el satélite Japeto de Saturno, donde se habría dirigido la señal que expulsó el monolito encontrado por Floyd y los suyos años antes. Prueba, esto, de existencia de vida ET, por lo cual es necesario saber más de esta civilización ET.

indicadores de cuál es el lugar que cada uno ocupa: el lenguaje y el apego al cuerpo.

Siguiendo el camino de aquellos ET que se deshicieron de una conjunción de “carne y sangre” que los limitaba, pasando por el estadio de la entidad-máquina hasta llegar a la inmaterialidad, HAL se ubica en esta segunda instancia o estadio intermedio. Dentro de la escala evolutiva, HAL es lenguaje sin cuerpo, y aunque siga atado a una materialidad (*es una máquina*) ocupa con derecho un lugar más avanzado que el hombre, intermedio entre él y los ET del monolito. Además, la relación con el lenguaje en la obra es elocuente respecto de la escala evolutiva: Moon-Watcher carece de lenguaje, no así el hombre de los siglos XX y XXI, mientras que HAL es puro lenguaje. La carencia o precariedad de lenguaje articulado es símbolo, aquí, de involución, lo cual no solo vemos en el caso de Moon-Watcher sino, por ejemplo, en el momento de la desconexión de HAL al pedirle a Bowman que se detenga, que no lo desconecte ya que se irá volviendo pueril, infantil, hasta “no ser nada”. Perder la palabra es involucionar³¹, al punto de morir. Atrofia o infantilización del lenguaje, este nos dice algo acerca de la evolución de quien lo ha desarrollado (o no). La civilización ET, por su parte, ha alcanzado un nivel supremo de lenguaje al comunicarse telepáticamente.

HELL

Pero HAL –pronunciado *hell* (“infierno”) en la película– no es pura precisión algorítmica. Al cometer un error y temer por su desconexión, HAL es atacado por una psicosis paranoica que desemboca en el asesinato de Poole. En la *Descubrimiento*, se desata una pugna entre inteligencia humana/inteligencia artificial.

No quiero insistir en ello, Dave, pero yo soy incapaz de cometer un error (Clarke 1970 [1968]: 116).

La fiabilidad de la máquina inteligente creada por el hombre se pone en crisis y, con ello, la humana. Se echan culpas mutuamente y el conflicto por la posibilidad o no de error deriva en una lucha consecuente por el poder de mando de la nave y de la vida de los hibernantes.

–HAL, *yo* estoy al mando de esta nave. Y te ordeno que sueltes el control manual de hibernación.

–Lo siento, Dave [...] Debo no admitir su autoridad, puesto que no se encuentra usted en condición de ejercerla inteligentemente (Clarke 1970 [1968]: 124).

³¹ Por ejemplo, cuando la novela repasa los cambios evolutivos del hombre, se detiene sobre lo que permitió el desarrollo del lenguaje: “Ahora, el conocimiento de una generación podía ser transmitido a la siguiente, de forma que cada época podía beneficiarse de las que le habían precedido”. O Bowman, precisamente germen de una nueva humanidad, al quedarse solo en la nave, “no podía soportar ya el silencio” (Clarke 1970 [1968]: 34 y 147).

La pugna es resuelta por Bowman mediante la desconexión de su némesis metálica, algo que no podría suceder a la inversa ya que, en tanto entidad creada por el hombre, HAL corre con ciertas desventajas. Es cierto que acaba con la vida de los hibernantes (que dependían de la tecnología de la nave) y de Poole (que muere aplastado por una cápsula espacial, también bajo el poder de mando de HAL). Pero Bowman sobrepasa a la máquina porque nunca llega a estar a instancias de ella.

Finalmente, queremos destacar un aspecto fundamental del lugar de HAL en la obra: él representa la posibilidad de creación de vida, o mejor, dicho, de crear inteligencia. Y en *Odisea*, esta capacidad creativa es extendida: los ET crean la vida inteligente en la Tierra (toman una entidad biológica precaria mentalmente y la “ayudan” a establecer una nueva estructura mental, más compleja y avanzada), así como el hombre es creador de máquinas superinteligentes con autoconciencia (HAL) y, además, puede ejercer su rol de deidad ante él mismo, mediante un proceso que lo deja “inconsciente en la helada paz de la hibernación”. De allí se los puede rescatar mediante un *Manual de Secuencia Reviviente* que “se hallaba contenido en un pequeño compartimento de la cabecera del hibernáculo en forma de féretro” (Clarke 1970[1968]: 77 y 125).

