

Màster en Arxivística i Gestió Documental

Treball Final de Màster

**ARCHIVOS IMAGINARIOS:
EXPLORACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ARCHIVÍSTICA
EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN (2010-2020)**

SERGIO GAVILÁN ESCARIO

Dirigit per Xavier Carmaniu i Mainadé

Data: 28/06/2021

Com citar aquest article: Gavilán Escario, Sergio. (2021). *Archivos imaginarios: exploración de la representación archivística en el cine de ciencia ficción (2010-2020)*. Treball Final de Màster del Màster d'Arxivística i Gestió de Documents de l'Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents.. [Http://...](http://...) (consultat el ...)



Es permet la reproducció total o parcial, la distribució, la comunicació pública de l'obra i la creació d'obres derivades, fins i tot amb finalitats comercials, sempre i quan aquestes es distribueixin sota la mateixa llicència que regula l'obra original i es reconegui l'autoria de l'obra original.

Resum

El present treball té l'objecte d'explorar les nocions arxivístiques representades al cinema de ciència ficció durant l'última dècada (2010-2020). Així, s'intentarà respondre a la pregunta: de quina manera s'insereix el món arxivístic en els paràmetres del gènere cinematogràfic de la ciència-ficció? Per a això, s'han seleccionat les pel·lícules que gaudeixen d'una major proporció de propietats arxivístiques, per tal de realitzar una anàlisi descriptiva de cada obra i extreure consideracions de caràcter tècnic, metodològic i simbòlic i deixar patent l'acusada empremta arxivística en el gènere.

Paraules clau: Arxivística, Cinema, Ciència Ficció, Futur, Identitat, Memòria, Transparència, Privacitat

Título: Archivos imaginarios: exploración de la representación archivística en el cine de ciencia ficción (2010-2020)

Resumen

El presente trabajo tiene el objeto de explorar las nociones archivísticas representadas en el cine de ciencia ficción durante la última década (2010-2020). Así, se intentará responder a la pregunta: ¿de qué forma se inserta el mundo archivístico en los parámetros del género cinematográfico de la ciencia ficción? Para ello, se han seleccionado las películas que gozan de una mayor proporción de propiedades archivísticas, con el fin de realizar un análisis descriptivo de cada obra y extraer consideraciones de carácter técnico, metodológico y simbólico y dejar patente la acusada huella archivística en el género.

Palabras clave: Archivística, Cine, Ciencia Ficción, Futuro, Identidad, Memoria, Transparencia, privacidad.

Title: Imaginary archives: exploration of archival representation in science fiction (2010-2020)

Abstract

The present work aims to explore the archival notions represented in science fiction cinema during the last decade (2010-2020). Thus, an attempt will be made to answer the question: in what way is the archival world inserted into the parameters of the science fiction film genre? For this, the films that have a greater proportion of archival properties have been selected, in order to carry out a descriptive analysis of each work and extract technical, methodological and symbolic considerations and make clear the accused archival imprint on the genre.

Keywords: Archival, Cinema, Science Fiction, Future, Identity, Memory, Transparency, Privacy.

SUMARI

1	Introducción.....	6
2	Marco teórico y estado de la cuestión.....	8
2.1	<i>Archivística y cine de ciencia ficción: geografías inexploradas.....</i>	11
2.2	<i>¿Por qué el cine? El «séptimo arte» como medio masivo.....</i>	12
2.3	<i>Futuros imaginarios: la ciencia ficción como espejo de las inquietudes de la sociedad.....</i>	13
3	Mirada archivística de la ciencia ficción: descripción y análisis.....	17
	<i>LUCY: «LA IGNORANCIA PROVOCA EL CAOS... NO EL CONOCIMIENTO».....</i>	17
	<i>EL DADOR DE RECUERDOS: «EL PASADO DETERMINA NUESTRO FUTURO».....</i>	22
	<i>ROGUE ONE: UNA HISTORIA DE STAR WARS: «¿DÓNDE ESTÁ EL MENSAJE? ¿DÓNDE ESTÁN LAS EVIDENCIAS?».....</i>	27
	<i>STAR WARS: LOS ÚLTIMOS JEDI: «¡LOS TEXTOS SAGRADOS DE LOS JEDI! ¿LEÍDO LOS HAS...?».....</i>	32
	<i>GHOST IN THE SHELL: «FANTASÍA, REALIDAD... SUEÑOS, RECUERDOS... ES TODO LO MISMO».....</i>	37
	<i>BLADE RUNNER 2049: «¿RECUERDOS FALSOS? SÉ LO QUE ES REAL...».....</i>	45
	<i>FAHRENHEIT 451: «ERA ESTUPENDO QUEMAR...».....</i>	52
	<i>ANON: «QUIERO SER OLVIDADO INCLUSO POR DIOS».....</i>	57
4	Conclusiones.....	64
5	Bibliografía.....	71

1 Introducción

A pesar del remoto origen de la archivística, sus manifestaciones cinematográficas no se hunden en el pasado ni se imbrican únicamente en el presente. El tema fundamental considerado en este estudio es el de explorar las arquitecturas futuras concebidas o reimaginadas por los cineastas en los últimos años, que inclinan sus preocupaciones y ansiedades hacia escenarios donde la información, su gestión, el espacio donde habita, sus formatos y derivaciones y los riesgos inherentes a ella son aspectos céntricos donde la archivística, directa o indirectamente, juega un papel nuclear, en ocasiones disfrazada y en otras, reivindicando su papel como actor principal.

La hipótesis principal que plantea el presente estudio intentará responder a la pregunta: ¿puede inscribirse la archivística en el terreno del cine de ciencia ficción? Se ha comprobado en estudios anteriores que la relación de amistad entre archivística y cine es fluida, especialmente de un tiempo a esta parte, donde el archivo como institución, la memoria que abraza y el archivero o archivista como profesional tienen cabida en las tramas cinematográficas. Sin embargo, se intentará patentizar que la archivística juega un papel ubérrimo en los paisajes cinematográficos imaginarios mediante propuestas de horizontes plagados de *propiedades archivísticas*.

Dentro de los múltiples objetivos del trabajo, se encuentran los de considerar mediante qué mecanismos y *atuendos* dimanen las características archivísticas en el terreno de la ciencia ficción; qué tramas y argumentos son los que posibilitan la emisión de propiedades archivísticas; qué espacios —físicos, alegóricos, abstractos o etéreos— comprende el mundo de los archivos, de los documentos y por ende, las pruebas y evidencias; y, en definitiva, buscará comprenderse la ubicuidad e inmanencia archivística en un terreno abonado para la especulación, que tiene la virtud de reunir, además, un componente reflexivo de cara a la profesión archivística del futuro. Así, el trabajo ofrecerá un estudio pormenorizado del cuerpo fílmico seleccionado con el fin de atestiguar que esta ciencia tiene cabida en el futuro anticipado. El trabajo no ambiciona ser una advertencia de hipotéticos escenarios futuros donde la archivística guarde un rol protagónico, sino refrendar los últimos años como un período de crecientes ansiedades entorno a la información, que hace ostensibles reflexiones en torno a su seguridad, integridad y vulnerabilidad.

La pretensión de la presente tesina será la de servir de base de futuros proyectos: escalar un grado en dirección a un proyecto más amplio y ambicioso en forma de libro, tesis doctoral, o ambas, que logre elaborar un inventario cinematográfico más exhaustivo con la finalidad, en lo sucesivo, de descubrir un área por ahora inexplorada que logre referenciar *qué tiene de*

archivístico el cine de ciencia ficción. Será ahí, en ese contexto, que probablemente pueda advertirse acerca de los senderos que toma la archivística de ciencia ficción.

Debe referenciarse que, para una mayor comprensión, los diálogos cinematográficos que aparecerán a lo largo de las descripciones se leerán en lengua castellana, al igual que las citas y referencias que se hagan de obras literarias y cinematográficas, siempre que hayan sido traducidas al castellano, de lo contrario, se hallará en su idioma original. En los diálogos se mostrarán los nombres de los protagonistas siempre que la situación pueda ser compleja o confusa, de nuevo, en favor de la inteligibilidad.

Para llevar a cabo este trabajo, inicialmente concebido bajo parámetros más generales y que han ido evolucionando hasta desembocar en una idea más precisa, se ha realizado una búsqueda exhaustiva con el fin de identificar las películas que se acogen a las variables buscadas, películas donde la información centralizara una preocupación determinada y recogiera cuántos más elementos inherentes a los archivos mejor. El *Internet Movie Database* (IMDB), el mayor motor de búsquedas cinematográficas existente, ha proporcionado en su mayoría, a través de las *keywords*, el factor clave que ha dado vida al inventario cinematográfico resultante. No obstante, no constituye el único motor de búsqueda. Este estudio también se ha servido del sitio web *Filmaffinity*, que indexa películas de cualquier género según el interés; las plataformas *Prime Video*, *Netflix*, *HBO* y especialmente *Filmin*, que proporciona etiquetas en forma de temáticas que permite filtrar las búsquedas requeridas, y *Justwatch*, que proporciona el indicador de las plataformas donde pueden visualizarse los largometrajes. Por último, las recomendaciones de conocedores avezados del séptimo arte y la ciencia ficción también han significado un valor y una guía inestimable.

2 Marco teórico y estado de la cuestión

El cine es un arte creativo, cuya arquitectura comprende, fundamentalmente, medios culturales, artísticos o de entretenimiento, en los que el espectador se funde con la pantalla para escapar a la realidad o impregnarse de otras. Con ello en la mente, es importante señalar sus funciones, tal vez subsidiarias, como transmisor de valores de la sociedad y revelador de sus componentes políticos, económicos y sociales: como un espejo que proyecta sus sombras, unas veces transmutando lo que percibe de la realidad, y otras desorbitándolo deliberadamente para exteriorizar una crítica del presente.

Esos valores y componentes sociales son reflejados en muchas ocasiones por las profesiones que forman parte de nuestra realidad cotidiana, aspecto que merece la pena atender, en tanto que el cine se formula a partir de lo que acontece y observa. De esta forma, estudiosos e interesados en el séptimo arte contemplan la manera de proyectarse una determinada profesión, analizando películas con el fin de determinar si esa *mirada* es verídica o no. Para este caso, la archivística no es una profesión visible ni prestigiosa, y, en muchos casos, desconocida o mal interpretada. El concepto «archivo» atesora connotaciones arcaizantes, a millas de distancia de los ritmos actuales, acelerados por causa de la pandemia que empieza a digitalizar el mundo. Es por ello que investigadores, estudiosos e interesados en el cosmos archivístico se han visto empujados por una pulsión: ¿cómo representa el cine a los archivos y sus profesionales?

De esta forma, se ha hallado una gran profusión de testimonios documentales en lengua castellana, inglesa y portuguesa que abrazan la archivística representada en el cine:

En lo que respecta a la bibliografía en español hallada, figuran una serie de artículos y trabajos recientes que tratan esta cohesión. Sin embargo, «*La imagen de los archivos en el cine. Tres ejemplos*» de Vicenta Cortés Alonso es el que, tan tempranamente como 1979, empieza a recoger un interés en relacionar la imagen de la archivística en el mundo del cine. Los siguientes trabajos son más contemporáneos y permiten dibujar un terreno más optimista de cara a labrar trabajos que reivindiquen el protagonismo de los archivos en la gran pantalla: «*Historias inquietantes: archivos y archiveros en el cine*» de Esther Cruces Blanco vio la luz principiando el año 2017, donde manifiesta elocuentemente los entresijos en que se involucran los archivos y sus propiedades, envueltos en halos de misterio y sujetos a diversos estereotipos. Pero si existe un referente claro en este universo recóndito por explorar, es el de Bruno del Mazo Unamuno, que da a conocer en la revista *Archivamos*, desde el año 2007 hasta la actualidad, un análisis de una película por número de la publicación, un trabajo pingüe y distinguido que pone de realce esta «extraña mezcla» cada vez menos ajena. El mismo

autor publicó en 2016 «*Archivos de cine. 10 de las mejores películas de archivos*» donde sitúa en el mapa diez películas de relevancia archivística, donde ameritan su mención películas como *El Proceso* (1962, Orson Welles) o *La vida de los otros* (2006, Florian Henckel von Donnersmarck). Sin embargo, este año 2021 ha tenido lugar el primer trabajo en formato libro en español, dando voz a una serie de escritores y cineastas en cuyas tramas y escenas quedan plasmados los elementos de archivo que conforman el imaginario profesional: *Archivos y archiveros en la literatura y el cine*, coescrito por Ramon Alberch i Fugueras y Rocío Ponce Almeida, interpreta y reflexiona a partir de la lectura y visualizado de novelas y películas, constituyendo el testimonio postrero de una relación cada vez más fructuosa.

Cabe destacar que en lengua catalana se ha advertido un artículo que salió a la luz en 2005 de Margarida Gomez Inglada y Jordi Amigó Barbeta llamado «*Els arxius i el cinema, ombres i llums d'una relació difícil*» que pone de relieve la poca presencia de los archivos y sus productos en el mundo del cine. Su relevancia para el presente trabajo es su mención de las películas de ciencia ficción, enfatizado que en el futuro imaginado por la ciencia ficción seguirá existiendo la necesidad de conservar, acceder y recuperar información, e informa acerca de películas pre-claras de la industria cinematográfica: *2001: una odisea en el espacio* (1968, Stanley Kubrick); *Blade Runner* (1982, Ridley Scott); la franquicia cinematográfica y televisiva Star Trek y *Star Wars II. El ataque de los clones* (2002, George Lucas).

Con respecto a la bibliografía en inglés, se han hallado artículos académicos que consideran amplia y elocuentemente los elementos de archivo en el terreno de la ficción novelada: «*People of the Stacks: 'The Archivist' Character in Fiction*», de Sharon Wolff o «*The Archival Image in Fiction: An Analysis and Annotated Bibliography*» de Arlene Schumiland, que constituye un referente para posteriores trabajos por su amplio estudio realizado en 1999. Pero en lo concerniente al cine, destaca «*The Truth is in the Red File: An Overview of Archives in Popular Culture*», de Karen Buckleyautor, fechado del 2008, que explora y describe la representación de archivo en películas, novelas y series de televisión a nivel general. De forma particular, se han hallado trabajos de relevancia que consideran elementos de archivo en las tramas: «*Catching 'tears in the rain': Blade Runner and the archiving of Memory and identity*» un trabajo grupal de la University of Wollongong de Australia en 2018, y «*Page Turners: They Are Not: Episode VIII: The Last Jedi and the Archives*», del mismo año.

Concerniente al mundo de los blogs, se han hallado gran cantidad de trabajos en estos formatos: *Reel-Librarians*, *peelarchivesblog* y en especial *pop-archives*, que proponen artículos que referencian elementos de archivos en las películas, muy útiles para hipotéticos investigadores en una temática que empieza a explorarse, pero cuenta con pocos años de vida.

Por último, en lo que respecta al idioma portugués, se ha hallado una prolífica bibliografía que involucra a la archivística en las tramas cinematográficas en los últimos años: «*A representação do arquivista em obras de ficção: perspectivas do profissional sob o olhar do cinema e da televisão*» de Eliane Bezerra Lima y Alessandro Ferreira Costa, de la revista *Perspectivas em Gestão & Conhecimento* (2012); «Os Arquivos e a Sétima Arte» de Fernanda Kieling Pedrazzi en la Universidade Federal de Santa Maria (2017) y «*Rogue One e Aquarius: O profissional Arquivista Sob o Olhar Do Cinema*» de José Augusto Da Silva Vilela, de la Universidade Federal do Pará (2018). Cabe destacar, de entre todos estos trabajos, destaca el libro titulado «*Arquivologia & Cinema: um olhar arquivístico sobre narrativas filmicas*», cuyas autoras, Cynthia Rongaglio y Miriam Paula Manini, que lleva a cabo un trabajo titánico y de referencia que relaciona la archivística en las tramas filmicas.

Es central destacar un aspecto en lo que concierne a la cronología: la mayoría de trabajos, en la bibliografía de los idiomas propuestos, se remontan a la última década, existiendo, más concretamente desde el año 2015 una genuina pulsión por reivindicar la archivística sirviéndose del cine, desde profesionales de la archivística mediante de la creación de blogs de Internet —algunos de ellos distinguidamente temáticos—, pasando a trabajos académicos como tesinas, artículos de revista y más recientemente libros como el co-escrito por Ramon Alberch i Fugueras y Rocio Ponce Almeida.

Los trabajos referentes al cine de ciencia ficción se sitúan como los últimos movimientos de una relación antaño infrecuente pero cada vez asentada en términos globales, pero que debe potenciarse, especialmente respecto al género cinematográfico que ocupa al presente trabajo, en estado incipiente:

2.1 Archivística y cine de ciencia ficción: geografías inexploradas

Una vez constatadas las ulteriores manifestaciones en forma de artículos, tesis y libros entorno al papel de la archivística en la gran pantalla en los últimos años, no puede decirse algo semejante en lo que concierne al género cinematográfico de la ciencia ficción. A excepción de unos estudios concretos, esta modalidad cinematográfica habita, en parámetros archivísticos, en geografías aún por explorar. Es por ello que, tras hallar una creciente bibliografía general que abriga nociones archivísticas en el mundo del cine en los últimos años, resulta ineludible aterrizar en nuevas arquitecturas cinematográficas, dado que constituye un terreno propicio para actualizar la archivística llevada a un mundo que se está digitalizando a pasos acelerados, conexionando así con una redefinición de su rol dentro de la sociedad, saliendo de intramuros y reivindicando su papel protagónico en cuanto a la gestión de la información.

Parafraseando a Joan Soler Jiménez, presidente de la Asociación de Archiveros-Gestores de Documentos de Catalunya, los archivos, que siempre se han ocupado de los documentos y la información contenida en formato analógico, se ocupará, próximamente, de la información y los datos, pero no solo en su gestión, sino, en vistas de la complejidad que conlleva sondear nuevas latitudes, garantizar su calidad y su autenticidad, características innatas de la archivística en su diferenciación respecto de otras profesiones allegadas que tratan la información: la disposición de mecanismos para revelar que lo que se transmite a los ciudadanos, independientemente del canal, es genuino, atendible, de buena fuente, creíble i fiable. De esta forma, atendiendo a las palabras de Joan Soler, es necesario un doble proceso: la desacralización de los archivos, despojados de su anticuada indumentaria; y una mudanza que debe llevar a los archivos de los «templos» a espacios de intercambio de libre conocimiento. (Peiró, 2014).

