

# A la pantalla, el futur ja és aquí

'2001, una odissea de l'espai', de Stanley Kubrick, torna per demostrar que el futur del cinema ha anat sempre molt endavant de la realitat. El setè art s'ha caracteritzat sempre per molt poca ciència i massa ficció.

**Els microxips han obert un nou camp de fabulació i ara tot hi cap: des del funcionament d'un aparell qualsevol fins a la memòria més inversemblant.**

**D**es que la moitíssim va aparèixer a la Terra, l'home sempre ha tingut curiositat per l'esdevenidor, per saber què seria d'eil al cap dels anys. És així que, per manca de prediccions encertades, s'ha anat forjant un futur, massa optimista a vegades, terriblement pessimista i catastrofista unes altres, però sempre amb molta imaginació, sovint massa allunyada de la trista i monòtona realitat.

El cinema, mitjà d'entreteniment per antonomàsia del segle XX, com ho va ser l'òpera el XIX o ho havia estat el teatre abans, va crear un gènere basat en el futur, denominat de ciència-ficció, encara que els pretesos avenços científics que s'hi proposaven fessin dubtar-ne el més optimista i crèdul dels espectadors. Ja l'any 1902, quan el cinema encara era a les beceroles i ni tan sols tenia el do de la paraula, Georges Méliès va proposar un *Viatge a la lluna*. Encara faltaven uns quants anys perquè l'home fes la primera passejada per l'espai (el 1961 Iuri Gagarin fou el primer que va orbitar al voltant de la terra, amb permís de la gossa Laika), i encara en faltaven uns quants més perquè trepitges la lluna (Neil Armstrong i Edwin E. Aldrin van aterrar-hi l'any 1969). Doncs bé, molt abans d'aquests esdeveniments, la lluna de Méliès tenia el mateix aspecte de cartró pedra que els decorats que haurien pogut servir per al *Viatge al centre de la terra* de Jules Verne, amb bolets gegants, selenites amb aspecte de crustacis i una atmosfera que feia de bon respirar. Evidentment, aquest film, cap científic no va prendre-se'l seriosament, però sí que va establir les constants que, amb lleugeres modificacions, havien de predominar als films de "la conquesta espacial" de les primeries del cinema.

Molt més profètica resultà *Metròpoli* (1927), en què el director alemany Fritz Lang proposa la gran ciutat del segle XXI, situada aproximadament el 2025, on totes les tasques són executades per màquines gegantines manegades per un exèrcit de treballadors esclaus que viuen a uns barris subterranis, laberíntics i foscos, mentre la classe dominant, minoritària, viu despreocupada a la superfície, en una mena de jardí etern on tot són festes i saraus. A *Metròpoli*, la ciutat és concebuda com un espai vertical, en què viure més amunt indica més capacitat econòmica i benestar social; les classes baixes, en canvi, són relegades al subsòl. El director també va dissenyar tot de transports espacials i va aparèixer el primer robot d'aparença humana. És clar, la fantàstica Maria (amb una gran semblança amb el C3PO de *La guerra de les galàxies* de Steven Spielberg) va acabar convertint-se en símbol de l'expressionisme alemany, però no va pas en la precursora dels robots industrials que coneixem avui.

Durant la dècada del 1950 el cinema de ciència-ficció es veu molt influït per la situació social i la tensió política. El gènere passa un gran moment i, encara que la qualitat dels films deixi molt a desitjar, es configura allò que se'n dirà la "primera edat d'or" de la ciència-ficció. Els monstres vinguts de l'espai, els esbojarrats experiments científics, la religió i les teories de la fi del món, la impotència humana sota els elements naturals o sobrenaturals, les proves atòmiques, la radioactivitat i fins i tot les novel·les de Jules Verne i H. G. Wells aniran configurant l'espectre fantàstic del gènere, ensems amb els incansables serials sobre herois de l'espai (Flash Gordon, Superman, etc.) que tenen entretinguda la població.