Entidad omnipresente, HAL, como un dios artificial, puede también ejercer control sobre esas vidas llevándolas, como lo hace, hacia la muerte.

EL OJO

Pero HAL es una entidad omnipresente e inaprensible. Precisamente, es su ambigüedad corpórea lo que resulta, junto a su poder de control, en una sensación de permanente presencia y control total para los tripulantes.³² Es la lente de la consola lo que los tripulantes observan cuando hablan con HAL, como por respeto, buscando un rostro que no existe. En la película, la lente es un gran círculo rojo que cambia la intensidad de su luz, como un gran ojo vigilador y parlante. Como el monolito que monitorea la evolución humana, el gran ojo de HAL lo observa todo en la nave.

En este sentido, en un artículo sobre los *biots*, Clarke se refiere al ojo de la araña del siguiente modo:

[...] simple y llanamente un aparato de reconocimiento. Y su comportamiento encaja con esa descripción. Lo único que hacen las *arañas* es recorrerlo todo y observar objetos [...]

³² “Bowman dejó a un lado del libro y miró cavilosamente a la consola del computador. Sabía, desde luego, que HAL no estaba realmente allí, sea como fuere. Si pudiera decirse que la personalidad tuviera una localización en el espacio, sería en el compartimento sellado que contenía el laberinto de las interconectadas unidades de memoria y rejillas de proceso, próximo al eje central del ti vivo. Pero era siempre una especie de compulsión psicológica lo que hacía mirar la lente de la consola principal cuando HAL se dirigía al puente de mando, como si estuviese uno hablándole cara a cara” (Clarke 1970[1968]: 115).

Parecen haber sido *diseñados*, como máquinas, para realizar tareas específicas. Si tuviese que describirlos, diría que son robots –robots biológicos– algo que no tiene analogía con nada en la Tierra (Link 1994: 92-93).

Pero este ojo fuertemente simbólico que describe Clarke y que, creemos, se aplica al comportamiento visual de HAL, no es el único en la obra. Cuando Bowman se acerca a Japeto, descubre asombrado que la elipse brillante tiene una forma particular: el apartado de la novela se titula “El ojo de Japeto” y hasta encierra una gran pupila: el monolito, “tenue mota negra en el centro exacto de la elipse” (Clarke 1970[1968]: 152). Finalmente, al descender hacia la zona, se nos dice que Bowman está ya “dentro del ojo”.

Creemos que la noción de *observación* que se deriva de esto es significativa en relación con nuestra hipótesis principal. *Odisea* narra una historia evolutiva donde la experimentación cumple un rol fundacional. Sin la capacidad de explorar realidades y posibilidades, ninguna entidad cósmica aquí podría haber evolucionado o siquiera sobrevivido. Pero cuando hay experimentación, hay una necesidad de *observar* los resultados, literal y metafóricamente. El centinela de la luna opera como un gran faro que cumple la función de monitorear y categorizar el progreso del hombre luego de su lección impartida (*observa y dice* si pudo llegar o no a la conquista de los cielos, o al menos de la luna). El gran ojo de Japeto y de HAL observan, en un sentido más controlador y alerta, el desenvolvimiento del hombre en situaciones específicas. HAL controla a sus creadores en la nave, y el ojo de Japeto, con su pupila monolítica, “había vigilado a la nave que se aproximaba” (Clarke 1970[1968]: 157), observa, toma nota, investiga en su memoria y espera.

Estos artefactos no son meramente contemplativos; son evaluadores activos, lo cual es fundamental en el quehacer científico.