Precisamente, la reconversión que formula el cine de ciencia ficción respecto al encapsulamiento de la información en otros formatos y su desmaterialización, plantea nuevos escenarios que anticipa el cine, proporcionando a la comunidad archivística reflexiones respecto a las problemáticas suscitadas en los largometrajes, exponiendo *quehaceres archivísticos* como el acceso, la privacidad, la evaluación, la conservación, la destrucción, y el tratamiento de la información, además de aspectos relacionados con la deontología archivística y las materias de integridad, autenticidad y vulnerabilidad. De esta forma acontecen nuevas tesituras, que, sin duda, generan nuevos espacios que concitarán divergencias en el seno de la comunidad archivística al tiempo que incentivará debates y reflexiones, con certeza útiles, que coadyuvarán a la hora de dotar a los archiveros de

ingredientes que enriquecerán su fisonomía en parámetros académicos, y, quizás es demasiado pronto para decirlo, contribuir a conformar la archivística del futuro.

2.2 ¿Por qué el cine? El «séptimo arte» como medio masivo

«El Séptimo Arte», concepto que se ha lexicalizado en la sociedad como sinónimo de «cine» tras su acuñación en 1911 por el poeta italiano Riccioto Canudo, es, en la actualidad, un arte de masas desaforado. Concebido como espectáculo multitudinario y pluriclasista en su etapa decimonónica, constituía un entramado socializador, donde las salas cinematográficas se erigieron *«en símbolos de referencia y representación de la modernidad comprometida con la ciudad de masas y con la inclusión social»* (Rosas Mantecón, 2009, p. 160). Una formulación que se acentuó desde el período de posguerra hasta los inicios de la década de 1980, cobijándose en la sociedad del bienestar. Sin embargo, la posterior proliferación de la televisión permeó en los hogares de la gente, fenómeno al que siguieron los videoclubs, el videoreproductor y especialmente la televisión por cable, alumbrando un paisaje en cuanto al cine que, en lugar de fragmentar, yuxtapone cultura y consumo de masas (Emiliano Torterola y Ana Laura Lobo, 2012, p. 4).

Una consolidación de la *noción poscinematográfica* que descentraliza el cine, guareciéndose en la privacidad e intimidad del hogar, para luego exacerbarse ante la informatización y digitalización de la comunicación y la cultura, y, por lo tanto, multiplicándose. El cine transmuta así sus sinergias y se torna líquido deviniendo en flujo digital, entendiéndose el sustantivo «cine» tanto como el producto artístico e industrial, es decir, la película, como la sala de cine. La creación fílmica expande así su espíritu en un contexto de convergencia comunicacional que proyecta su imagen a múltiples dispositivos tecnológicos, aumentando su consumo y diversificación en los modos de distribución, circulación y recepción (Emiliano Torterola y Ana Laura Lobo, 2012, pp. 4-8). Se deduce, entonces, una reconfiguración del cine, distinto de aquél que introduce sus orígenes decimonónicos y extendió su influencia a lo largo de la vida cultural, social y de entretenimiento durante el siglo XX. El cambio de paradigma y la llegada de la era poscinematográfica no significa la muerte del cine, sino, más bien, su expresión como producto homogéneo y masivo que radicaliza sus cualidades comerciales primitivas.

La pregunta a responder, después de apreciar todas estas consideraciones: ¿por qué el cine? no alberga dudas: porque el cine comprende una influencia masiva sobre la sociedad, en especial en los últimos tiempos, debido a que logra diseminar por doquier sus efectos comunicativos abrazando un poder desorbitado —de este modo también se responde brevemente a la pregunta tácita de porqué se ha escogido este vehículo comunicacional para el presente estudio. El cine, en sus múltiples facetas como elemento artístico, como

espectáculo e industria, es un medio de comunicación social que contacta directamente con el espectador a través de sus mensajes, originados por el cineasta (emisor), a través de la película (mensaje connotado), recibe el espectador (receptor) y la sociedad (contexto) para desembocar nuevamente en el cineasta en un *feedback* continuo (Morales Romo, 2017, p. 28).

La constatación del cine «como arte de masas», según Alain Badiou, no admite comparación con las demás artes ya que es paradójica. En sus palabras, «de masas» significa que existe una categoría políticamente activa, mientras que «el arte» es una categoría aristocrática, dado que abarca la idea de creación, y, por lo tanto, exige los medios para comprenderla. Entonces, un «arte de masas» experimenta una contradicción al yuxtaponer un elemento democrático puro y un elemento aristocrático histórico. Pero, en términos más profundos, ¿por qué es de masas? Porque la imagen tiene la capacidad de fascinar a todo el mundo que permite una fuerza de identificación, reteniendo «algo» de todas las demás artes, abriéndolas, dándole acceso: las democratiza (Gerardo Yoel, 2004, pp. 28-34).

El siguiente punto versa sobre el reflejo de la ciencia ficción como reflejo de las ansiedades de la sociedad, tras comprobar en el presente apartado del poderío del cine y sus efectos, que arriba omnímodamente a través de sus múltiples dispositivos, y, además, concibe un círculo de retroalimentación constante: el cineasta recibe de la sociedad y la sociedad del cineasta.

2.3 Futuros imaginarios: la ciencia ficción como espejo de las inquietudes de la sociedad

La ciencia ficción dibuja horizontes concebidos desde un presente, cuyos elementos fácticos son transmutados por el artista creador, proyectando realidades cotidianas llevadas al paroxismo. Las proyecciones imaginadas, contienen, sin duda alguna, atmósferas de realidad: el futuro revela elementos vitales, culturales y políticos, implícitos o explícitos, que centralizan al ser humano y los elementos que conforman sus parámetros vitales. Por lo tanto, es preciso considerar que la ciencia ficción es una ventana a la realidad.

El autor de ciencia ficción se guía por referentes cognoscibles, elementos que se le presentan a lo largo de su trayectoria vital y cultural. En este sentido, no «inventa» realidades totalmente ajenas a las que vive, sino que se nutre de ellas y bosqueja sus pulsiones, ansiedades, éxitos y fracasos. Entonces, las acoge, interpreta y les dota de un contexto, otorgándoles así una visión genuina y propia para construir geografías ficticias. Resulta inabarcable realizar si quiera un resumen de la ciencia ficción en sus manifestaciones en la literatura y el cine, pero

resulta interesante delinear sus orígenes y creaciones más destacadas que constituyen los referentes de la ciencia ficción de hoy.

Es la literatura el vehículo comunicacional que acoge las expresividades de la ciencia ficción, un género que ostenta precedentes imprecisos. Los orígenes podrían hallarse, según el escritor inglés de ciencia ficción Brian Wilson Aldiss, en aquellas narraciones que se remontan a los tiempos de Platón y su *República*, datada del año 370 a.C. y los viajes narrados por Luciano de Samosata en *Una historia verdadera*, aparecida en el año 175. Sin embargo, tiene más sentido encontrar los orígenes de la ciencia ficción actual en los utopistas del renacimiento, con Tomás Moro y su *Utopía* (1516), Tommaso Campanella y *La ciudad del sol* (1602) y *La Nueva Atlántida* (1629) de Francis Bacon, una línea temática que conexas frontalmente con los utopistas del siglo XIX, entre los que destacan Bellamy, Morris o Butler, y, en sentido opuesto, los protagonistas de pulsiones anti-utópicas que principia Evgueni Zamiátin con *Nosotros* (1921) y desarrollan con plenitud Aldous Huxley y su *Un Mundo Feliz* (1931) y George Orwell y *1984* (1949).

Pueden encontrarse una profusión de narraciones de viajes fabulosos, que, además de un componente fantástico, atesoran una voluntad crítica y satírica, como *Los Viajes de Gulliver* (1726) de Johnathan Swift o el *Micromegas* (1752) de Voltaire. No obstante, estas obras carecen de la especulación científica inherente al género de la ciencia ficción, que centraliza las posibilidades ofrecidas por el desarrollo científico y tecnológico, como las que se configuran en el siglo XIX con *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, considerada por Brian Wilson Aldiss como la primera novela de ciencia ficción; las novelas de *anticipation scientifique* de Julio Verne, el fundador cronológico de este género (1828-1905) y el considerado fundador de pleno del género, el escritor británico H.G Wells, textos impregnados del pensamiento científico de la época que tensionan al mismo tiempo imaginación y verosimilitud científica (Barceló, 2008, p. 52-53).

Sin embargo, lo interesante para el presente estudio es su traslación al cine, cuyos orígenes son tan difusos como los que ocupan a la ciencia ficción literaria. *La charchuterie mécanique* (1895) de Louis Lumière y *Viaje a la Luna* (1902) de Georges Méliès comparten sin duda elementos cercanos a la ciencia ficción, pero será *Metropolis* (1927), de Fritz Lang —basado en el texto de Thea von Harbou— el que es, en palabras de Clute y Nicholls, «*the first indubitable classic of sf cinema*» (Clute y Nicholls, 1995, como se citó en Novell, 2008). Vivian Sobchack señala un primitivismo en el terreno de la ciencia ficción cinematográfica antes de los años cincuenta y apunta la cinta de Irving Pichel *Con destino a la luna* (1950) como la película que inicia formalmente la historia del género cinematográfico en el cine. En opinión de Clute y Nicholls, el despertar filmico de la ciencia ficción se produce en los años cincuenta,

arropado por un contexto de Guerra fría, que deposita todos los miedos en la bomba atómica y el miedo al comunismo: *El enigma de otro mundo* (1951, Christian Nyby y Howard Hawks); *It Came From Outer Space* (1953, Jack Arnold); *La guerra de los mundos* (1953, Byron Haskin) o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956, Daniel Mainwaring), la mayoría adaptaciones de obras literarias previas, reflejan las ansiedades dominantes de la época en forma de peligros procedentes del exterior, que lanzan señales de advertencia o alertan de peligros ignotos (Novell, 2008, 47-49).

Así, es conveniente señalar como tanto en el terreno de la ciencia ficción cinematográfica como en el campo literario, las obras de los artistas, cineastas y escritores reflejan las pulsiones epocales que afrontan en cada momento. Resulta interesante contemplar el caso del escritor ruso Evgueni Zamiátin a modo de ejemplo, dado que el presente trabajo se surte, en gran proporción, de adaptaciones provenientes del universo literario, que abraza los mismos códigos al proyectar imaginativamente las preocupaciones por el porvenir. *Nosotros* presagia una sociedad que renuncia a la naturaleza en favor de la tecnología, que vive cubierta bajo un cristal «*vítreo e irrompible*» (Zamiátin, 2008, p. 83) en la que la individualidad se ha visto aniquilada, puntualizando los problemas clave derivados de la *experiencia moderna*¹, que extiende su visión allende la «prevención» conduciendo hacia la denuncia (Saldías, 2015, p. 41). George Orwell escribe acertadamente en su reseña del libro acerca de las intenciones del escritor ruso con su sátira, que no busca tanto reflejar las ansiedades por la ominosa dictadura que llevaría a cabo Stalin como por los «*implied aims of industrial civilisation*», donde atisba un componente deshumanizador que destila un pesimismo lírico².

Así como la literatura sirve de espejo donde depositar las ansiedades de la sociedad, también lo es el cine. La ya citada *Metrópolis* del alemán Fritz Lang es relevante porque para muchos inaugura plenamente el género cinematográfico, causando una profunda impresión en la sociedad de su tiempo, tanto por la rotura de los esquemas estéticos como por la crítica de la sociedad jerarquizada y su interpretación como premonitoria de los futuros conflictos que cubrirían la sociedad occidental (Jiménez y Latorre, 2020, p. 108) y su siniestra anticipación del nazismo. *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott abraza el mismo impulso, pero con distintas nociones, al ampararse en los registros de su presente, por lo que sus ansiedades se circunscriben a distintos parámetros, que, como se verá en el presente trabajo a través de los análisis de las piezas cinematográficas, acoge nociones entorno a la identidad personal, la

¹ Se entiende como aquellas problemáticas heredadas de la quiebra de la razón ilustrada y la confianza en el «progreso»

² «Entonces percibí toda la belleza de aquel grandioso “ballet” mecánico que un tenue sol azul anegaba. Y después me pregunté: «¿Por qué es bello? ¿Por qué es bella esa danza?». Respuesta: porque es un movimiento no libre, porque todo el sentido profundo de esa danza subyace precisamente en esa absoluta subordinación estética, el ideal estado de no libertad.» (Zamiátin, 2008, p. 36).

memoria, los recuerdos protésicos y cuestiones que en un plano filosófico hablan de la temporalidad y la fugacidad de la vida.

De esta suerte, puede añadirse que el interés del presente estudio es, en primer lugar, hallar aquellas películas que mezclen en sus tramas un andamiaje sólido de características inherentes a la archivística; en segundo lugar, se pretende describir aquellas escenas que se considere que albergan propiedades intrínsecas, especialmente en lo que concierne a los fundamentos generales de privacidad, transparencia y acceso, y más particularmente a singularidades archivísticas, como son la integridad, la autenticidad y la fiabilidad de la información, además de la destrucción y la conservación, sin olvidar las representaciones «de archivo» como serían aquellos lugares que almacenan documentos, información o datos, y la representación de la figura del archivero. En este sentido, el presente punto tiene la intención de manifestar cómo la ciencia ficción en el cine abastece de contenidos que se proyectan en el futuro a partir de las ansiedades que inundan el presente. Y la presente década, objetivo cronológico del trabajo, alumbró deseos y preocupaciones que, como se describe y analiza, conforman una paleta de colores consustanciales a la archivística, que la proyectan y la reivindican como una ciencia que cubre el imaginario del futuro.

3 Mirada archivística de la ciencia ficción: descripción y análisis

LUCY: «LA IGNORANCIA PROVOCA EL CAOS... NO EL CONOCIMIENTO»³

FICHA TÉCNICA	
Título original:	Lucy
Año:	2014
Género:	Ciencia ficción Fantástico
Duración:	90 min
País:	 Francia
Dirección:	Luc Besson

Tabla 1. Ficha técnica *Lucy* (2014). Fuente: propia

Sinopsis: Lucy, una joven universitaria afincada en Taiwán, es secuestrada por Sr. Jang, líder de una red mafiosa que implanta en su abdomen una droga experimental. Cuando uno de sus captores le propina una paliza al resistirse a un abuso, las sustancias se liberan esparciéndose por su torrente sanguíneo, que le otorgan una capacidad ilimitada para adquirir conocimiento y otros poderes sobrehumanos. Lucy, ante la inminencia de la muerte, se preguntará por su objetivo en la vida.

LUCY: EL ÚNICO OBJETIVO DE LA VIDA... TRANSMITIR LO APRENDIDO⁴

Lucy es una película de ciencia ficción controvertida. El director Luc Besson se apoya en un mito: «solo utilizamos el 10% del cerebro, ¿qué sucedería si incrementáramos nuestra capacidad?», cuya premisa ya ha sido desmentido por la comunidad científica. Sin embargo, la importancia del metraje para el interés archivístico reside en la capacidad de Lucy de acceder a todo el conocimiento de la historia, estableciendo así un símil con el propósito profesional del archivero: favorecer un acceso inusitado al conocimiento.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

La crucial andadura de Lucy comienza a las puertas de un hotel cuando su insistente pareja le exhorta a que entregue un maletín a un contacto, del que él mismo desconoce el contenido, asegurándole que lo más probable es que sean *papeles*⁵. Al resistirse a cooperar en lo que

³ Frase enunciada por Lucy en el ocaso de la película.

⁴ Cita del doctor Norman, que resume su cometido del largometraje

⁵ Llama la atención cómo al mencionar el concepto «papeles» se establece una fórmula para restarle trascendencia a su contenido, como si los documentos o *papeles* como se les llama vulgarmente, no

intuye son asuntos turbios, la esposa al maletín, coaccionándola para llevar a cabo la misión. Cuando pregunta por el Sr Lang en recepción, resulta ser el poderoso líder de una red mafiosa. El novio, que esperaba a Lucy en el exterior, recibe un disparo mortal y Lucy es secuestrada por los prosélitos de Lang. Paralelamente y como metáfora de lo que experimentará Lucy, el filme muestra la ponencia del profesor Norman, un estudioso del cerebro que ha llevado a cabo diferentes hipótesis de su funcionamiento. Norman expone el objetivo vital de lo que conforma a la vida: las células, en un entorno favorable para la subsistencia, buscarán «*transmitir información esencial y conocimientos a la siguiente célula, que a su vez la transmitirá a la siguiente*».

Los secuaces del Sr. Lang propinan una paliza a Lucy que provoca que la droga introducida en su interior se esparza. A partir de aquí, las materias de acceso y transmisión de la información se tornan predominantes en el acontecer del filme. Lucy, con los poderes que le otorga la substancia, logra acceder a una gigantesca red de información que antes yacía bloqueada en su cerebro. Su nueva naturaleza, al despertar rincones insospechados de sus conexiones neuronales, transita hacia lo *posthumano*, descifrando todo tipo de contenido e información, desde recuerdos íntimos de su temprana infancia a conservaciones ajenas en la distancia.

Desde una óptica archivística, cabe reseñar que *Lucy*, pese a ser una película de ciencia ficción con tintes fantásticos, desarrolla como tema principal la transmisión esencial de información de generación en generación a través de las células. Estas unidades morfológicas que constituyen a todo ser vivo, contienen información genética exclusiva en base a la herencia, dispuesta en el ADN, que opera como receptáculo de información que tiene como función esencial transmitirla. Este traspaso de información se vincula a la idiosincrasia humana y archivística, que, en tanto que seres con un horizonte vital finito, propende a almacenar información relevante con el objetivo de abastecer de este conocimiento único e irremplazable a las generaciones futuras⁶. No cabe duda de que estos elementos guardan un principio archivístico que remite a la selección, adquisición, conservación y acceso. A esta premisa medular extraída del largometraje, que privilegia el conocimiento vehículo desarrollador del ser humano en combate a la ignorancia, pone en liza otras cuestiones vinculadas al acceso y la privacidad, y, en lo sucesivo, a la función y consciencia social del archivista como responsable del legado informacional de futuras generaciones.

contuvieran, en muchas ocasiones, información poderosa y confidencial. Resulta evidente que los documentos abrigan un estereotipo latente en la sociedad producto del uso administrativo y burocrático para regular situaciones o por mero trámite.