Dos films es destaquen poderosament d'aquesta etapa, *Ultimàtum a la Terra* (1951) de Robert Wise i *La invasió dels lladres de cossos* (1956) de Don Siegel. El primer parla de la pacífica arribada a Washington d'una nau espacial, aparentment amb dos portadors d'un missatge de pau que són rebuts brutalment pels terrícoles. A banda popularitzar la frase *Klaatu barada niktó*, el film mos-

ció i en fan individus passius, obedients i desproveïts d'emocions. El film va ser especialment innovador per aquell temps, però avui ens semblaria un amable film de suspens en què l'element fantàstic té una forta aparença de realitat, sobretot perquè els avenços quant a hibernació del cos (els extraterrestres es transformaven en homes en una mena de beines gegants) i la clonació d'éssers

trar a l'acadèmia de pilots de coets espacials necessita un ADN en condicions, i encara sort si hi ha qui li presta el seu com qui deixa les claus del cotxe.

La bogeria pel gènere i per mostrar tota mena d'habitants d'uns altres planetes que arribaven a la Terra va donar peu, els anys 1950, a una infinitat de films, alguns dels quals eren una bestiesa sense solta ni volta, tals com *La*



*Blade Runner* (a l'esquerra), de Ridley Scott, i *Metròpoli* (dalt), de Fritz Lang, són dues de les pel·lícules futuristes més interessants de la història del cinema.

trava amb una certa versemblança el disseny de la nau espacial, d'interior auster i uns extraterrestres amb gran facilitat per a adquirir la forma humana, que es veu que és una de les més fàcils i simples de tota la galàxia. Aquests "marciàns" es feien més passadors sense caps enormes, orelles punxegudes, ulls botits o cossos mutats amb quatre braços i tres potes que ensenyaven els films de sèrie B de l'època.

Molt més inquietant resultà *La invasió dels lladres de cossos*, en què uns éssers misteriosos s'apoderen del cos i de la ment dels habitants d'una petita pobla-

viu han estat considerables aquests darrers anys. Molt abans que l'ovella Dolly trobés una germana bessona, cromosòmicament parlant, i que en Gregory Peck fes clons infantils de Hitler a *Els nens del Brasil*, Don Siegel ja advertia dels perills de la repetició en sèrie de l'home.

De genètica, també en parla el film *Gattaca* (1997) d'Andrew Niccol, on només els éssers més reeixits genèticament són aptes per a una societat perfectament vestida, pentinada i alimentada, amb els rostres d'Ethan Hawke o Uma Thurman. Un noi que somia a en-

*invasió dels platets voladors*, *El cervell del planeta Arous*, o *Pla 9 de l'espai exterior*, d'Ed Wood, un director avui força popular. Semblava que s'hagués obert la temporada del turisme intergalàctic i que el nostre planeta, innocent i verge, fos la destinació preferida de turistes siderals de tot pèl. Els anys 1960, en canvi, llunyana ja la febre "marciàna", es va demostrar que el gènere podia donar bons resultats en el camp de la ciència-ficció amb exemples com el *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, basat en la novel·la homònima de Ray Bradbury. El film



D'esquerra a dreta, *Ultimàtum a la Terra* (Robert Wise, 1951), *La invasió dels lladres de cossos* (Don Siegel, 1956), *2001: una odissea de l'espai* (Stanley Kubrick, 1968) i *Alien, el vuitè passatger* (Ridley Scott, 1979). La ciència-ficció ha motivat la realització de grans produccions.

mostra un futur desolador en què la paraula escrita és prohibida i la feina dels bombers consisteix a cremar llibres, mentre una comunitat subversiva lluita per conservar els manuscrits més famosos; al *Viatge al·lucinant* (1966) de Richard Fleischer un grup de científics es redueixen a mida microscòpica per introduir-se en un cos humà; *El planeta dels simis* (1968) de Franklin J. Schaffner ens proposa un futur postnuclear dominat per simis intel·ligents, amb l'home reduït a simples bèstia cavernícola; i un film singular, *2001: una odissea de l'espai* (1968), de Stanley Kubrick.