CONCLUSIÓN

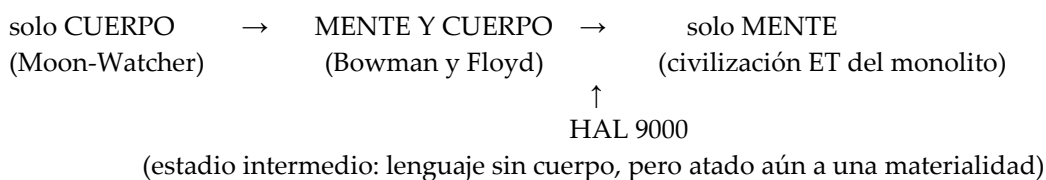
Hemos analizado estas obras en virtud de su reconocimiento como reelaboración de una nueva mitología sobre la evolución humana, que se extiende desde su origen hasta su futuro. En esta evolución están involucrados todos los hombres, pero siempre hay uno (Moon-Watcher, Poole, Bowman) que dará el puntapié inicial.

El hombre de *Odisea* tiene la mirada puesta en los cielos, y la obra nos lo muestra trascendiendo el plano terrestre para llegar a los planetas-dioses (Júpiter, Saturno, etc.). Mitopoiesis moderna, la CF comparte con el relato mítico la creación poética de realidades que, en este caso, en una cultura científicista y desde la mirada de un especialista en la materia, encontrará en la ciencia la base sobre la cual tejer esa realidad poética. El mundo creado por la CF debe poder ser concebido (quizás, percibido) como *posible* al sintonizar con las tendencias y lineamientos científicos y tecnológicos existentes. En los años 60, como dice Clarke, creer en la conquista del espacio para fines del siglo XX

era algo de lo que nadie, al menos en la industria aeroespacial, dudaba. Actualmente, el espacio es un destino turístico para millonarios aburridos de los paisajes terrestres. Sin embargo, como vimos, la capacidad mitopoética atribuida al mito no implica esta relación con lo posible; el mito no se apega al menos necesariamente a una realidad empírica, no tiene por qué decirnos que X pudo o podrá ser posible, y esta es una diferencia significativa que no debemos pasar por alto al pensar la relación entre mito y CF.

Pero hay una razón más significativa por la cual el papel que cumple la ciencia en esta obra de CF no es menor. En *Odisea*, el proceder científico cobra valor primordial en el eje argumental, permitiendo la evolución de un colectivo, y con un aparente destino final orientado al predominio de la mente por sobre el cuerpo.

Considerando esto, esbozamos una *escala de evolución* de los personajes, que expresa este avance hacia la desmaterialización del cuerpo y el triunfo de la mente. Aquí, la carencia de la palabra equivale a un estadio precario o involucionado:



Por último, creemos que *Odisea* en tanto relato de CF es ante todo una obra que en sus tres versiones apunta a un interrogante específico: el de la finitud del hombre y su porvenir, y tal preocupación interpela explícitamente a sus personajes. Así, cuando en la novela Bowman atraviesa el espacio en soledad, se enuncia una diferencia fundamental respecto de los asuntos tratados por dos tipos de artes: las obras teatrales clásicas, por un lado, y la ópera, por el otro. Ambas forman parte de la enorme colección de grabaciones de la nave. Pero la reacción ante ellas es radicalmente opuesta:

Hundido en un silencio que lo abrumba y desespera, Bowman se dispone primero a escuchar lecturas poéticas de Shaw, Ibsen y Shakespeare:

Pero los problemas que trataban le parecieron tan remotos, o de tan fácil solución con un poco de sentido común, que acabó por perder la paciencia con ellos (Clarke 1970 [1968]: 147).