⁶ Es necesario reseñar el carácter único y exclusivo de los archivos como testimonio de actividades de signo administrativo, cultural e intelectual, en tanto que son el reflejo de la evolución de la sociedad.

Lucy abandonará sus capacidades afectivas y empáticas a medida que vaya accediendo a todo su potencial cerebral. De una conversación con su madre se deduce que Lucy se adentra en la narrativa posthumana de la decodificación pura y la lectura de datos de un mundo digitalizado: *«Puedo sentirlo todo. El espacio, el aire, las vibraciones, la gente (...) la gravedad, siento mi cerebro, lo más profundo de la memoria...»*.

Lucy, centrada en descubrir el paradero de las otras personas que ejercían como mulas, localiza al Sr. Lang y le clava dos cuchillos en las manos para inmovilizarlo mientras posa sus dedos pulgares sobre su frente, logrando un mecanismo mediante el cual accede a la información que necesita: logra ver, como si fuera en tiempo real, imágenes de los boletos de avión que informan sobre el destino de las sustancias. Cuando se hace con la identidad de las personas que portan la droga, contacta con la policía europea para conseguir las tres bolsas restantes para poder sobrevivir. Aunque en este punto *Lucy* se adentra en un universo fantástico, lo importante es patentizar cómo otras ficciones tanto en la literatura como el cine exploran el acceso a información del signo más confidencial y privativo, proyectando en el futuro estas reflexiones éticas y legales sobre los riesgos que puede experimentarse con el progreso tecnológico. Sin duda, los debates en torno a la piratería cerebral y los delitos neurológicos y sus implicaciones éticas ya comienzan a estar presentes en las profesiones que tiene como objeto de estudio la información y los datos. Las consecuencias de la dimensión social que adquirirá la computadora ubicua y el Internet de las Cosas en el porvenir inmediato ya se está estimando, en tanto que en el presente muchos de nuestros datos confidenciales como usuarios pueden ser alcanzados y utilizados con fines nefastos, como el craqueo, el fraude, el robo de identidad, los delitos financieros e incluso la guerra por la información (Ienca y Haselager, 2018, p. 3). Todo ello deberá analizarse en profundidad y desarrollar un marco regulatorio ético y legal integral, terreno del que la archivística debe participar en sus características esenciales en sus enfoques de preservación digital: permanencia, accesibilidad, disponibilidad, confidencialidad (privacidad), autenticidad (integridad) y aceptabilidad (no repudio) (Voutssas, 2009, 133).

Lucy contacta con el profesor Norman, que ha estado trabajando en la teoría sobre el uso de la capacidad cerebral. Lucy, que ha leído todos los trabajos que ha realizado a lo largo de su trayectoria investigadora, le habla acerca de sus habilidades y le consulta qué debería hacer con todo el conocimiento que está obteniendo:

- L: (...) *y cuanto menos humana me siento, más conocimientos tengo sobre todo (...) todo explota dentro de mi cerebro, todos esos conocimientos. No sé qué hacer con ellos.*
- N: (...) *desde el principio, desde el desarrollo de la primera célula (...) el único objetivo de la vida ha sido transmitir lo aprendido. Y si me pregunta qué hacer con todo el saber que está acumulando, le diría que lo transmitiera.*

La presente es la reflexión más ambiciosa y trascendente de la película, que dará sentido a la finitud vital de Lucy. Su propósito será alcanzar el máximo de su capacidad intelectual con el fin de otorgar a la humanidad todo el conocimiento que consiga adquirir. La película se adentra de esta forma en el enfoque postcustodial archivista, que centra sus problemas no solamente en conservar, sino en el para qué es necesario conservar, determinando así la función y en beneficio de quiénes se almacenará la información-documental (Mancipe-Flechas y Vargas-Arbeláez, 2013, p. 110). Definitivamente, no deja de ser una de las máximas de la archivística en su vertiente de responsable social y su objeto con el Estado, la sociedad y los individuos que la componen: conservar información valiosa para el beneficio de las generaciones futuras y para que sea un medio por el cual pueda comprenderse el pasado, el presente y preparar el futuro (SAA Council, 2011, p. 2).

Cuando Lucy viaja a París y se reúne con el policía Pierre del Rio para recuperar la droga. A través de la visión de Lucy, que alcanza el 50% de su capacidad cerebral, puede contemplarse, en una panorámica general de la ciudad, un entramado de redes de información que ascienden hasta el cielo, y que representan las señales que emiten los ciudadanos de la ciudad. Resulta interesante tomar este conjunto de información desde una óptica archivística: Lucy separa y selecciona aquella información que le interesa y logra acceder a ella, una conversación telefónica del Sr. Lang. Una intromisión de la que sigue haciendo gala más tarde, al reunirse con el profesor Norman y sus compañeros. Uno de ellos pide a Lucy una demostración de sus capacidades y ella le recuerda un hecho doloroso con todo tipo de detalle.

Finalmente, Lucy necesita que le administren vía intravenosa todas las sustancias para alcanzar el 100% de su potencial, pero Norman se cuestiona si la humanidad está realmente preparada para todo este conocimiento:

- N: *Solo nos traería la inestabilidad y el caos.*
- L: *Es la ignorancia la que crea el caos, no el conocimiento. Construiré un ordenador y descargaré en él todos mis conocimientos. Encontraré el modo de que pueda acceder a él.*

Lucy logra así viajar en el espacio y en el tiempo a través de las eras, acelerándolo y deteniéndolo; desanda la historia y registra el conocimiento a través de los siglos: desde la edad contemporánea a la prehistoria, y de la prehistoria a las edades formativas de la Tierra y el universo hasta el mismo Big Bang, llegando al 100% de su capacidad cerebral. La información adquirida por el cerebro de Lucy se acaba almacenando en un *pendrive* que le acaba cediendo al profesor Norman una figura monolítica de grandes dimensiones en la que se convierte antes de disiparse en la nada.

La película termina exponiendo una serie de cuestiones vitales donde la óptica archivística es protagonista, mostrando cuestiones relativas a la idiosincrasia del profesional de archivo en cuestiones de la promoción del conocimiento y su acceso, con esa latencia por hacer de la información un instrumento esencial de la sociedad en combate a la ignorancia. Como conclusión, cabe reseñar la famosa cita de James Madison, presidente de los Estados Unidos entre 1809-1817: *«El conocimiento siempre gobernará sobre la ignorancia; el pueblo que pretende gobernarse a sí mismo, deberá armarse con el poder que da la información»*.

EL DADOR DE RECUERDOS: «EL PASADO DETERMINA NUESTRO FUTURO»


FICHA TÉCNICA	
Título original:	The Giver
Año:	2014
Género:	Ciencia ficción Distopía. Fantástico
Duración:	94 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Denis Villeneuve

Tabla 2. Ficha técnica *The Giver* (2014). Fuente: propia

Sinopsis: Describe una sociedad deshumanizada y fría, donde las emociones y la memoria han sido cuidadosamente extirpadas. En un mundo informe, sin pasado ni futuro, Jonás, un chico de doce años, es el elegido como depositario de la memoria, negada a los ciudadanos, pero eventualmente necesaria para la toma de decisiones del régimen. Pronto el Receptor de la memoria advertirá la urgencia de devolverle a la sociedad todo aquello que le ha sido privado.

EL DADOR DE RECUERDOS: OCULTAR LA HISTORIA

El Dador de Recuerdos se interesa en comprender las consecuencias de vivir en un lugar que no conoce el pasado, restringido por un régimen que impone un férreo control disciplinario. En el marco de una utopía científicamente concebida, los ciudadanos no tienen ni siquiera la opción de revelarse, en tanto que desconocen su exilio de las emociones humanas y el pasado, en síntesis, la memoria. La premisa central en clave archivística y desde una perspectiva histórico-humanista, reside en el significado intrínseco del término al que aquí se alude: la memoria se aloja en las instituciones que la fomentan, entre ellas el archivo, proveedor por antonomasia de conocimientos que nutren la sociedad del presente, construyen identidades y cuya función más elemental es proteger a la sociedad de la amnesia. En términos societales, *El Dador de Recuerdos* alude al peligro que mora en la desmemoria y la inviabilidad de construir un futuro sin la comprensión del pasado.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

El joven Jonas, que vive en una sociedad minuciosamente controlada que desconoce la historia, es designado con el cargo de Receptor de la Memoria por la Anciana Mayor, líder del régimen. A diferencia del resto de adolescentes, Jonas es seleccionado en virtud de nobles

atributos: inteligencia, integridad, valor y la capacidad de ver más allá. Sin embargo, la dirigente le lanza una severa advertencia: el nuevo Receptor tendrá que soportar «*un dolor mucho más grande de lo que conocemos*».

Jonas describe, en calidad de narrador, una sociedad adherida a estrictos códigos. Un lugar sin diferencias entre los seres humanos: ni ganadores, ni perdedores; ni envidia ni dolor; ni miedo ni odio: «*se borraron todos los recuerdos del pasado*». Una sociedad cuya ciudadanía ha retrocedido a la minoría de edad: ni archivos, ni bibliotecas, ni museos. Las instituciones que se encargan de preservar el pasado no existen, o, como mínimo, no son accesibles a la ciudadanía. El régimen, en su omnímodo poder, domestica a la población mediante inyecciones matutinas y la privación del conocimiento, detallando una comunidad sin identidad, pasiva y fría, que ignora la posesión de derechos, incluido —para el interés de este estudio— el derecho a la libertad de expresión, allí donde habita el derecho al acceso a la información.

Todo ello constituye una afrenta a la democracia, a la transparencia y a los derechos del ciudadano, aspectos conectados al *quehacer archivístico*, presentes en los distintos códigos deontológicos que pueblan su imaginario. El libre acceso a la información es una herramienta esencial de la que las personas han de servirse ante la naturaleza democrática y representativa de un gobierno; de forma ideal, el estado, en calidad de administrador, debe proporcionar toda la información que el ciudadano, en función de administrado, desee. Sin embargo, en un régimen donde los patrones de vigilancia son altos y la noción de privacidad brilla por su ausencia, los derechos del ciudadano en lo que respecta a la información son inexistentes.

Solamente los sistemas democráticos posibilitan los mecanismos adecuados para que la población pueda informarse. El derecho a la información se halla en la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, y da pie a un derecho tripartito, en tanto que incluye acciones como buscar, recibir y difundir (informaciones y opiniones), además de constituir un derecho instrumental al ser el habilitador de otros derechos: políticos, económicos, sociales y culturales, y de cuyo ejercicio dependen otras políticas públicas. De acuerdo con esto, es central señalar que, en clave archivística, del trabajo como gestores de la información dependen otros derechos que a su vez son sustento de otras políticas públicas, sin olvidar que nuestras acciones como archivistas favorecen la participación ciudadana y la rendición de cuentas, esenciales para favorecer la transparencia y contribuir al sistema democrático (Nazar, 2018, p. 20). De este modo, *El Dador de Recuerdos* no concibe las instituciones de la memoria dentro de su arquitectura. Sin embargo, la memoria y todas sus implicaciones tienen una importancia muy relevante a lo largo del filme.

En su primer día de trabajo, el Receptor visita la morada de El Dador de la Memoria, cuyo lugar se aleja a kilómetros de distancia de la mecanizada ciudad. En su interior, un oscuro y estrecho pasillo le sale al paso, y la banda sonora acompaña la escena con una melodía misteriosa. Jonas, estremecido, abre una puerta que chirría, como si no se hubiese abierto durante años: el Dador de la Memoria le espera. Un hombre anciano, con barba y voz cansada le recibe, instándole a que no adopte actitudes aduladoras ante las excesivas muestras de respeto del joven, y acaba aseverando:

«Te transmitiré todos los recuerdos que tengo dentro de mí (...) Conocerás la historia secreta del mundo (...) Cuando las cosas eran diferentes, cuando había más».

Una impresión que refuerza la estereotipada visión del archivo-biblioteca, en una ubicación remota y cerrada en sí misma; el pasillo que recorre, apenas iluminado, expresa abandono; y el Dador, el archivero por antonomasia, guardián del santuario en su soledad y retiro, es el guardián de todos los conocimientos y secretos de la humanidad.

El Dador sitúa en la siguiente frase una de las claves de la profesión archivística al ofrecer su experiencia y papel orientador:

«Nadie en nuestra comunidad tiene recuerdos del pasado. Solo yo. Cuando los ancianos (el gobierno) necesitan una guía en asuntos que superan su experiencia, yo les ofrezco sabiduría. Ahora esa es tu función: usar los recuerdos del pasado para ofrecer una guía en el presente».

Sin embargo, no constituye una buena práctica, pues el objetivo de la profesión es administrar el conocimiento que habita en los archivos para que el conjunto de la población se beneficie. En consecuencia, la responsabilidad social de la profesión de archivero no se ve representada —hasta ahora— dado su carácter discriminatorio.

El maestro, en su primera instrucción, le transmite mediante una «imposición de manos» las memorias del pasado a su discípulo, como si esa información se hallara registrada algún lugar etéreo, administrándose de forma virtual en la mente del joven. En el filme, toda esa memoria se habría digitalizado completamente y no se ubicaría físicamente, a pesar que la convivencia con el formato analógico se hace explícita en diversas escenas.

El régimen, que oculta la memoria del pasado a la comunidad, descubre a Jonás intentando compartir la memoria que ha adquirido durante su entrenamiento, provocando hostilidades entre la Anciana Mayor y el Dador. Se trata de una disputa en torno a la vulneración de la privacidad de la información. El Dador, no obstante, se muestra muy seguro acerca del acceso a esa información y los mecanismos de seguridad que pueden existir a la hora de que el Receptor pueda proporcionar esos recuerdos que ha adquirido:

- Anciana Mayor: *¿Por qué rompe las reglas? Se le ha visto intentando compartir su entrenamiento con sus antiguos compañeros.*
- El Dador: *Eso siempre pasa. Pero es un experimento imposible. Hasta yo intenté compartir mis experiencias cuando estaba en entrenamiento.*

Más que la existencia de un mecanismo oculto que pueda impedir compartir la memoria que le ha sido transferida, se trata, más bien, de la inexperiencia del Receptor, intuyéndose que con el tiempo sí será capaz de difundir ese conocimiento. De acuerdo con esto, puede constatarse la inexistencia de mecanismos que obstaculicen esta práctica, más allá, irónicamente, de la proliferación de cámaras situadas por doquier.

Una escena fundamental para el desarrollo del largometraje se produce cuando de un tomo se desprende un mapa que reza: «PLAN PARA LA SEMEJANZA», donde se dibuja un espacio delimitado por la «FRONTERA EXTERIOR DE LA MEMORIA». Ambos acaban deduciendo que el mapa se concibió para que los recuerdos solo existieran dentro del Dador y el Receptor, y que, en caso de cruzar la frontera, podrían liberar todos esos recuerdos. Esta escena refleja una inquietud latente en el Receptor, interesado en una tarea que entiende como una responsabilidad social: proporcionar acceso al conocimiento liberando la memoria. Entonces Jonas advierte que su deber como guardián de la memoria es difundirla. Por tanto, el Receptor estaría aplicando uno de los principios éticos de la archivística por excelencia: la puesta a disposición de los registros a la comunidad como herramienta para el conocimiento, posibilitando su uso para cualquiera de las finalidades que ostenten: informativas, culturales, científicas, administrativas o científicas.

El Dador de recuerdos, en su sabiduría, le transmite a Jonás la importancia de conocer el pasado: *«Los recuerdos no viven solo en el pasado, ellos determinan nuestro futuro»*. Una frase lapidaria que permite esbozar la transcendencia de la información pretérita y su capacidad para transmitir valores culturales, sociales y políticos, contribuyendo al desarrollo de la sociedad, la memoria y la identidad, en pos de conformar una memoria colectiva que favorezca el progreso. Sin embargo, todos los recuerdos del pasado no son agradables, y cuando el Dador le proporciona por error los registros más pavorosos de la historia de la humanidad, el Receptor, en estado de máxima confusión, se ve cercano a la renuncia: *«no quería sabiduría, no quería dolor (...) Los ancianos entendían eso. Lo habían borrado todo de nuestro mundo. Tal vez tenían razón»*.

Cuando Jonas vuelve al templo, un dispositivo transmisor de recuerdos permite reproducir memorias del pasado, incluido el más cercano. Cuando el Dador exhorta al dispositivo que reproduzca un registro de esa misma mañana, se proyecta una escena donde se practica el sacrificio de un niño. El Receptor, que ahora comprende que las personas no distinguen el

bien del mal, reflexiona acerca de la responsabilidad de todos los receptores precedentes, aquiescentes en su labor de responsabilidad. Jonas se percata acerca del poder de la memoria y su impacto en la sociedad: el conocimiento es básico para construir el futuro; lo contrario significa morar en la ignorancia, poniendo de relieve la sentencia que mejor describe el filme: *«los recuerdos determinan nuestro futuro»*.

Finalmente, Jonas entiende que su deber es cruzar la frontera que se observa en el mapa, que ofrece analógicamente la información precisa para poder conocer cómo pueden liberar todos los recuerdos y lograr difundir el conocimiento entre la comunidad, constituyendo una alegoría archivística, donde un documento físico, registrado en papel, es el mecanismo impulsor que logra que todo el conocimiento arribe a la comunidad. De esta forma, a manera de conclusión, la película, a pesar de inscribirse en el género de la ciencia ficción más tecnificada y en el terreno de la utopía negativa científicista, explora los parámetros de Jenkinson, que contempla la archivística custodial y el papel del archivero como guardián de los documentos en su propósito es *«proveer, sin prejuicio o reflexión, para todos aquellos que deseen conocer los métodos del conocimiento»* (Múgica, 2015, p. 16).