Basat en una novel·la d'Arthur C. Clarke, *2001: una odissea de l'espai* no mostrava tan sols la relació entre l'home i l'espai, com volia explicar l'autor, ans anava més enllà i presentava les relacions entre l'home i la intel·ligència artificial, les reaccions de l'home davant un element pertorbador, centrat en aquest cas en un monòlit geomètric de superfície negra, llisa i brillant, i l'exploració de nous mons, exemplificada en la missió a Júpiter. Al marge de la polèmica que va suscitar llavors (cosa a què ja s'havia acostumat el director britànic) i de les múltiples interpretacions que les imatges i el simbolisme en permetien, el film pot resultar perfectament correcte i plausible, fins i tot avui, perquè el minuciós director va marejar reiteradament els experts de la NASA i va consultar més de seixanta organismes científics públics i privats per aconseguir el màxim realisme i rigor científic. Els 205 plans d'efectes espe-

cial, que formen part dels 612 del total del metratge, van costar 6,5 milions de dòlars (un 62% del pressupost de la pel·lícula), esmerçats en bona maquetes fidedignes, com l'enorme estació espacial que imitava la roda del Prater vienès, o la més grossa de totes, una monumental nau *Discovery* de divuit metres de llarg. La cura també va ser extrema en la recreació de les llunes de Júpiter a base de fotografies facilitades per la NASA i a còpia de sorra rentada, eixugada i pintada d'acord amb les textures lunars.

El film havia de marcar una estètica, amb aquells interiors d'un blanc translúcid i asèptic, aquelles hostesses vestides de disseny que desafien la llei de la gravetat i aquelles pantalles de videoconferència, que inspiraria films posteriors com *La guerra de les galàxies* (1977) de George Lucas o *Alien, el vuitè passatger* (1979) de Ridley Scott. Al marge dels efectes més o menys decoratius, Kubrick proposa una intel·ligència artificial, l'enorme ordinador Hal 9000, que, amb veu melosa i qualitats "massa" humanes, pot arribar a dominar la vida i la ment dels tripulants, tema que després havia de reprendre el film *Alien, el vuitè passatger*, en què el destí de l'home és a les mans de les màquines i que planteja on hi ha el límit entre la simple intel·ligència artificial i les reaccions emotives que no li serien pròpies. Ja no som davant un robot fantàstic que té aparença humana i pot substituir l'home en quasi totes les situacions, sinó davant una màquina

amb una certa intel·ligència i que per tant pot arribar a superar i dominar l'home, no pas per la força, sinó amb mitjans més efectius i dissuasoris i, si no, pensem en la minyona d'*Els supersònics*, la popular telesèrie d'animació de Hannah-Barbera, que cada dos per tres deixava els amos amb un pam de nas i amb els problemes per resoldre.

**Fins a l'infinit i més enllà.** Saber on hi ha el límit entre la intel·ligència humana i l'artificial és també el tema de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Basat en la novel·la *Somien els androïdes ovelles elèctriques?* de Philip K. Dick, el film mostrava la ciutat de Los Angeles de l'any 2019 com una megalòpoli fantàstica i depriment, eternament coberta d'una pluja bruta, monòtona i persistent i il·luminada per llums de neó i enormes plafons publicitaris, mentre els carrers eren atapeïts de gent variada, producte d'infinites mestissatges, addicta al menjar oriental. En aquesta societat, l'enginyeria genètica s'ha convertit en un negoci lucratiu, on tenen un paper important els *replicants*, una mena d'humanoides fabricats per l'home a imatge i semblança seva, dissenyats per fer treballs forçats i colonitzar l'espai, unes màquines d'un cicle vital de quatre anys, terminat el qual s'han d'eliminar. A més de fer dubtar l'espectador contínuament sobre qui és humà i qui replicant, Scott reflexiona sobre el paper de l'home creador, val a dir: imitador de Déu, i la possibilitat que els *replicants* es revoltin contra el



Cartells dels films *E. T.*, *l'extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Terminator* (James Cameron, 1984), *Desafiamnt total* (Paul Verhoeven, 1990) i *12 micos* (Terry Gilliam, 1995). Bones proves de la revifada del cinema fantàstic amb finalitats clarament comercials.

seu creador a la recerca de les eternes preguntes que han martiritzat l'home des que existeix: qui som, d'on venim i cap on anem. El film es va beneficiar dels impressionants efectes especials de Douglas Trumbull, que va barrejar hàviament una estètica futurista, inspirada en els dissenys de Moebius, amb elements i reminiscències d'unes altres èpoques (el personatge de Sean Young vesteix com els anys 1940 i el de Daryl Hannah, com una *cyberpunk*). No fa estrany, doncs, que aquest film marqués una determinada estètica que després seguiren produccions d'un to menys poètic.