Por ello, pasa a la ópera en una fase que le duró dos semanas, y este género, lejos de los “asuntos superficiales” que encuentra en la poesía, le ofrece a Bowman aquello que la CF, como muchas veces el mito, se dispone a atender con suma dedicación: el misterio de la vida, la muerte y la posteridad:

Pero lo que finalmente remató este ciclo fue la *Misa de Réquiem* de Verdi, que nunca había oído ejecutar en la Tierra. El “Dies Irae”, retumbando con ominosa propiedad a través de

la vacía nave, le dejó destrozado por completo; y cuando las trompetas del Juicio Final resonaban en los cielos, no pudo soportarlo más (Clarke 1970[1968]: 147).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUZÁ, H. F. (2005), *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BLOCH, E. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 133-136 (trad. de Link, D; *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin, Aufbau, 1959).
- BRISSON, L. (2005), *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?*, Madrid, Abada Editores (trad. de Zamora Calvo, J. M; *Plato, les mots et les choses. Comment et pourquoi Platon nomme le mythe?*, Editions La Découverte, Paris, 1994).
- BUTOR, M. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 60-61 (trad. de Link, D; *Répertoire I*, Paris, Ed. de Minuit, 1960).
- CAPANNA, P. (1992), *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.
- CHION, M. (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós (trad. de Lopez Ruiz, A; *L'audio-vision: son et image au cinema*, Paris, Editions Nathan, 1990).
- CLARKE, A. C. (1998), *El centinela*, Madrid, El Mundo (trad. de De Dronte, N; "The Sentinel of eternity", *10 Story Fantasy*, Nueva York, Avons periodicals, 1951).
- CLARKE, A. C. (1970), *2001: Una Odisea espacial*, Barcelona, Salvat Editores (trad. de Rivera, A; *2001: A Space Odyssey*, Nueva York, Signet, 1968).
- CLARKE, A. C. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 91-93 (trad. de Link, D; *Rendezvous with Rama*, UK, Gollancz, 1973).
- DETIENNE, M. (1985), *La invención de la mitología*, Barcelona, Ediciones Península (trad. de Galmarini, M. A; *L' invention de la mythologie*, París, Gallimard, 1981).
- DISCH, T. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 21-22 (tomado de "Tomas Disch. Como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía. Entrevista de Ricardo Piglia", Buenos Aires, *Crisis*, 54, 1987, 35-38).
- ECO, U. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 63-64 (trad. de Link, D; *Sugli specchi ed altri saggi*, Italia, Bompiani, 1985).
- GARDNER, M. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 61-62 (trad. de Link, D; *Gardner's whys and wherefores*, EE.UU., Prometheus books, 1989).
- GRUBER, M. (2011), "Términos cinematográficos", *ficha de cátedra de la La literatura en las Artes Combinadas I*, cátedra María Elena Babino, FADU-Universidad de Buenos Aires.
- HARAWAY, D. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 95-101 (trad. de Link, D; "The promises of

monsters: a regenerative politic for inappropriate *others*", *Cultural Studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1992, pp- 295-337).

KAGARLITSKI, Y. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 62-63 (trad. de Link, D; *What's Science Fiction?*, Moscú, Vaap, 1974).

KIRK, G. S. (2006), *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós (trad. de De Loyola, T; *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970).

LINK, D. (compil.) (1994), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca.

PLATÓN (1983), *Crátilo*, en *Diálogos*, vol. II, Madrid, Gredos (trad. de Calvo, J. L.).

PLATÓN (1983), *Fedón*, Buenos Aires, Eudeba (trad. de Eggers Lan, C.).

PLATÓN (1983) *República*, en *Diálogos*, volumen V, Madrid, Gredos (trad. de Eggers Lan, C.).

RUSSO, P. (2001), *Cine/Literatura-Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

SONTAG, S. (1994), citado en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Link, D. (compil.), Buenos Aires, La Marca, 79-82 (trad. de Link, D; *Against interpretation and other essays*, EE.UU., Farrar, Straus and Giroux, 1966).

TODOROV, T. (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós (trad. de Gandolfo, E; *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Soleil, 1976).

WUNENBURGER, J.J. (2005), *La vida de las imágenes*, Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones (trad. de Bauzá F; *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, La Bibliothèque de "L' imaginaire", 1995).

FUENTES ELECTRÓNICAS

YOUTUBE. *Arthur Clarke interview 1968, parts I* [en línea]. 11/03/2011 [Consulta: 10 de Junio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=a0ux4qxWYTQ>

YOUTUBE. *Arthur Clarke interview 1968, parts II* [en línea]. 11/03/2011 [Consulta: 10 de Junio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=lcEeGanA9e8>