**ROGUE ONE: UNA HISTORIA DE STAR WARS: «¿DÓNDE ESTÁ EL MENSAJE?
¿DÓNDE ESTÁN LAS EVIDENCIAS?»**


FICHA TÉCNICA	
Título original:	Rogue One: A Star Wars Story
Año:	2016
Género:	Ciencia ficción Ópera Espacial
Duración:	133 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Rupert Sanders

Tabla 3. Ficha técnica *Rogue One* (2016). Fuente: propia

Sinopsis: La Estrella de la Muerte es el arma secreta y definitiva que está construyendo el Imperio Galáctico, capaz de aniquilar todo rastro de planetas enteros. Sin embargo, desconocen que Galen Erso, constructor involuntario de la Estrella, dejó un punto débil en alguna parte del sistema. Un mensaje holográfico procedente del pasado entregado a su hija Jyn informa acerca de unos planos ubicados en los archivos de la Torre de la ciudadela de Scarif, con el fin de encontrar la falla de la estación espacial imperial y destruirla.

ROGUE ONE: UNA HISTORIA DE STAR WARS: UNA ARCHIVÍSTICA BAJO SOSPECHA

Rogue One: Una Historia de Star Wars centraliza de tal manera la ciencia archivística y sus componentes que bajo ningún concepto podría comprenderse si despojáramos la larga retahíla de elementos archivísticos que figuran. Sin embargo, si se realiza un análisis riguroso, se observará una sobreabundancia de errores en clave archivística que influirán decisivamente en el devenir del filme.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

Un día en el planeta remoto Lah'mu, donde viven Galen Erso y Lyra junto a su hija Jyn, el director imperial Orson Krennic y sus tropas se personan en su hogar con el objetivo de que Erso, otrora un eminente científico, colabore en la construcción en un arma secreta conocida como la Estrella de la Muerte. Lyra, que sale en su defensa, es asesinada y su hija Jyn logra esconderse para posteriormente ser rescatada por Saw Gerrera, un luchador rebelde. Su padre es obligado a unirse al imperio.

Varios lustros en el futuro, Bodhi Rook, un piloto desertor del Imperio enviado por el padre de Jyn, revela que están construyendo un arma terrible aniquiladora de planetas. Jyn, que hasta

el momento estaba recluida en un campo de concentración del Imperio, es liberada por un grupo de rebeldes y trasladada a Yavin IV, base de la Alianza Rebelde, regentada por la líder revolucionaria Mon Mothma y el arquitecto de la rebelión inicial Bail Organa. La Alianza acaba constituyendo un grupo formado por Jyn, Cassian y un droide imperial reprogramado, K-2S0, con el objetivo de reunirse con Saw Gerra —un radical anti-imperial que salvó a Jyn— y así establecer contacto con Galen para rescatarlo y evitar la construcción de la Estrella de la Muerte.

Cuando el grupo llega hasta los dominios de Saw Gerra, el extremista le muestra a Jyn un mensaje holográfico de su padre donde confiesa que trabaja inexcusablemente para el Imperio, que lo tiene retenido contra su voluntad, pero que ha edificado las bases de su venganza construyendo una falla en el sistema:

«Está muy bien escondida y es inestable. Una explosión en esa parte destruirá la estación entera. Necesitarás los planos, los planos estructurales de la Estrella de la Muerte para encontrar el reactor. Sé que hay un archivo de ingeniería completo en el banco de datos de la Torre de la ciudadela de Scarif.»

Es así como *Rogue One* empieza a comprenderse archivísticamente, si bien es cierto que en pasajes anteriores ya se habían dado muestras de la incidencia del importante papel que ostenta la información y la identificación en el metraje, como, por ejemplo, el momento en que en el seno de la Alianza Rebelde, Jyn, que respondía al falso nombre de Liana Hallik (para no ser asociada al nombre de su padre) es descrita negativamente a partir de sus antecedentes, entre los cuales figura la «falsificación de documentos imperiales», por no hablar, evidentemente, del ocultamiento de su verdadero nombre. A lo largo de la película es notoria una especial fruición por parte de las autoridades imperiales respecto a la identificación y la proporción de información confidencial: *«ciudadanos de Jheda, deben proporcionar información sobre el paradero de este piloto de carga desaparecido»* mostrándose aparentemente en distintos puntos de las calles una imagen holográfica del rostro del piloto que emana de un dispositivo, o la preocupación incesante de los guardias imperiales en el patrullaje callejero: *«las manos donde pueda verlas, enséñame tu identificación»*.

Pero lo verdaderamente nuclear que recoge *Rogue One*, es el mensaje filtrado por el padre de Jyn en un formato holográfico que se muestra inestable, pero logra clarificar el objetivo y reconducir las acciones hacia un propósito concreto: hacerse con los planos estructurales de la Estrella de la Muerte y ubicar la información precisa acerca de en qué ubicación se encuentra el reactor. La información alojada en la holografía permite revelar información confidencial respecto al proyecto de la construcción del arma secreta, armada con un superláser capaz de aniquilar todo rastro de planetas enteros. No obstante, este mensaje no

puede servir de prueba en lo sucesivo, dado que Krennic destruye la sagrada ciudad de Jheda, provocando una explosión nuclear que matará a Saw e impedirá que Jyn se lleva la grabación de su padre consigo, siendo ella el único testimonio.

Jyn, convencida de que la información confidencial transmitida por su padre es verídica, informa a la unidad de lo acontecido tras huir de la Luna Jedha. Los compañeros de Jyn en la nave no acaban de creerla respecto al papel vital de su padre en la rebelión y la creación de un defecto en el sistema de la Estrella de la Muerte. Bodhi, que fue enviado por Galen Erso, mantiene una conservación con Jyn:

- Jyn: *El mensaje de mi padre. Lo he visto. La llaman Estrella de la Muerte. Pero no tienen ni idea que hay un modo de vencerla. Os equivocáis con mi padre.*
- Bodhi: *Él la construyó.*
- Jyn: *Porque sabía que también lo harían sin él (...) tomó una decisión, se sacrificó por la rebelión. Ha colocado una trampa dentro, por eso te mandó traer el mensaje.*
- B: *¿Dónde está? ¿Y el mensaje?*
- J: *Era un holograma.*
- B: *Pero lo tienes tú, ¿verdad?*
- J: *Todo ha pasado tan deprisa que...*
- B: *¿Tú lo viste?* [dirigiéndose al piloto, que niega haberlo visto]

Como se puede comprobar, la ausencia de pruebas impide corroborar la información de Jyn respecto a la colocación de una falla en el sistema, dado que su padre es considerado como una parte crucial de los macabros planes del Imperio y, por lo tanto, enemigo. Posteriormente, Jyn logra encontrarse con su progenitor, moribundo, al que le hace saber que ha visto el mensaje. Su padre, en sus últimas palabras, le espeta la necesidad de destruir la Estrella de la Muerte.

Ante una audiencia multitudinaria con la Alianza Rebelde, Jyn presenta el plan que había concebido Galen: arrebatar los planos estructurales ubicados en el planeta Scarif y hallar el defecto en el sistema. Sin embargo, su obstinada insistencia no obtiene el respaldo total del consejo ante la inexistencia de evidencias que corroboren sus palabras, además de la fama de su padre como prominente científico imperial. Pero K-2S0, Bodhi, Cassian y un numeroso grupo de rebeldes da credibilidad a las palabras de Jyn y apoyan el plan tomando rumbo hacia el planeta Scarif, camuflándose con una lanzadora imperial llamada «Rogue One». La Torre de la Ciudadela es una construcción monumental, angular, que forma parte del complejo de seguridad Imperial y cuya bóveda contiene los archivos, entre los que se encuentran los planos de la construcción de la Estrella de la Muerte. En la parte superior de la edificación se

halla una antena parabólica para la comunicación exterior, factor que será clave para la transmisión intergaláctica de los planos.

La Torre en su interior está enormemente protegida y custodiada por grupos de soldados, haciendo así ostensible la preocupación en torno a los archivos: mediante el despliegue de unidades que velan por la protección de toda la evidencia documental del imperio. El grupo «Rogue One» obtiene el permiso para traspasar el escudo atmosférico que rodea el planeta mientras otra unidad coloca explosivos provocando señuelos con el fin de distraer a las patrullas imperiales. Jyn y Cassian logran adentrarse disfrazados de oficiales imperiales en el interior de la sala de archivos de la base militar, donde se hallan una plétora de archivos alojados en cintas magnéticas formando una torre vertical, solo accesibles a través de un sofisticado sistema manipulable únicamente desde una sala anexa. Jyn logra descifrar el archivo de los planos, con un nombre en clave que su padre Galen Erso apodaba cariñosamente a Jyn, «Estrellita». Sin embargo, el droide K-2S0, que estaba resultando crucial para mantener operativo el sistema y mantener la sala sellada, recibe un sinnúmero de disparos por parte del enemigo que acaban con su vida.

Previamente el droide K-2S0 había advertido que las puertas del escudo habían sido selladas, quedando como única alternativa la transmisión de los planos: *«Podríamos transmitir los planos a la flota rebelde. Tendríamos que mandar una señal para avisar del envío. El problema es el tamaño de los archivos de datos. No conseguirán pasar. Alguien tiene que destruir la puerta del escudo»*. Ante esto, la flota rebelde consigue perforar el escudo para poder transmitir los planos hacia la nave rebelde de Raddus, en la órbita del planeta y difuminar la información. Finalmente, se produce el encuentro entre el director Orson Krennic y Jyn Erso años después:

- Jyn: *Has perdido.*
- Krennic: *Eso crees, ¿verdad?*
- J: *Es la venganza de mi padre. Introdujo un defecto en la Estrella de la Muerte. Puso una mecha en el centro de tu máquina y acabo de decirle a toda la galaxia cómo encenderla.*

De esta suerte llega a su fin el presente largometraje, atestado de eventos archivísticos que marcan el ritmo y ejercen de motor del filme, sin los que no podría narrarse el devenir de esta ficción. Simplificándose los hechos, podría decirse que la película atiende al poder y a la constante pulsión por la información: los que la ansían y los que la protegen.

Como se ha apuntado, es notoria la influencia archivística en esta trama, pero también son evidentes algunos errores que un profesional del sector jamás cometería:

- Inexistencia de una copia de seguridad: el imperio no contaba con copias de seguridad de los datos almacenados en el archivo físico, lo que constituye un error tremebundo, dado

que es considerado una práctica generalizada dentro de la ciencia archivística. Era importante contar con esa copia para poder identificar la falla que había sido implantada por Galen Erso, y evitar de esta forma la destrucción de un arma esencial en los planes del Imperio.

- Ausencia de metadatos: Jyn y Cassian acceden al inventario del archivo Imperial, donde deben localizar, de entre la multitud de archivos existentes, el que contenga información sobre el proyecto de la Estrella de la Muerte. Jyn logra encontrar este archivo porque su padre dejó una encriptación que sabía que su hija podía reconocer, respondiendo al cariñoso apodo que le puso de niña. Sin embargo, no existen metadatos, concebidos conceptualmente como «datos sobre datos» que describan e identifiquen la información contenida. En caso que los Imperiales hubiesen necesitado acceder a esa información, tampoco la habrían encontrado: aparentemente solo Erso manejaba esa información, lo que es sospechoso de una mala praxis archivística y un desconocimiento absoluto de todo el sistema documental del Imperio.
- Ubicación del archivo: otro de los aspectos más llamativos es la construcción del archivo. Por norma general la recomendación relativas a la construcción de archivos impulsa la edificación de edificios compactos y pequeños con el objetivo de mantener las condiciones ambientales. Sin embargo, la Torre de la Ciudadela donde se encuentran los archivos es mastodóntica y espigada, que además está cercana al mar, lo que es un elemento especialmente contraindicado, dado que el aire salado del océano puede provocar daños en la estructura tecnológica generando corrosión en los objetos metálicos.
- Ausencia de encriptación: no es concebible que información tan sensible como la que abriga la Torre de la Ciudadela no esté regida por un sistema que garantice la confidencialidad de los datos. En caso que los planos de la Estrella de la Muerte hubieran estado convenientemente encriptados, el software de la Alianza Rebelde jamás los hubiera hecho legibles, haciendo inútil de robo de información.
- Ausencia de sistemas de identificación y autenticación: no existen controles de acceso, identificación y autenticación. Funcionando como usuarios, Jyn y Cassian logran hacerse con la información requerida. Sin embargo, archivos que guardan información tan sensible acerca del carácter estratégico de la organización deben ser restringidos para personal no autorizado. (Leite, 2017).

STAR WARS: LOS ÚLTIMOS JEDI:

«¡LOS TEXTOS SAGRADOS DE LOS JEDI! ¿LEÍDO LOS HAS...?»⁷


FICHA TÉCNICA	
Título original:	Star Wars: The Last Jedi
Año:	2017
Género:	Ciencia ficción Ópera Espacial
Duración:	150 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Rian Johnson

Tabla 4. Ficha técnica *Star Wars: Los Últimos Jedi* (2017). Fuente: propia

Sinopsis: Narra la dramática guerra entre la Resistencia y la Primera Orden, que ha aumentado su poder y se dispone a socavar al movimiento liderado por la General Leia Organa. A medida que el piloto Joe Dameron encabece la misión para destruir el acorazado de la Primera Orden, se descubrirá el pasado de la Joven Rey, que será instruida en el significado de la Fuerza por un reacio Luke Skywalker en la solitaria isla de Ahch-To gracias a la reproducción holográfica del droide R2-D2, inspirándole para proveer a Rey el camino Jedi.

STAR WARS: LOS ÚLTIMOS JEDI: CONSERVAR LO ESENCIAL

El tono general de la película acoge conceptos que remiten a la idea de comprender los orígenes y el pasado. Star Wars y la Archivística guardan una relación profunda, concebida, con toda probabilidad, en cada una de las películas que constituyen la saga. Sin embargo, *Star Wars: Los últimos Jedi*, a diferencia de sus predecesoras, no revela la institución del archivo en los mismos parámetros: no existe un verdadero control ni una preocupación profunda por los textos sagrados almacenados, pero sí presenta al maestro Luke Skywalker instruyendo a Rey en una isla solitaria, allí donde se almacenan los textos de la sabiduría en un árbol, proporcionando una visión prototípica de aislamiento y hasta cierto punto inseguridad. Pero lo más significativo será la virtud de un droide, que comprende la

⁷ Como se verá en las páginas sucesivas, forma parte de una discusión en torno a los textos sagrados entre Luke Skywalker y el Maestro Yoda. La incorrección de la frase «¿Leído los has?» forma parte de la particular gramática de Yoda.

importancia archivística de conservar lo esencial: un mensaje del pasado que consigue cambiar el signo de la historia.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

Rey, natal del Planeta Jakku, que procede de una familia cuyos padres dejaron atrás con la esperanza de protegerla de su abuelo, se comprometió para colaborar con la Resistencia y combatir a la Primera Orden. Cuando a bordo del Halcón Milenario Rey llega al mundo acuático de Ahch-To, acompañada de Chewbacca y el droide astromecánico R2-D2, se presenta en la cima de un risco ante el retirado y huraño Luke Skywalker, proporcionándole el legendario Sable de luz Skywalker. Sin embargo, su respuesta, sin mediar palabra, es arrojar el arma con desdén, encerrándose en una construcción empedrada. La joven, lejos de darse por vencida, pone empeño en su cometido, identificándose para desvelar los motivos de su visita: «*¿Maestro Skywalker? Soy de la Resistencia, su hermana Leia me envía, necesitamos su ayuda*». Las palabras de Luke encierran motivos que a Rey se le presentan ignotos:

– *¿Y qué crees? ¿Qué voy a ir ahí con un sable láser y hacer frente a toda la Primera Orden? (...) ¿Crees que he venido al lugar más recóndito de la galaxia sin motivo alguno? Lárgate.*

«*No me iré sin usted*», le confiesa ella, presentando una actitud obcecada que nunca se ve mermada a lo largo de su estancia en la morada de Luke. Es allí, en las profundidades de la Isla Templo en un paisaje brumoso, donde se produce una de las escenas más relevantes desde la óptica archivística que proyecta el presente estudio. Rey descubre un archivo arbóreo que contiene en su interior una estantería que custodia los textos sagrados originales de la religión Jedi, hacia los cuales puede intuirse cierto grado de reverencia dado su longevidad y lo que representan, en tanto que ostentan el conocimiento que provee a los discípulos Jedi por generaciones y atesoran conocimientos secretos de la religión Jedi.

Ése halo de misterio que encierran los venerables textos compone un perfil idiosincrático asociado de forma inmanente a la archivística más primitiva. Dicha concepción se ve reforzada por la situación de extremo aislamiento en que se encuentra la Isla Templo, en cuyo interior, en el corazón de un árbol milenario que penetra sus raíces por los siglos de los siglos, se hallan esos tomos tan preciados que encierran un conocimiento analógico que, de forma incomprensible en una ficción que concibe viajes intergalácticos y comunicaciones holográficas por doquier, son los únicos testimonios de una religión por extinguirse.

Los textos, en el momento en que Rey se acerca a ellos, se encuentran iluminados por un punto de luz hallado en alguna parte, dándole ese cariz sagrado dentro de la religión Jedi. Al hacerse con los objetos, los maneja con las manos desnudas, sin guantes ni protección, por lo que es pertinente señalar que la actitud de Rey es éticamente y desde un punto de vista

archivístico y conservacionista, reprobable —más dada la antigüedad de los textos— si se tiene en cuenta que las manos contienen agentes externos que son dañinos para la documentación, como la grasa y el sudor. Es ostensible que las películas de ciencia ficción no comprenden esa preocupación tan cercana a nuestra profesión, no le resulta relevante o simplemente las buenas prácticas asociadas a la conservación de documentación sensible y única no contiene pretextos adecuados para proveerse de guantes, puesto que, en términos cinematográficos, podría dar al traste con el ritmo del metraje o restar transcendentalidad a la escena. En el mismo sentido, tampoco debe escaparse una contraindicación manifiesta: el archivo se encuentra rodeado por la inmensidad del océano, lugar en el que un centro de esta índole jamás debe ser construido debido a las condiciones salíficas del mar y el riesgo de inundaciones. El agua es por sí misma una de las precauciones por antonomasia que el archivista y conservador deben enfrentar. Pero como es razonable, las propiedades del mundo real son muy distintas de las que ofrece la ficción, y aquello que se nos presenta incoherente, en la película guarda todo el sentido, dado que estos legendarios textos están protegidos del clima de AhchTo.