La dècada del 1980 va veure com es recuperaven les ja oblidades invasions de fora l'espai. A un film tan taquiller i ensucradíssim com l'*E. T.*, *l'extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg, n'hi hem d'afegir un de tan demolidora com el *Terminator* (1984) de James Cameron, en què un androide (l'inexpressiu Arnold Schwarzenegger) ha d'eliminar la mare del futur salvador de la humanitat. Ambientada en una ciutat de Los Angeles de l'any 2029, completament devastada (com si aquesta urbs hagués de ser un dels escenaris principals del món futur), el panorama hi era caòtic i la humanitat supervivent, força agressiva. Més o menys això mateix, però en clau de còmic, ja apareix a la sèrie *Mad Max*, que jugava amb la idea d'un futur postapocalíptic en el qual l'escassa població supervivent de la tercera guerra mundial es concentra en grans megàpolis, alhora que lluita per controlar les escassíssimes fonts d'energia, adés qua-

tre gotes de petroli, adés unes quantes palades de femta de porc. Elements similars presentava el film *Waterworld* (1995) de Kevin Reynolds, en què el món, o allò que en resta, apareix totalment inundat per l'aigua fosa dels pols i la supervivència hi és ben difícil. I si no, fixem-nos que Kevin Costner ha de reciclar-se l'orina per obtenir un líquid mínimament potable.

El rostre de Schwarzenegger deu ser el més idoni per a encarnar l'heroi de demà passat, si hem de fer cas de com pensen els directors, vist que reincidí uns quants anys més tard en la temàtica futurista, amb *Perseguit* (1987), de Paul Michael Glaser. En aquest film Schwarzenegger participa en un concurs *destroyer* de l'any 2017, ideat per la ment maquiavèlica de l'escriptor d'intriga Stephen King; el premi del concurs és la supervivència, que obtenen una colla d'assassins salvatges i sense manies (el to hi és molt més fort que no pas a *El gran hermano* o de *Supervivientes*, i el públic hi xalava de valent).

Bastant més interessant era *Desafiamnt total* (1990), de Paul Verhoeven, un film de culte que proposava viatges de plaer a Mart per superar la tensió diària (les primeres imatges reals del planeta vermell són del *Viking I*, de l'any 1976, però des de llavors cap nau tripulada no ha investigat aquest planeta tan proper i, alhora, tan desconegut). L'empresa Memory Call hi organitzava viatges turístics inexistents: només facilitant una informació seleccionada l'interessat podia recordar uns bells parat-

ges on en realitat no havia estat mai —una bona solució per a posar remei al trànsit aeri—. Molt més eficaç era el sistema de transport usat per Bruce Willis a *12 micos* (1995), de Terry Gilliam, vist que hi passava del 1996 al 2035 en un moment: només calia aclucar els ulls —o és que potser era un somni?—. Si més no, sempre ens resta el recurs d'anar al 2259, agafar una mena de nau gegantina, a la manera de *Love Boat*, i deixar-nos servir per hostesses vestides de Jean-Paul Gaultier, com proposa *El cinquè element* (1997), del director francès Luc Besson.

L'any 1971 va veure la llum el primer microprocessador amb tots els components d'una vella placa de transistors. En fou la conseqüència que els equips electrònics es van abaratir i reduir considerablement. Els microxips, fets de diminutes peces de silici, han obert un nou camp de fabulació al cinema, i ara tot hi cap: des del funcionament d'un aparell qualsevol fins a la memòria més inversemblant. És jugant amb aquesta idea que *Johnny Mnemonic* (1995), de Robert Longo, ens proposava un ésser humà com una mena de disc dur que conté centenars de megues d'informació. És clar que en un film ambientat el 2021 les coses poden ser molt diferents de com de fet són avui, i si els avenços informàtics van a marxes forçades cap a la concentració de la màxima memòria en el mínim espai possible, no hi ha dubte que el cinema pot fer això i molt més.

Guillem Medina