Sin embargo, es cierto que el filme no puede expresar más exacerbadamente la visión arquetípica del archivo y los documentos, aislados del mundo, y para el que caso, de otros mundos. Por lo que en el universo de *Star Wars* es difícil expresar con más rotundidad la situación de marginalidad con que la archivística es tomada por la ciudadanía, más si se tiene en cuenta que Luke Skywalker eligió este remoto lugar para su retiro.

A espaldas de Rey, que contempla los textos, se forma la voz de Luke, único guardián de los documentos:

- *¿Quién eres?*
- *Conozco este lugar.*
- *Se construyó hace mil generaciones... para guardar esto. Los textos Jedi originales. Igual que yo, son lo último de la religión Jedi. ¿Tú has visto este lugar? ¿Has visto la isla?*
- *En sueños nada más.*

A pesar de una aproximación entre ambos, el propósito por el que la joven arribó no es atendido por el maestro. El pretexto de Rey es la marcha imparable de la malvada Primera Orden, que tiene contra las cuerdas a la resistencia. Aunque Rey también alega que siente algo en su interior que desconoce:

- *Necesitas un maestro. Yo no puedo...*
- *¿Por qué no? (...)*
- *Nunca entrenaré a otra generación de Jedi. He venido a esta isla a morir. Es hora de que los Jedi se extingan.*

– *¿Por qué? Leia me ha enviado con esperanza. Si estaba equivocada merece saber por qué. Lo merecemos.*

El Maestro hace caso omiso a las demandas de la joven. Pero, ¿qué será lo que le hará cambiar su actitud y opinión? La siguiente escena encapsula un contenido archivístico que es necesario atender. Luke se encuentra con el droide R2-D2, a quién su entusiasmo y sus manifestaciones —que solo entiende su receptor dado que se comunica mediante sonidos robóticos ininteligibles para el espectador— son indecorosas: *«es una isla sagrada, cuida ése lenguaje»*. El droide, con una actitud más sosegada, trata de convencerle, pero resulta en vano: *«viejo amigo... ojalá pudiera hacértelo entender, pero no pienso regresar... nada podrá hacerme cambiar de opinión»*. No obstante, esa rotundidad en su lenguaje sucumbe como por ensalmo ante lo que R2-D2 está por hacer. El robot genera un mensaje holográfico de Leia Organa, proyectando una imagen tridimensional a partir de rayos láser. En el universo Star Wars primero se grababan estas imágenes, para que posteriormente pudieran ser almacenadas y transmitidas. Estas imágenes tridimensionales podían propagarse por la Holonet, una red de comunicaciones galáctica desarrollada por la República Galáctica, que tenía por objetivo proveer un tráfico libre de estos formatos de información entre los miembros de distintos mundos.

Es notorio como en Star Wars el almacenaje y transmisión de información en formatos holográficos tienen una gran presencia a lo largo de la saga. Pero para el caso que concierne al presente análisis, el droide R2-D2 ejerce un papel vital aplicada a la labor archivística proyectando la imagen holográfica de la princesa Leia, retrocediendo en el futuro treinta años. En algún momento R2-D2 consideró relevante grabar y almacenar esa información, y dado que por sus circuitos circulan gran cantidad de datos, es concebible elucubrar que realiza progresivamente un borrado de memoria de aquella información considerada irrelevante. Sin embargo, durante treinta años estimó este documento tan importante como para permanecer alojado en su banco de datos.

Vale la pena mencionar que, en términos de obsolescencia, es muy probable que el modelo R2-D2, tras tantos años operativo, sea un droide anticuado, y que las actualizaciones tecnológicas experimenten una evolución traducida en la transición que se aprecia entre R2-D2 a BB-8. Es plausible determinar que solamente este modelo pueda reproducir ése mensaje de la princesa Leia, lo cual es importante respecto a la migración de datos y los medios obsoletos. A lo largo de la saga se ha comprobado que la realización de copias de seguridad no parece una práctica extendida, por lo que es razonable conjeturar que solamente R2-D2 atesoraba en su base de datos la grabación con el mensaje de la hermana de Skywalker. Esto significa que tanto el mensaje como R2-D2 tienen un valor histórico: en caso de apagarse permanentemente o ser dañado o destruido en batalla, registros como los de la princesa Leia

y otros hipotéticos que presumiblemente contiene podrían perderse a perpetuidad (Cross, 2018, p. 4).

Detrás de esta acción se esconde una actuación voluntaria de un papel archivístico destacable. En el pasado se le ha visto trabajar autónomamente, ignorando comandos y copiando y deshaciéndose de datos, lo cual sirve de evidencia para atestiguar que el droide sigue una lógica detrás de sus acciones. Entonces, como corolario, debe admitirse que guardó y conservó el registro durante tantos años porque otorgó valor al registro, y como lo hizo, se sirvió de él como medio para convencer a Luke, asignándole además un componente nostálgico que los fans de Star Wars recibieron de buen grado. ¿Qué hubiera sucedido si el mensaje lo hubiera proyectado BB-8? En esencia, no hubiera sido creíble, en vista de que BB-8 no guarda conexión con los eventos de la trilogía original. (Cross, 2018, pp. 4-5).

El Maestro, que decide entrenar a Rey, le abastece de sabiduría para afrontar la lucha. Más tarde, tras un desencuentro con su alumna Rey y su posterior partida a bordo del Halcón Milenario, Luke decide quemar los textos sagrados que contienen un conocimiento casi místico de los Jedi, pero cuya sabiduría comporta arrogancia y complacencia. Con una antorcha, Luke se dirige al archivo arbóreo para incendiar los textos. Sin embargo, cuando pone en duda su decisión, a su espalda se materializa el fantasma del Maestro Yoda, quien incendia el árbol milenario mediando la acción de un rayo. Luke, que contempla las consecuencias, se arrepiente y se dispone a entrar para poner a salvo los textos, pero la furia del fuego lo embiste.

- Luke: *Así que es tiempo... de que acabe la Orden Jedi...*
- Yoda: *Tiempo es... Para que tú mires más allá de una pila de libros viejos.*
- L: *¡Los textos sagrados de los Jedi!*
- Y: *Mmm... ¿Leído los has...? (...) Sí, sí, sabiduría contenían, pero créeme, no albergaban nada que la joven Rey no posea ya.*

«*Esa pila de libros viejos*» son, sin embargo, tan poderosos en su sabiduría contenida, que quemarlos se traduce en eliminar al mismo tiempo el pasado y el futuro. Significa poner fin a ambos tiempos. Pero mientras contemplan el archivo arder, no saben que las llamas llegan tarde: Rey los protegió llevándoselos consigo.

**GHOST IN THE SHELL: «FANTASÍA, REALIDAD... SUEÑOS, RECUERDOS... ES
TODO LO MISMO»⁸**


FICHA TÉCNICA	
Título original:	Ghost in the Shell
Año:	2017
Género:	Ciencia ficción Cyberpunk
Duración:	107 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Rupert Sanders

Tabla 5. Ficha técnica *Ghost in the Shell* (2017). Fuente: propia

Sinopsis: En el Japón del futuro, Motoko Kusanagi, más conocida como *Major*, lidera la Sección 9, un grupo secreto de élite del Gobierno que combate el ciberterrorismo y crímenes tecnológicos. Sin embargo, cuando la integridad de Kusanagi se ve comprometida después de una peligrosa misión, su consciencia es trasladada a un cuerpo artificial, transformándose en *cyborg*. En el momento en que sus capacidades alcanzan lo sobrenatural, la *Major* se enfrentará a un hacker que pondrá sobre la mesa una miríada de mentiras y secretos de estado, cuestionando su condición híbrida, su existencia y sus recuerdos.

GHOST IN THE SHELL: INTEGRIDAD Y PRIVACIDAD COMPROMETIDAS

Ghost in the Shell atomiza en su seno distintas preocupaciones archivísticas relacionadas con la identidad, la conservación, la ética y el acceso, pero las cuestiones más frecuentes se desarrollarán en el marco de la privacidad y la integridad de la información, acompañados de conceptos allegados como la confiabilidad y la autenticidad, que inundarán las escenas más destacadas del metraje. En un futuro donde el término *posthumano* se ha lexicalizado hasta tal punto que impregna la cotidianidad, a través de Motoko Kusanagi se harán visibles ciertas ansiedades provocadas por el cambio de paradigma y el advenimiento de la *postmodernidad*, al que la comunidad archivística ya se está enfrentando en un marco colaborativo con las profesiones vecinas encargadas de hacer frente a las amenazas que pueblan el horizonte.

⁸ Reflexión del compañero de Mira, Batou.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

Ghost in the Shell principia el film involucrando a la protagonista, Motoko Kusanagi —también llamada Mira Killian o *The Major*— en un laboratorio con la Doctora Ouelet. La galena intenta asegurarse de la integridad de los recuerdos tras la intervención quirúrgica: «*tu cuerpo quedó dañado y no pudimos salvarlo*», alega en respuesta al período de confusión que experimenta la paciente, incapaz de sentir su cuerpo. Este período se troca en un arrebató provocado por su nueva condición híbrida, que experimenta un rechazo producto de la simbiosis biológico-mecánica.

Cutter, cuyo cargo responde al de director ejecutivo de la compañía Hanka Robotics, la observa a través de un cristal opacado, patentizando sus dudas acerca de si el «experimento» acabará resultando, dejando entrever intereses ocultos:

- C: *Es la primera de su especie. En cuanto esté operativa, se integrará a la Sección 9.*
- O: *Por favor, no hagas eso. Estás reduciendo un complejo ser humano a una máquina.*
- C: *Yo no la veo como una máquina. Es un arma. Y el futuro de mi compañía.*

Un año después, en un plano secuencia que acerca visualmente al espectador a la estética de la ciudad, se muestra el paisaje de una megalópolis tecnificada que sucumbe a los hologramas y las luces de neón, bajo publicidades manifestadas a viva voz: «*La primera evolución de memoria creada artificialmente*»⁹ u ominosas advertencias que dejan entrever la naturaleza de una sociedad donde la libertad y la privacidad se han visto socavadas: «*los delitos cibernéticos son delitos de tipo 1 y se castigan con 15 años de cárcel*». La *Major*, posada en lo alto de un rascacielos, aguarda instrucciones ante un posible delito cibernético. Observando a través de un sofisticado dispositivo electrónico, se adentra en una conversación de negocios a través del acceso de la red de seguridad del hotel, logrando identificar el encuentro entre el Presidente de la Federación Africana y el doctor Osmond, organizado en nombre de Hanka Robotics. Finalmente, el delito se acaba consumando en el momento en el que un robot-geisha, inmovilizando al doctor Osmond, transfiere información del carácter más privado conectándose a la ranura ubicada en su nuca.

La escena ulterior dirige la atención hacia un crimen que se relaciona con el robo de información confidencial, un delito tan ordinario en esta ficción que exige la intervención de una unidad especializada. Y aunque Mira acude a tiempo acabando con los delincuentes, el *hackeo* cerebral se ve consumado. La comisión de investigación constituida con el fin de atender a estas amenazas acaba concluyendo una dimensión más grande del problema: en

⁹ Este tipo de anuncios publicitarios aluden a la comercialización de productos artificiales que hacen «evolucionar» al ser humano, mejorando, como se puede ver a lo largo de la película, órganos del cuerpo humano: hígados o memorias cibernéticas.

paralelo se organizaron tres ataques más contra científicos y altos directivos de Hanka Robotics, todos con indicios de *hackeo* cerebral, orquestados por un misterioso encapuchado identificado como Kuze, quien deja el siguiente mensaje en los lugares del crimen: «*quien colabore con Hanka Robotics será destruido*».

Tanto el mensaje del hacker como la imagen de las víctimas expoliadas se formula en formato holográfico, mostrando tanto las escenas del crimen como del encapuchado. Estas formas revelan que en un marco epocal donde lo humano ha transitado hacia lo posthumano, la información sigue siendo objeto de deseo, conformando el punto neurálgico de todo un sistema capaz de venirse abajo a pesar de su sofisticación. La escena también informa acerca de tres cuestiones de suma relevancia: 1) el formato reinante es el holográfico-digital, tanto en la recepción de mensajes de signo amenazante como en su reproducción para finalidades informativas, dejando en absoluto desuso cualquier otra presentación, especialmente la analógica, que, *a priori*, no tiene presencia en un mundo exacerbadamente digital; 2) en apariencia, la sociedad lo registra prácticamente todo, con el objeto de mantener el control y reconstruir los hechos cuando se perpetren ataques de esta índole ; y 3) hasta qué punto la información es vulnerable y objeto de deseo por agentes anónimos que intentan apropiarse de ella con distintas finalidades, intuyéndose las lucrativas como las más habituales.

Sin embargo, lo verdaderamente medular que propone *Ghost in the Shell* —y se evidencia en estas escenas— es el acceso y la transgresión de la privacidad. Aunque la transparencia no es un atributo característico de esa sociedad, la información se ubica en un no-lugar, un espacio etéreo que no es ni forma parte de algo físico: asistimos a la desmaterialización de la información; y en un mundo interconectado, es un vivero fértil para el cibercrimen. No obstante, como se ha indicado, el cosmos de *Ghost in the Shell* no es cristalino, sino sellado, como mínimo bajo los parámetros de la teoría. La existencia de mecanismos para quebrantar la ley e irrumpir en sistemas encriptados hacen falible al sistema y cuestionan la integridad, fiabilidad y disponibilidad de la información. De esta suerte, es inevitable realizarse la siguiente pregunta: en un mundo así, ¿cómo estar seguros acerca de la información que se nos presenta? Motoko Kusanagi se verá inmersa en esta problemática a lo largo del filme, hallándose en una posición de vulnerabilidad e impotencia. Sus recuerdos se le advienen fragmentarios e inciertos, como se demostrará en sucesivos diálogos, clara muestra de ello el que se detalla a continuación en un diálogo con Batou, su compañero:

- Batou: *Nunca hablas de ello, ¿eh?* [de su pasado]
- Mira: *No lo recuerdo mucho. Solo fragmentos dispersos.*
- B: *¿Y tu familia?*
- M: *Mis padres murieron al traernos a este país (...) Yo casi me ahogo. Es como si hubiera una niebla espesa sobre mi memoria y no puedo ver a través.*

– B: *Tienes suerte. Todos los días mis recuerdos me la juegan.*

Es en estos términos que discurre la existencia de Mira, en un estado de confusión acentuado por una serie de interferencias visuales y auditivas, asistiendo a pequeños eventos que no existen. En una revisión médica la doctora Ouelet examina en una pantalla aquella información vinculada a sus últimos movimientos, logrando localizar las interferencias:

– Ouelet: *Las veo. ¿Has hecho descargas no encriptadas?*

– Mira: *No. Elimínalas.*

– O: *¿Consentimiento?*

– M: *Mi nombre es Mira Killian y doy mi consentimiento para eliminar los datos.*

Esta fórmula propala un código ético al que los profesionales deben ceñirse para poder deshacerse de datos e información ajena, especialmente en el caso de Mira, quien considera que *«la privacidad es solo para humanos»*, sacando a relucir sus dudas respecto a su condición. Las referencias a la seguridad, veladas o no, son constantes a lo largo del largometraje, y la preocupación por el desvío de información o comunicación forma parte de la idiosincrasia del entorno: *«están entrando en una zona restringida de Hanka (...) por favor, desactiven sus funciones de comunicación»*. Son habituales los mensajes de esta índole cuando los protagonistas se dirigen a espacios limitativos, como el laboratorio donde otra de las doctoras de la compañía, Dahlin, se encuentra realizando una autopsia mecánica al robot-geisha que hackeó el cerebro del doctor Osmond, y que, en palabras de la doctora, pertenecía a Hanka Robotics, pero fue reprograma para realizar hackeos cerebrales.

La única prueba de que disponen Mira y Batou tras los atentados es el cuerpo de la robot-geisha. La doctora informa que en sus discos no había nada, lo que es indicativo de la audaz técnica del hacker, que logra eliminar toda suerte de rastro e indicios de delito. Ante tales circunstancias, Mira decide realizar una inmersión a la memoria del robot como forma más rápida de llegar a Kuze, a pesar de las advertencias de la doctora y Batou respecto a la vulnerabilidad, indefensión y exposición máxima de sus datos. Recurriendo de nuevo a la fórmula de consentimiento para realizar la operación, la *Major* es conectada al robot mediante un cableado, accediendo así a un mundo análogo al del sueño, oscuro y maligno, una representación visceral y alegórica de los peligros que moran en círculos donde los datos se hallan desprotegidos.

Este particular «descenso a los infiernos» es una declaración contundente que simboliza un entorno altamente disfuncional y atestado de peligros. Como atestigua Mira, tras una travesía donde contempla todo tipo de elementos que remiten a los aspectos más temidos de la tecnología y sus problemáticas, se hace evidente, partiendo de enfoque enclavado en nuestro presente, de la necesidad de responder allende nuestros días con un marco legislativo potente

y evolutivo, que analice en detalle aspectos relativos a la protección de los datos personales y desarrolle una reflexión ética y legal en términos profundos. Diversos estudios —que estarán referenciados en la bibliografía del presente proyecto— demuestran el riesgo de la emergencia de la ciberdelincuencia llevada al neurocrimen (piratería cerebral) y lo que representa este fenómeno. La ubicuidad de los datos y la información facilitan múltiples tareas relacionadas con actividades cotidianas donde los seres humanos requieren del uso de la tecnología en una sociedad ya eminentemente tecnológica. El incremento de estas operaciones, que no pueden despegarse ya de la dimensión psicológica del ser humano, portan consigo sus peligros adyacentes, acentuados en tanto que la expansión de este ecosistema digital puede comportar amenazas que afecten a la esfera más íntima. Y es que, si la ciberdelincuencia se definía como un ataque a los sistemas computacionales, existen un conjunto de dispositivos como relojes, televisores, anteojos y dispositivos médicos que riegan todo el ecosistema digital, todos ellos potencialmente expuestos a la ciberdelincuencia (Ienca y Haselager, 2018, p. 2).

Luciana Duranti analiza (2014) elocuentemente estas cuestiones en su publicación, haciéndose eco de las palabras de Anne Thurston, cuyo alegato se centra en la situación de privilegio de la civilización actual, entendida como una gran oportunidad para preservar y compartir información, y con ella, empoderar a la ciudadanía a través de su acceso. Palabras optimistas que elevan el concepto de información más allá del producto cultural y fuente de conocimiento, estableciéndolo como una referencia esencial para el desarrollo nacional. No obstante, Duranti comprende la naturaleza oculta de los accesos masivos a innumerables depósitos de información y sus consecuencias para la privacidad y el anonimato, y formula preguntas entorno al rastro de los movimientos que dejamos como usuarios y toda la información que se recopila, almacena, organiza y analiza, tal vez sin nuestro consentimiento. Entonces, ¿podemos hallar suficientes motivos para confiar en las instituciones que poseen información sobre nosotros y sus decisiones entorno a: a) mantenerla segura y accesible para aquellos que tienen derecho a verla; b) usarla para el bien y de manera transparente; c) deshacerse de la información cuando sea necesario, y, d) seleccionar proveedores de Internet confiables para almacenarla y administrarla? (Duranti, 2014, p. 2)

Una de las escenas más significativas del largometraje y que permite revelar las intenciones y convicciones de Kuze, se produce una vez el hacker se persona a las espaldas de la doctora Dahlin mientras disponía de los archivos secretos de Hanka Robotics en un dispositivo holográfico. El contenido del dispositivo desvela información acerca de un confidencial «Proyecto 2571» en el que una serie de trabajadores aplicaron sus esfuerzos para llevarlo a cabo. Kuze, que conoce los pormenores del proyecto, se dirige a la doctora en tono amenazante: «*dime, ¿qué me arrebataron?*». La respuesta de la doctora antes de su

asesinato deja patente que Kuze actúa en nombre de algo que cree justo: *«lo siento. Nunca nos lo dijeron»*. Posteriormente, Mira descubre en sus indagaciones que el siguiente objetivo de Kuze es la doctora Ouelet, quien es puesta a salvo velozmente instantes antes de ser atacada por un individuo al que el hacker había creado un vacío en su memoria, instalándolo en una realidad de la que creía tener recuerdos verdaderos, dando pie a una de las reflexiones grabadas a fuego del metraje: *«¿Cuál es la diferencia? Fantasía, realidad. Sueños, recuerdos. Es todo lo mismo»* reflexiona Batou mientras lo observa, dejando una sentencia lapidaria que logra describir lírica y acertadamente la idiosincrasia de esta ficción, dibujando un futuro alarmante donde los seres humanos —o lo que queda de ellos— se han integrado al sistema informacional y se convierten en un blanco fácil, susceptibles de que sus recuerdos, memorias, datos y, en definitiva, vivencias, se vean alterados, modificados o borrados. Se trata de la vulnerabilidad del ciber-cerebro, cuya integridad es inconcebible ante un fenómeno de la piratería tan extendido y un marco político, ético y legal desregulado o incapaz de afrontar las amenazas.

En el momento en el que Mira logra enfrentarse a Kuze, la *Major* descubre que ella no fue el primer rescate cerebral: ha nacido de múltiples lecciones aprendidas de otros proyectos fallidos. Kuze, cuyo rostro agrietado e imperfecciones físico-robóticas esgrimen frustración, es la prueba fehaciente de lo que narra: *«Yo estaba consciente mientras desmembraban mi cuerpo y me desechaban como basura. Estaba tirado en una mesa oyendo a los médicos hablar de cómo mi mente no se unía bien al cuerpo que habían construido. De cómo el Proyecto 2571 había fracasado»*. Kuze exhorta a Mira a que no tome la medicación que le proveen, dado que funciona a modo de aniquilador de recuerdos. Posteriormente, la doctora le acaba confirmando la verdad, certificando hasta 98 casos antes de la *Major*, lo que destapa una serie de falsedades respecto al origen de Mira y sus recuerdos:

- Mira: *¿De dónde venían los cuerpos? ¿De dónde vine yo?*
- Ouelet: *El señor Cutter nos los traía. Yo no hice preguntas.*
- M: (...) *Mis padres. Su forma de morir. ¿Eso pasó de verdad?*
- O: *No. Te dimos falsos recuerdos.*

A pesar de que la realidad es mucho más prosaica y se siente desproveída de cualquier eco de transcendentalidad, como la que ocupa al cine y especialmente el dedicado a la ciencia ficción, es igual de cierto que las propiedades que aquí se describen se acogen a los parámetros que interesan al presente trabajo. Lo cierto es que esta difuminación entre la información verdadera y falsa atormenta igual a Mira en el largometraje que a los individuos del siglo XXI. Estos sujetos han heredado un mundo en el que discernir qué es confiable y auténtico y qué no, forma parte de un paisaje nada halagüeño. En un artículo publicado por Devan Ray Donaldson *«Trust in Archives – Trust in Digital Archival Content Framework»*, la

proliferación de noticias falsas y *posverdades* dificulta a las personas distinguir qué es confiable. Hoy en día las personas cuestionan el material de archivo en línea y las versiones digitales de certificados de nacimiento, documentos de identidad e incluso aquellos procesos que los archiveros utilizan para preservarlos y dotarlos de certificaciones de autenticidad. Se hace evidente que en la actual era digital la población ha reemplazado sus hábitos de búsqueda de información convencionales y ahora se surte de materiales de archivo buscando en la red la información que deseen. Incluso existen empresas como *Ancestry* y *FamilySearch* que proveen tipos de contenido que solo los archivos han proporcionado tradicionalmente, lo que cuestiona el elemento de confiabilidad que se suponía inherente a cualquier documento u objeto de archivo tradicional (Donaldson, 2019, pp. 51-53).

La frase de Mira en una conversación con Batou: «*ya no sé de quién fiarme*» pone de relieve una serie de problemáticas latentes en el marco de la sociedad del siglo XXI, y que son susceptibles de acentuarse en una época futura ya conjeturada y teorizada en la ciencia ficción, donde los seres humanos se hallan indefensos y vulnerables ante cualquier forma de control social y político. (Gordon, 2017, p. 6). De esta suerte, será inevitable para la comunidad archivística tomar consciencia de su papel vital en un presente y un futuro caracterizados por el constante cambio, donde el valor histórico, cultural y probatorio se tornan dinámicos y se crean nuevos formatos contenedores de información. Es ahí donde los aspectos técnicos de la archivística deben incidir a la hora de detectar la veracidad e integridad de la información, con el objetivo de concebir el «concepto de confianza» en el material digital en los mismos términos alcanzados en el material de archivo tradicional.

En última instancia, cuando Mira es atrapada por Cutter y la Doctora Osmond se dispone a borrar todos sus datos, la *Major* formula su no consentimiento: «*Mi nombre es Mira Killian y no doy mi consentimiento para eliminar los datos*» a lo que de forma tétrica —si examinamos la contundencia archivística de su sentido— la galena reconoce que nunca han necesitado su consentimiento ni el de nadie. Sin embargo, se produce un giro inesperado: Osmond libera a Mira y le entrega un dispositivo electrónico que indica una dirección: «*este es tu pasado, tu verdadero pasado*». Que la doctora conservara esa información habla muy bien de su espíritu preservador, como si fuera consciente que conservando el pasado real de Mira contribuiría a la verdad y posibilitaría recuperar su verdadera identidad. En el dispositivo se encontraba la dirección de la madre de Mira, que habita en unos apartamentos decadentes donde le explica que su hija de carne y hueso era una activista antisistema que se oponía a la forma en que la tecnología estaba destruyendo el mundo. Como consideración final, la *Major* descubre su verdadera identidad y acaba abrazando un pasado que le quisieron negar.

A la luz de lo acontecido en el largometraje, es pertinente reivindicar la consciencia archivística que abriga *Ghost in the Shell*, al exteriorizar, como se ha comentado durante el análisis,

cuestiones de relevancia archivística vigentes y futuras. Pero esencialmente, el filme traslada una potente reflexión tocante a la ambivalencia del uso de la información en el porvenir. Luciana Duranti informa que las personas comparten información de forma voluntaria a través del correo electrónico, las redes sociales, y, en definitiva, a través de la navegación web; información que las empresas utilizan para su beneficio económico, vigilancia e investigación más allá de nuestras nociones como usuarios. En este sentido, se puede tomar la balanza como conclusión del filme que se acaba de narrar desde dos espectros antagónicos: los más optimistas atisban en la información digital un reino de oportunidades de cara a la granjería de una ciudadanía libre, consciente e informada, y una sociedad abierta en términos de transparencia y democracia respaldada por el correcto uso de la información y sus derivaciones fructuosas; por el otro, el anverso de la moneda, que arroja consideraciones nefandas que subvierten aquellas propiedades archivísticas portadoras de tolerancia, libertad y pluralismo, acarreado consecuencias que debilitan de forma flagrante la posición del individuo en la sociedad.

BLADE RUNNER 2049: «¿RECUERDOS FALSOS? SÉ LO QUE ES REAL...»


FICHA TÉCNICA	
Título original:	Blade Runner 2049
Año:	2017
Género:	Ciencia ficción Cyberpunk. Postcyberpunk
Duración:	163 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Denis Villeneuve

Tabla 6. Ficha técnica *Blade Runner 2049* (2017). Fuente: propia

Sinopsis: Retrata un caótico porvenir donde la identidad del ser humano es puesta en duda, y los recuerdos, el pasado y el futuro se funden en la niebla. En un hipotético 2049, K, un Blade Runner al servicio de la agencia policial de Los Ángeles descubre un secreto con potencialidades destructoras, que le conduce hasta la pista del antiguo cazarecompensas Rick Deckard, en paradero desconocido durante 30 años.

BLADE RUNNER 2049: VULNERABILIDAD, IDENTIDAD Y MEMORIA

La franquicia Blade Runner es deudora de la ficción de Philip K. Dick, que a finales de los 60 imaginó un futuro deprimente en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* situando la acción en nuestro más estricto presente, un 2021 en el que una guerra mundial ha asolado el planeta. Los sobrevivientes son seres humanos frívolos que codician animales vivos o, en su detrimento, réplicas sorprendentemente idénticas. En esta sociedad donde las corporaciones también diseñan seres humanos, Rick Deckard, un cazarecompensas, tiene la tarea de «retirar»¹⁰ a los androides rebeldes fácilmente identificables y los nuevos modelos Nexus-6, prácticamente indistinguibles de personas reales. Denis Villeneuve explorará como se verá en lo sucesivo, temáticas tan candentes como la fragilidad de la memoria y la identidad, y aspectos también abordados en los cortometrajes de la franquicia, a los que se hará referencia en tanto que permiten contextualizar y unir el *Blade Runner* original ambientado en 2019 con el Blade Runner de 2049¹¹.

¹⁰ «Retirar» o «eliminar» es la jerga utilizada en la saga para terminar con los replicantes.

¹¹ La franquicia Blade Runner dispone de dos largometrajes, *Blade Runner* (1982) 2019, y *Blade Runner 2049* (2017). Los cortometrajes, todos ellos estrenados previamente al largometraje, son útiles en tanto que conectan cronológicamente y se ofrece un contexto: *Blade Runner Black Out 2022* (2017); *2036: Nexus Dawn* (2017) y *2048: Nowhere to Run* (2017).

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

El agente K¹² es un replicante Nexus-9 cuya misión asignada por el Departamento de Policía de los Ángeles (LAPD, por sus siglas en inglés) es «retirar» a los obsoletos Nexus-8¹³, modelos que se revelaron fundando el Movimiento de Libertad Replicante para acabar con su condición de esclavitud. Al iniciarse el filme, K se dirige a una solitaria granja de proteínas para «retirar» a Sapper Morton, con quien tiene una primera toma de contacto que se intuye hostil. Un breve interrogatorio por parte del policía conduce a un enfrentamiento cuerpo a cuerpo, y a pesar de que el combate resulta ser muy igualado, una vez K confirma su condición de replicante, dos disparos acaban por “eliminar” a su objetivo. En el momento en que K se dirige a su vehículo, ordena a un *drone* que lo ampara desde los cielos que realice fotografías de todo, mostrando una evidente preocupación por documentar los hechos. Parece que en una hipotética sociedad futura las fotografías siguen constituyendo una prueba fehaciente de algo, una evidencia con la que es necesario contar. En el interior del vehículo se presenta un suceso cuanto menos peculiar: el agente completa una ficha en papel del LAPD, atestiguando la realización de su cometido mientras se comunica con su superior a través de una telepantalla, lo que sin duda es relevante en tanto que permite dar fe de la convivencia entre toda suerte de elementos digitales y ultra-futuristas y el soporte analógico.

En una sociedad donde las evidencias y las pruebas duermen en espacios insospechados, K atisba un indicio: una ramita de flores *a priori* insignificante al pie de un árbol es una hipótesis que debe verificarse. Inmediatamente ordena al *drone* que escanee la zona, pone a resguardo las pruebas en un sobre plastificado y la pantalla no tarda en indicarle la presencia de una caja sepultada bajo tierra. La teniente Joshi le indica que vuelva antes de la tormenta.

En casa le espera Joy, una ama de casa holográfica de actitud tradicional que aguarda impaciente a la llegada del hombre después de una dura jornada de trabajo. A través de Joy se observará, en lo sucesivo, un importante recordatorio acerca de la futilidad, la vulnerabilidad y la fragilidad que trasmite este futuro imaginado. Joy es un producto diseñado por Wallace Corporation —que diseña todos los productos de inteligencia artificial, incluidos los replicantes— y su único propósito es servir de distracción de una vida frívola carente de sentido. Lo cierto es que el holograma Joy, al contrario de lo que podría parecer, atesora una profunda impronta archivística: Joy se configura a partir de una mezcla de imágenes de archivo y tropos culturales, de lo que se desprende que también puede dar forma a los marcos

¹² La referencia al protagonista principal de la película se hace a través de la inicial de su código de serie: KD6-3.7.

¹³ Un replicante es un androide biogenético, compuesto enteramente de material orgánico, pero con una biología superior a la de un ser humano convencional. Son prácticamente indiferenciables de los seres humanos, excepto por el hecho de carecer de empatía.

a través de los cuáles sus sujetos se relacionan con otros y con el pasado (Simine, 2018, p. 7).

El poder corporativo de Wallace comparte un atributo divino: su omnipresencia abarca el presente y el pasado: produce en masa todo tipo de contenido artificial, desde replicantes Nexus-9 hasta productos lúdicos y de entretenimiento, por lo que su poder se manifiesta en la virtud de poseer el archivo de datos de todos los fragmentos electrónicos del pasado que sobrevivieron al evento del gran apagón, aspecto que trae a colación preguntas inquietantes acerca del peligro que conlleva la absorción por un único organismo de toda la memoria del pasado, consideración estrechamente orwelliana, y que en 1984 era llamado «control de la realidad»: «*Quién controla el pasado, controla el futuro. Quien controla el presente, controla el pasado*» (Orwell, 2015, p. 42).

No cabe pasar por alto el acontecimiento al que se acaba de aludir: el gran apagón es uno de los miedos más característicos de la sociedad posmoderna y de las ciencias y disciplinas vinculadas a la gestión de la información y la memoria. *Blade Runner Black Out 2022*, uno de los tres cortometrajes que anteceden al film, describe, en primer lugar, la aparición de movimientos de supremacía humana que retiran modelos Nexus-8 indiscriminadamente sirviéndose de la base de datos de los replicantes con el fin de identificarlos fácilmente; en segundo lugar, describe el nacimiento de un movimiento clandestino por la libertad de la línea de replicantes Nexus-8, en el que dos modelos de esa línea, Iggy Cygnus y Trixie, urdieron la destrucción de la base de datos de replicantes registrados en la Tyrell Corporation con el fin de detener el genocidio que se estaba perpetrando a partir de la identificación de modelos nexus-8¹⁴.

La presente es una lectura sofisticada: en un mundo en el que los seres humanos y los replicantes son prácticamente indistinguibles, la información y los datos —o quizás sería más apropiado hablar de su ausencia— almacenados en los registros es el elemento a atacar, en tanto que factor identificador, es la prueba fehaciente de su identidad, en este caso, la identidad de replicantes del modelo Nexus-8. En este marco, sin la noción de memoria, la identidad se desvanece, y con ella la evidencia, la prueba y los hechos. La lectura en términos archivísticos que debe hacerse es triple: 1) El uso perverso que las sociedades humanas pueden hacer de algo tan básico —a la vez que esencial— como los registros; 2) la información, los datos y archivos como elementos centrales que proporcionan identidad y

¹⁴ Tyrell Corporation, con sede en Los Ángeles, era una empresa altamente tecnificada cuyo principal cometido era la producción de replicantes. El desarrollo de una nueva línea de replicantes Nexus-8 con una esperanza de vida igual a la de los seres humanos fue el pretexto por el cual la humanidad los consideró una amenaza, por lo que se aplicó un genocidio de los mismos.

separan clases 3) la extrema vulnerabilidad de registros electrónicos y cómo su pérdida deforma el presente y el futuro anulando el pasado.

Pero volviendo al hilo de la historia, el agente K obsequia a su novia holográfica Joy con un «emanador¹⁵», un dispositivo que le permite ser portátil y acompañarlo a cualquier parte del mundo —hasta ahora su espacio se limitaba al hogar. No debe ignorarse que la identidad de Joy la constituyen una serie de datos, y este dispositivo portátil puede incrementar su vulnerabilidad, como se observará en lo sucesivo. En medio de una escena romántica bajo la lluvia, el holograma transmite un mensaje de Joshi, conminándolo al laboratorio debido al hallazgo de una pista en la caja localizada al inicio del largometraje: se revela un baúl militar reconvertido en una caja de huesos colocados meticulosamente, además de mechones de cabello. Mediante un análisis de los restos óseos se aprecia una fractura en el ilion, lo que permite confirmar que los restos pertenecen a una mujer cuya causa de muerte fue una cesárea de emergencia. Sin embargo, el agente K descubre, a través de una observación más detallada de los restos óseos, un número de serie inscrito, lo que conduce a considerar que la replicante era capaz de procrear, lo que se supone inconcebible. Se trata, al fin y al cabo, de una evidencia grabada en lo más íntimo y perdurable del ser humano, que va allende la muerte. Esta información, según la teniente, puede resquebrajar la sociedad misma y desencadenar una guerra entre seres humanos y replicantes. Joshi lo explica en estos términos:

«El mundo gira en torno a un muro que separa clases. Di que no existe ese muro y habrá una guerra. O una masacre. No has visto nada. ¿Lo has comprendido? Mantener el orden es mi trabajo».

La información es tan poderosa que su filtración puede convulsionar la realidad misma. Por ese motivo Joshi encarga la misión de K de eliminar estas pruebas y esta profunda verdad no sea revelada:

- *Elimínalo todo.*
- *¿Incluso al niño?*
- *Todo rastro.*
- *Nunca he retirado nada que haya nacido...*
- *¿Qué diferencia hay?*
- *Los que nacen tienen alma, creo.*
- *¿Acaso te niegas?*

¹⁵ Se trata de un dispositivo sofisticado alargado que permite la portabilidad de Joy, de manera que deja de ser un mero proyector doméstico. No obstante, esta nueva condición implica mayor riesgo de pérdida total de los datos, pues estos son almacenados en un dispositivo que, de ser destruido, significaría una pérdida irreparable.

— *No sabía que tuviera esa opción.*

Este diálogo no solo se refiere a la destrucción de la prueba hallada en los restos óseos de la replicante, sino que, evidentemente, Joshi presiona a K para que «elimine» al niño nacido, dado que él mismo constituye la evidencia más peligrosa. Esta secuencia viene a definir la misión del archivero en áreas de preservación, eliminación y acceso y refuerza su viejo dilema: preservar/conservar o eliminar/destruir, sin olvidar la deliberada decisión de borrar información sensible. Además, el hecho de «eliminar» no solo compatibiliza con la jerga intrínsecamente archivística, sino que el término alude en este filme, a terminar con una existencia, y con ello, a una serie de recuerdos protésicos, es decir, implantados, una armonía de datos y archivos que conforman una personalidad. Al fin y al cabo, ¿qué es humano y qué vale la pena conservar? Este dilema pone de relieve entre los archiveros el problemático objeto de archivo en el mundo de *Blade Runner*, donde el artefacto digital, el registro y la base de datos de información se traduce en la del replicante, que es a la vez humano y androide (Organ et al., 2018, p. 8).

La misión principal que se le asigna a K es la de encontrar al niño —un adulto para entonces. K acude a los Archivos de Wallace para solicitar información del replicante proporcionando la muestra de cabello encontrado en el interior del osario. Allí un archivero empleado de Wallace toma el mechón de cabellos —sin guantes— y lo deposita en un escáner que le informa de inmediato que pertenecía a una edición estándar antes de su prohibición fabricada por Tyrell Corporation. No hace falta mencionar la virtud solícita de la que hace muestra el archivero, que proporciona a K la información de que dispone en su base de datos. Sin embargo, su extraña actitud y la soledad en que habita proporciona una visión estereotipada del archivero tradicional incluso en el universo *Blade Runner*. Tampoco pasa desapercibido el mastodóntico archivo, apenas iluminado, al que el archivero acude para ampliar la información sobre el replicante. Mientras camina hacia la ficha de referencia, saca a colación el «gran apagón»:

— *Todos recordamos dónde estábamos durante el apagón (...) Yo estaba en casa con mis padres y de golpe, diez días a oscuras. Las máquinas se apagaron. Cuando volvió la luz, se había borrado todo: fotos, archivos, todos los datos... fuera... hasta los registros bancarios... es curioso que solo haya perdurado el papel. Teníamos todo en discos duros, todo, todo, todo.*

Este extracto refleja perfectamente las preocupaciones en torno a la conservación en discos duros y su frágil idiosincrasia, como se ha referenciado en las páginas anteriores, y por supuesto, la mayor fiabilidad que representa la pervivencia de la información en el formato tradicional, el papel, del que se infiere una mayor perdurabilidad. La representación del archivo, en esta ocasión un tanto siniestra habida cuenta de la mortecina luz y la estrambótica

figura del archivero, no lo exime del cumplimiento de su cometido: al examinar la referencia, sosteniendo la microficha de plexiglás al trasluz, le reitera a K la escasa información que contiene. En ese momento aparece Luv, un replicante Nexus-9 y mano derecha de Niander Wallace, científico-tecnólogo fundador de la corporación. El archivero, sumiso ante su presencia¹⁶, le entrega la ficha que sostenía y desaparece de la escena, mientras Luv se acerca al agente K y le ofrece ayuda. Luv, quien abriga secretos intereses en la investigación de K, lo acompaña en dirección al depósito externo de archivos, pasando a través de inquietantes colecciones de replicantes encerrados en muestras de cristal a sus flancos, aspecto que acentúa la práctica de la conservación como una característica obsesiva de la corporación.

Esta observación se ve refrendada cuando Luv, a las puertas de la sala del «registro donde se almacenan los recuerdos de la época»¹⁷, le hace el siguiente comentario: «Aquí es. Está todo ahí dentro. Suerte que él es un acaparador compulsivo de datos». Cuando consiguen acceder al interior de la sala, unas placas ubicadas en el techo se iluminan a cada paso de Luv, lo que permite refrendar —aunque pasará desapercibido para el público general— sus manos recientemente enguantadas para la examinación de las piezas. Un cajón se abre como por ensalmo y Luv empieza a manipular una delicada esfera de cristal transparente, en el interior de la cual sobreviven algunos fragmentos de memoria del pasado. La sensación de fragilidad en la belleza de la esfera es manifiesta, lo que permite intuir un marcado acusado cinematográfico para acentuar esa condición, exponiendo así una inquietud latente tanto entre los profesionales de la ciencia archivística como en las distintas ramas que conforman la sociedad digital contemporánea. La esfera de memoria posibilita la reproducción de un archivo de Tyrell Corporation, anterior al gran apagón, una escena perteneciente a la película original de Blade Runner entre Rick Deckard y Rachel, un test de 2019 para determinar la condición de persona o un replicante.

K descubre una fotografía en la granja de proteínas de Sapper Morton que lo conduce al árbol donde se realizó la excavación. Allí encuentra una fecha: 6.10.2021 grabada, la misma que aparece en sus recuerdos de infancia en la base de un caballo de manera. La película, que se sitúa entre la memoria, la identidad y las pruebas halladas en lugares imprevisibles, se ve impulsada a través de los recuerdos de K, que hasta ahora nunca se había cuestionado su condición de replicante Nexus-9, comienza a reflexionar acerca de si el niño que busca es él mismo, por lo que los recuerdos que atesora en su mente podrían no ser implantados sino

¹⁶ Se infiere de la actitud del archivero que la postura de profesional ha de ser servicial y no ir más allá de su cometido. Cuando aparece Luv, su superior, se contempla una exacerbada subordinación y desaparece de la escena. Cuando el filme adquiere tonalidades transcendentales, el archivero se desvanece.

¹⁷ Palabras textuales de Luv.

reales. Decide visitar a Ana Stelline, una de las subcontratadas de Wallace Corporation en el diseño de memorias. K, que tiene una serie de recuerdos traumáticos, le pide a la doctora si es capaz de determinar su autenticidad, a lo que ella, después de un examen reconoce afirmativamente con lágrimas en los ojos.

Curiosamente, lo que en un inicio era el tema cardinal archivístico, el viejo dilema de conservar o eliminar un registro que además constituye una prueba fehaciente de algo o cierto tipo de información sensible y capaz de resquebrajar la sociedad —¿está la eliminación justificada?— se convierte finalmente en una cuestión de identidad para K: el niño que estaba buscando podía ser él mismo: ¿es realmente un ser humano como le alienta a pensar el holograma Joy?¹⁸ ¿o es simplemente un replicante con recuerdos implantados? Lo cierto es que las pruebas documentales son las encargadas de otorgar identidad, pero es difícilmente comprobable en un mundo como el de Blade Runner, donde los archivos carecen de fiabilidad e integridad.

Finalmente, la larga investigación que lleva a K a remover cielo y tierra en busca de su identidad acaba con decepción: Freysa Sadeghpour, la líder del Movimiento de Libertad Replicante le confirma que la criatura que tuvieron el ex Blade Runner Rick Deckard y la replicante Rachel (modelo Nexus-7) fue una niña, que resulta ser Ana Stelline, la diseñadora de recuerdos. Cuando nació, Deckard, con el fin de protegerla, codificó los registros, haciendo parecer que del embarazo resultaron gemelos con ADN idéntico y que la niña murió.

Aquí es donde termina la noble e inevitable búsqueda de la identidad de K, un largo proceso donde ha experimentado, por una parte, el carácter ambivalente de la información, la futilidad, la vulnerabilidad y alterabilidad de los registros electrónicos; y por otra, la seguridad y fiabilidad de soportes físicos y tangibles de pruebas que ofrecían la certeza de vivencias pasadas. Por el camino, pierde a su pareja holográfica Joy cuando el «emanador» que conserva todos los archivos que conforman su personalidad es aplastado por Luv en su enfrentamiento con él. Previamente, Joy, le alentó para que borrara todo el rastro de su disco duro con el fin de protegerlo de sus perseguidores, reconociendo al mismo tiempo los límites de su existencia y su propia mortalidad. Todo ello permite plantear cuestiones sobre la fragilidad de los soportes digitales, especialmente en torno a los mecanismos de seguridad y políticas de preservación y acceso.

¹⁸ Esta búsqueda de identidad, que debe ser confirmada por hechos. Cuando todo parece indicar que K es un ser humano, el holograma Joy lo rebautiza con el nombre de «Joe».

FAHRENHEIT 451: «ERA ESTUPENDO QUEMAR...»¹⁹


FICHA TÉCNICA	
Título original:	Fahrenheit 451
Año:	2018
Género:	Ciencia ficción Distopía
Duración:	100 min
País:	 Estados Unidos
Dirección:	Ramin Bahrani

Tabla 7. Ficha técnica *Fahrenheit 451* (2018). Fuente: propia

Sinopsis: Adaptación y actualización en clave futurista del clásico de Ray Bradbury. Describe una sociedad donde los bomberos provocan incendios en lugar de apagarlos. Guy Montag, futuro líder del cuerpo, experimenta una severa transformación al toparse con Clarisse McClellan, adalid del librepensamiento, cuestionándose su papel a la hora de quemar libros y borrar el pasado.

FAHRENHEIT 451: LA MEMORIA DEL PASADO, LA IDENTIDAD DEL PRESENTE

Tal vez en el presente análisis del reimaginado *Fahrenheit 451* no se aprecien conceptos teóricos, técnicos y conceptuales respecto a la gestión de la información. Sin embargo, se hace más patente que nunca la idiosincrasia archivística en su consciencia historicista, conservacionista y patrimonialista, pues se hallan incluidos aquí mediante su ausencia, lo que permite realizar una reflexión acerca de la función intrínseca a su propia existencia y su papel en la sociedad contemporánea: la construcción de una sociedad libre, transparente, plural y democrática en su sentido más puro. El régimen de esta ficción construye un futuro distópico cuya razón de ser es la abolición del pasado, vertiente que se ha explorado en la realidad en diferentes momentos de la historia. Lo único que hace Fahrenheit es llevar al paroxismo esta idea: la construcción de un mundo sin pasado ni futuro.

¹⁹ Es el inicio de la novela de Ray Bradbury: «*Era estupendo quemar. Constituía un placer especial ver las cosas consumidas, ver los objetos ennegrecidos y cambiados. Con la punta de bronce en sus puños, con aquella gigantesca serpiente escupiendo su petróleo venenoso sobre el mundo, la sangre la latía en la cabeza y sus manos eran las de un fantástico director tocando todas las sinfonías del fuego y de las llamas para destruir los guiñapos y ruinas de la Historia*».

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

Guy Montag, cuya posición jerárquica en el cuerpo de bomberos responde a la de «soldado principal», exhibe, ante la atenta mirada de escolares uniformados en un pabellón, los objetos de la discordia. Al reparar que lo que sostiene en cada mano son libros, «*estos objetos tan perjudiciales*», la joven audiencia, convulsionada por el odio, comienza a lanzar improperios y exclamaciones de rabia. Montag, que es el autor de ése juicio, les tranquiliza, indicándoles que «*son sólo para el adiestramiento*» y asevera, un instante después [que] «*ya hemos quemado casi todos los libros físicos. Cuando vosotros seáis mayores, no quedará ni un solo libro*». Esta escena y declaración son suficientes para desvelar la naturaleza de esta sociedad totalitaria, que concibe el acceso al libre conocimiento como una amenaza; se hace evidente la opacidad, falta de transparencia y democracia de una sociedad tecnificada y ultra controlada. Puede intuirse, entonces, una comunidad adoctrinada, obediente y sumisa, que no conoce ni aspira a conocer. La ausencia de memoria en cualquier formato, analógico o físico, imposibilita conocer los hechos que se han transmitido desde el inicio de los tiempos, puesto que una de las singularidades más primitivas e inobjetable del ser humano es su obstinación por transmitir, y, en tanto que seres finitos, ambicionan el cometido de registrar hechos y sucesos de su propio presente, lo que permite a los ciudadanos de épocas posteriores conocer el pasado. Pero existen otras obsesiones —para este caso perversas— que buscan, mediando intereses y conveniencias, eliminar todo vestigio de épocas pretéritas. Situaciones excepcionales, como guerras internas o externas, y, sobre todo, la manifestación de poderes irracionales, son los que abogan por alterar y eliminar la historia.

No es necesario reseñar que la más prístina apetencia de los archivos —aunque el trabajo intentará alejar la percepción de la archivística sepultada bajo toneladas de papel enmohecido— es la de preservar en sus depósitos todo un legado documental, lo que responde a estándares históricos y culturales. Sin embargo, la barbarie, como antinomia de la cultura, muestra un interés inusitado por la destrucción de pruebas y evidencias documentales, tan vinculadas a la pluralidad y la identidad, expresando así ése poder oculto de la información registrada *en cualquier soporte*: la capacidad de borrar existencias, realidades políticas, situaciones jurídicas, y, en definitiva, ideas (Cruces, 2012, p. 15).

Es importante esta alusión al soporte, para aclarar que es indistinto dónde se halla fijada la información. El desarrollo tecnológico afecta de lleno a la evolución de la archivística, que se adapta irremediabilmente al contexto de su época. En este sentido, la película manifiesta esa transición en la siguiente escena: el cuerpo de bomberos recibe el aviso de que hay «Anguilas» sueltas, es decir, unos individuos que quieren salvaguardar el conocimiento. Las «Salamandras» —en alusión a los bomberos— se personan en una casa y actúan de forma violenta con todos ellos, aunque logran subir información a la red. Montag descubre en el piso

de arriba una base de datos que está subiendo varios libros por segundo, entre los que se observa a autores como Gabriel García Márquez, Jack London, Susan Sontag o Francis Scott Fitzgerald, entre muchos otros. Las luces que desprende el conjunto electrónico iluminan el rostro de Montag, estremecido ante lo que ve. El capitán Beatty, posado a su lado, le conmina a que destruya inmediatamente el complejo tecnológico, haciendo efectiva la orden con un hacha. En la calle, la prensa cubre el fuego de los bomberos como verdaderos acontecimientos, retransmitiendo la incineración del equipo electrónico en directo para los ciudadanos del país, llamados «nativos». Resulta oportuno advertir que el lanzallamas de Montag, que en la novela de Bradbury chamuscaba los libros físicos —y sigue haciendo en la presente— también con los equipos tecnológicos que almacenan y transmiten información.

Leyendo un poco más allá, este almacenamiento también responde, por parte de las Anguilas, a una actualización en clave tecnológica que trasciende al papel, en este caso con el objetivo de mantener el conocimiento a salvo a través de otras vías. El progreso tecnológico facilita nuevos modos de acopio de información, ofreciendo que una cantidad ingente de datos se registren en unos dispositivos con grandes capacidades, lo que resulta en un ahorro de espacio considerable, permitiendo a este grupo marginal que toda esta información sea más fácil de salvaguardar. Sin embargo, uno de los eventos del film más relevantes en clave archivística es la que sucede un instante antes de producirse el fuego. El castigo que las Salamandras imprimen a las Anguilas es la extirpación de su identidad. En una sociedad tan sofisticada tecnológicamente, los servicios cotidianos que se prestan tienen que ver con la verificación y el acceso mediante huellas dactilares y reconocimientos faciales. El dispositivo que coloca Montag en la mano de una de las Anguilas responde al nombre de Yuxie²⁰, y ante la orden, lleva a cabo la «supresión de identidad». Aunque en la película no se ofrezca una explicación a este procedimiento más allá de la mera escena, parece que el cometido del dispositivo es extraer toda la información que reside en él y que lo identifica como ciudadano del país, para almacenar estos datos en una pantalla, mediante el cual utilizan su huella dactilar para borrar toda esa información, que reduce al ciudadano a la nada, llevándolo al aislamiento y rechazo más ignominioso. Es la forma moderna que se utiliza en la ficción actualizada de Fahrenheit para despojar al ciudadano de sus derechos, aseverando que la información que lleva incorporada en su propio ser es lo que le confiere personalidad, al fin y al cabo, un conjunto de datos inscritos en el soporte de su cuerpo.

El telefilme también explora, además de la destrucción de la memoria en cualquier soporte, la reescritura de la misma. Montag empieza a dudar de su cometido como bombero después de

²⁰ «Yuxie» es una omnipresente cámara de 360 grados que impregna toda la cotidianidad de la película. Se encuentra en todas partes, un elemento orwelliano similar a las telepantallas de 1984, capaces de recibir y transmitir al mismo tiempo.

toparse con Clarisse McClellan y detener a un hombre que, en una discusión con el capitán Beatty, afirmaba que antaño «*los bomberos apagaban incendios en lugar de provocarlos*». Cuando pregunta a la omnipresente Yuxie por esta aseveración, le responde que es una mentira típica de las Anguilas, lo cual constituye otra de las múltiples afrentas que un régimen totalitario puede infringir a la memoria y a la verdad. La memoria es inherente a la democracia, y la democracia no puede entenderse sin memoria; y los archivos, como indiscutibles portadores de la memoria junto a las bibliotecas y los museos, son los encargados de transmitir a la sociedad el conocimiento. Resulta central remarcar aquí la presencia vital de estas instituciones en las sociedades y su importante papel como constructor de futuros tolerantes, plurales y libres, e importantes vehículos en oposición a dictaduras y gobiernos represores. Elizabeth Jelin (2014, p. 240), socióloga e investigadora social cuya trayectoria investigadora se asocia a los derechos humanos, las memorias y la represión política, expresa elocuentemente que «*el pasado es un objeto de disputa, donde actores diversos expresan y silencian, ocultan distintos elementos para la construcción de su propio relato*».

Guy Montag intensifica sus dudas tras de contemplar el suicidio de una mujer, que decide prenderse fuego junto a su colección de libros. Es entonces cuando da inicio un periodo de auto-reflexión y decide ir en busca de Clarisse, para confesarle que «*nunca había pensado en la gente detrás de las cosas que quemo. Deben de haberse pasado la vida entera (...) y luego yo, y en dos segundos...*». Los bomberos han descubierto que las Anguilas han logrado una forma de poder transmitir todo el conocimiento humano a través de una mota microscópica de ADN, precisamente el elemento de la naturaleza que abriga nociones archivísticas, pero dentro de la biología, y cuya complejidad como es evidente no se explicará aquí, pero sí su razón de ser en tanto que almacena información esencial y única, y cuyo principal cometido es transmitirla. Fahrenheit 451 se sirve de una fórmula muy precisa, vinculando biología y cultura, siendo así el ADN el más viejo receptáculo donde hallar y vehicular el conocimiento humano. Es pertinente detenerse aquí brevemente, para reflexionar sobre cómo a lo largo de la historia se han utilizado toda suerte de soportes para plasmar información. Según la definición de Antonia Heredia Herrera en *Archivística general: teoría y práctica* de 1989, el Archivo es «*uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y su soporte, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión*». Pese a que el medio que utilizan las Anguilas en la cinta solo es ficción, lo que es destacable es concebir nuevos contenedores de conocimiento que puedan cumplir con su cometido, como los soportes de transmisión directa: el papiro, el pergamino, el papel a lo largo de la historia; y, más recientemente, los soportes de transmisión indirecta, que exigen un dispositivo intermediario, como los documentos audiovisuales y soportes informáticos.

El capitán Beatty, en una asamblea del cuerpo de bomberos informa de un concepto llamado «OMNIS», término mencionado por la anguila previo a su auto-inmolación: «*el OMNIS es la consciencia colectiva de la humanidad. Será cada libro, pintura, música, película, toda la historia (...) noticias, memorias, hechos (...) todos dentro de esta microscópica hebra de AND*». Si las Anguilas consiguen su cometido, será imposible detener «*todo ése conocimiento caótico*». Posterior al consejo se llevan a cabo violentas redadas que incendian la ciudad. Guy Montag logra huir mediante Clarisse, que lo lleva a una sociedad paralela que piensa que, concibe la mente humana desconectada —desvinculada de la tecnología— como el último bastión contra el mundo tecnológico para preservar el conocimiento en caso de que el OMNIS no tenga éxito.

Dentro de esta sociedad, un joven llamado Cliffort almacena en su memoria más de 13.000 libros, y Lennie, una pájaro mascota, es el receptor de la mota de ADN que liberaría el mundo. Montag logra el cometido de ponerlos a salvo ayudando a Lennie a cruzar la frontera después de adjuntarle al animal un transpondedor para que los científicos de Canadá pudieran localizarlo y así expandir el conocimiento. Esta última parte, que pertenece al ocaso de la película, se refiere a la inherente fragilidad a la información, ya sea almacenada en el cerebro del joven como del animal, ubicada en su interior en una estructura de ADN que ostenta todo el conocimiento del mundo. Al fin y al cabo, la información siempre ha sido un bien preciado pero vulnerable, unas veces por la debilidad del soporte en sus múltiples manifestaciones analógicas (pergamino, papiro, papel...); otras, por disputas sociales y gubernamentales y, en el futuro, si no se pone remedio, en vista de su obsolescencia o su desmaterialización.

ANON: «QUIERO SER OLVIDADO INCLUSO POR DIOS»²¹

FICHA TÉCNICA	
Título original:	Anon
Año:	2018
Género:	Ciencia ficción Distopía. Fantástico
Duración:	100 min
País:	 Reino Unido
Dirección:	Andrew Niccol

Tabla 8. Ficha técnica *Anon* (2018). Fuente: propia

Sinopsis: Describe un futuro transparente y sin privacidad, donde el estado tiene acceso al registro visual y auditivo de los ciudadanos con el pretexto de erradicar el crimen. En un mundo donde los datos se almacenan en forma de registros en el Éter, experimentar el anonimato se convierte en un acto revolucionario. Una serie de asesinatos invisibles que no dejan rastro digital da origen a una investigación en busca de un nuevo paradigma criminal que pone en peligro el sistema.

ANON: TRANSPARENCIA E INDEFENSIÓN

Anon presenta una sociedad de signo *postorwelliano*, reconvirtiendo los parámetros de vigilancia explorados en la simbólica novela de George Orwell, llevando al paroxismo las temidas «telepantallas». En un futuro cercano, explora las posibilidades infinitas del control de la sociedad y el individuo mediante un implante ocular que registra y almacena todo lo que observa y escucha. Este mecanismo, al que no escapan ni siquiera los recién nacidos, posibilita que todo quede en la nube, llamado en la cinta «Éter», de modo que toda acción que se lleve a cabo es recuperada y contrastada por los servicios policiales, sirviendo como prueba y evidencia.

Anon pone de relieve todas las cuestiones relativas a la seguridad, acceso, privacidad, conservación, eliminación y transparencia formuladas por las ciencias encargadas de la información y más concretamente por la ciencia archivística. Sin embargo, lo hace respondiendo a sus posibilidades ocultas y negativas: es el estado quien controla a la ciudadanía y no al revés. Es la administración quien custodia y trata toda la información

²¹ Cita de Robert Browning: «*I give the fight up: let there be an end, A privacy, an obscure nook for me. I want to be forgotten even by God*», Paracelso (1835).

relativa a sus administrados. Una transparencia nociva que desnuda y desprotege al ciudadano.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARCHIVÍSTICO

Sal Frieland es un agente de la ley que cuenta con acceso a la información almacenada en el Éter, producidos mediante un implante neuronal que ostenta cada ciudadano, resultado de sus acciones cotidianas. La tarea que se le asigna dentro del cuerpo es responder y atender a las denuncias de las personas, que, por supuesto, solo pueden ingresar a sus propios registros.

La memoria visual y auditiva de la población constituyen las evidencias de potenciales actividades delictivas, de forma que el estado es capaz, mediante sus prerrogativas infinitas de acceso —derivas probablemente de un pacto social con una comunidad aquiescente—, denunciar cualquier práctica que consideren fuera de la ley. Frieland da cumplimiento a su cometido en una ronda de entrevistas con ciudadanos con distintas demandas, entre los que destaca el de una acaudalada mujer que denuncia la desaparición de su pulsera: *«sé dónde la dejé. Puede verlo en mi registro»*. El investigador accede, mediante una especie de mando mental, a uno de los múltiples registros almacenados en la nube, donde observa a la mujer desabrochándose la pulsera en el lavabo de un hotel. No obstante, en respuesta, Frieland le muestra el registro perteneciente a una trabajadora del servicio de limpieza: la pulsera no está. La denunciante, que es consciente posición de inferioridad, decide marcharse. El ayudante de Sal Frieland interviene:

- *«No le ha mostrado lo que pasó un minuto antes, señor».*
- *Ni qué pasó horas después cuando vendió la pulsera para pagar su alquiler. Esa mujer (la denunciante), tenía algo que me estaba desquiciando.*

La presente constituye una mala praxis por parte del profesional, discrecional y parcial en la aplicación de la ley —dada la intervención de su compañero— respondiendo a intereses de índole personal y no ciñéndose a las evidencias que se le muestran, por no hablar de la ocultación de información a una ciudadana. No se equiparará en este trabajo la relación de semejanza entre un policía-detective y un profesional de la ciencia archivística. Sin embargo, el metraje revela la ausencia de cualquier institución que guarde relación con Archivos, Bibliotecas o Museos, por lo que el conocimiento, los datos y la información son custodiados por el gobierno y sus extensiones, en este caso el agente, que tiene acceso a cualquier registro personal. A pesar de que el fin de esta sociedad es erradicar el crimen y la delincuencia, no se establece un uso de la información registrada que beneficie al ciudadano. Tampoco es debatible que el ciudadano, que cede información del contenido más confidencial y secreto al estado —información personal que crea él mismo, es decir, él es el productor—,

no pueda tener acceso a la información que demande, dejándolo en una posición de inferioridad flagrante. El significado de estas cuestiones es claro: a pesar de ostentar el monopolio de la información, el agente manifiesta su parcialidad en el acceso a la documentación registrada en la nube; oculta información relativa a la denuncia de la mujer y no beneficia a la verdad, y, por ende, al usuario. Se desconoce si en esta sociedad ficticia existe algún código ético o legislación a la que acogerse, pero en vistas de la intuición, la sociedad se ajusta a los parámetros dictados por los regímenes represivo-vigilantes, en el que el tratamiento de la información no se acoge a estrictos códigos éticos o de responsabilidad, por lo que Frieland dispone de libertad para la mentira, la falsedad o la ocultación. Resulta sencillo extraer una primera conclusión respecto al papel de la información y su equivalencia al poder: su monopolio se troca en dictadura. Las instituciones de la memoria, si no están al servicio de la población, se convierten inmediatamente en instrumentos perversos que imposibilitan un funcionamiento justo y funcional de la sociedad.

Es preciso destacar la primera escena que exhibe *Anon*, que muestra al detective caminando por la tecnificada urbe, observando edificios, coches o escaparates. Todos ellos despiden información que los caracteriza y describe, ofreciendo en términos simples su contexto y contenido. Al observar a las personas que caminan por la calle, también se despliegan una batería de metadatos²² (elemento del que se hablará en la siguiente escena) que sirven para localizarlos e identificarlos a través del nombre completo, edad y profesión, e incluso el registro del sonido —en caso de que estén comunicándose con otra persona— y la representación de la onda sonora (Villarreal, 2019, p. 107). Todo ello constituye una muestra del signo despótico del estado y el nivel de control a la que está sujeta la población, y exhibe un componente larvado: cómo este instrumento tan necesario y funcional en su aplicación archivística como son los metadatos, se torna en un mecanismo peligroso que cumple su cometido esencial de vigilancia dentro de su estructura distópica. No resulta descabellado afirmar que se trata de un (mal) uso archivístico, dado que en *Anon* las personas no dejan de ser o de funcionar —debido al implante de esta consciencia ocular— como receptáculos de información, que los almacenan en sus archivos personales, y que están disponibles y accesibles a través de la macrobase de datos que constituye el éter, semejante a un servicio de gestión documental y almacenamiento en la nube.

La problemática del largometraje se presenta unos segundos después de la escena a la que se acaba de hacer mención: mientras pasea por las transparencias de la ciudad, Frieland detecta una ciudadana eclipsada, irónicamente, por su anonimato. En lugar de una detallada

²² En su etimología, el término «metadato» significa «más allá de los datos», en tanto que, del griego *μετα* se traduce como «después de, más allá de» y «datum», que procede del latín, se refiere a «dato», en su literalidad «sobre datos», entendiéndose que describen otros datos.

descripción personal, aparece un error de reconocimiento: «*Desconocida – Error*». Más tarde, el oficial es llamado a la escena de un crimen. Al observar al difunto, se abren una constelación de metadatos que brindan información pormenorizada sobre el individuo y aclaran aspectos relativos a la causa de la muerte, evidencias de lesiones, o patologías, además de datos relativos a talla, altura, peso, y un largo etcétera. No cabe duda que cada escena revela un protagonismo decisivo de los datos, en este caso ampliando la información relativa a los metadatos, clarificando aspectos sobre la identificación de la víctima, el contexto y el contenido. Efectivamente, la utilidad de los metadatos es manifiesta en la realidad archivística, puesto que, como en el metraje, su utilidad se cifra, según la UNE-ISO 23081-1, entre otros, en los siguientes puntos 1) *proteger los documentos como prueba y asegurar su accesibilidad y disponibilidad a lo largo del tiempo*; 2) *facilitar la comprensión de los documentos*; 3) *garantizar el valor probatorio de los documentos*; 4) *contribuir a garantizar la autenticidad, fiabilidad e integridad de los documentos*; 5) *servir de base de una recuperación eficiente*; 6) *proporcionar vínculos lógicos entre los documentos y su contexto de creación, manteniéndolos de forma estructurada, fiable e inteligible*; 7) *facilitar la identificación del entorno tecnológico en que los documentos digitales fueron creados o se incorporaron al sistema* (Alvite, 2014, p.72).

Sal Frieland hace ostensible su preocupación al no poder acceder al archivo de la víctima para conocer la identidad del asesino, que permanece bloqueada. Es entonces cuando Charlie, su compañero, descubre una nueva manera de asesinar sin ser detectado: un desconocido logra hackear la consciencia ocular de la víctima (se recuerda que en esta ficción la visión de cada individuo funciona de un modo parecido al de una cámara de video vigilancia) de modo que cuando se produce esta alteración, la víctima observa lo que observa el asesino, y se ven ellas mismas apuntadas por una pistola hasta que se produce el fatídico disparo:

- F: *¿Quién puede hackear a un humano?*
- C: *Fíjate en los metadatos de la hora de la muerte.*
- F: *La cronología acaba a las 18:10:24 segundos.*
- C: *No es que haya robado la identidad de la víctima para hackearle el ojo, es que la víctima estaba sola cuando murió (...) El tirador no tiene firma, no hay rastro de identificación.*

Los agentes se encuentran ante una situación insospechada, un calco de la que sucedió meses atrás con otra víctima que se acabó silenciando. A la mañana siguiente se dispone un operativo policial para tratar de averiguar el procedimiento mediante el cual el asesino ha podido ocultar su identidad. Un contratista de tecnología afirma que al analizar el registro de la víctima momentos antes del asesinato, se han dado cuenta que el registro fue editado para alargar una secuencia en el que la víctima se encuentra leyendo un libro. Se trata de un trabajo

minucioso y sutil que enmascara actividad borrada: «*actividad ilegal que el sistema de seguridad no vio*» en palabras de Frieland.

En estos primeros pasos de la investigación se acaba descubriendo que las víctimas habían contratado servicios para eliminar registros comprometedores de sus actividades a una hacker, que pueden ir desde el consumo de drogas ilegales a encuentros sexuales. En conjunto, esta secuencia pone de manifiesto los peligros subyacentes entorno al acceso, la privacidad, la editabilidad y la autenticidad de la información registrada: «*técnicamente es una duplicación*» manifiesta el experto tecnológico, que alerta de una alteración en tanto que transcurre mucho tiempo en algunas páginas de la lectura de su libro lo alertan de la alteración. Un trabajo metódico al que ni siquiera los metadatos han podido demostrar su falsedad, por lo que, en *Anon*, a partir de este momento, la veracidad de la información registrada se pone en duda, trayendo a colación la contingencia de los archivos del futuro: ¿permanecerá accesible la información almacenada en la nube? ¿mantendrá las características de autenticidad, fiabilidad e integridad? ¿se podrá alterar la información siendo exactamente idéntico al original? ¿tendrá alguien acceso a esa información privada? Una de las preocupaciones latentes dentro de la comunidad archivística estos últimos años ante el progreso tecnológico ha sido respecto a la incertidumbre y [pérdida de] confianza que genera la desmaterialización de la información y la pérdida de la propiedad física. La película, ambientada en un futuro cercano, contempla estas inquietudes de signo archivístico ante la fragilidad y vulnerabilidad de la información en el formato digital. Dado su soporte, su operación en red y su condición de canal multiaccesible, la información presenta una mayor cantidad de amenazas que pone en riesgo tanto la autenticidad como el riesgo de perder la información (Voutssas, 2010, p. 130).

Estas problemáticas que se acaban de detallar vuelven a precisarse en el filme en el momento en el que Frieland se dirige a Charlie para poner en el punto de mira a la chica sin identidad que había visto el día anterior: «*anoche la borraron de mi historial (...) Creo que alguien podría haberse infiltrado en mi registro y haberla borrado*». Pese a que no existe ninguna imagen de la chica anónima detrás de estas acciones —han sido cuidadosamente eliminadas del registro tanto de Frieland como de las personas que la vieron aquel día—, las actividades de eliminar, editar, alterar y reemplazar son llevados a cabo por la misma persona, que vive en el Éter encubriendo crímenes menores para sus clientes. Dado que no ha sido eliminado ningún otro registro del archivo de Frieland y que ella encaja con la descripción de la última persona que vio a la víctima con vida, se convierte en la principal sospechosa. Con el objetivo de averiguar el modus operandi de la chica —que en lo sucesivo se le dará el nombre que da título a la película— Frieland cambiará de vida elaborando un perfil falso de civil y fingir ser un cliente que desea eliminar información comprometida de su archivo personal.

Cuando Frieland consigue entrevistarse con la hacker, parece una persona severa en sus formas pero íntegra en sus principios: *«Lo crea o no tengo una política. Para respetar su privacidad solo miraré lo que usted quiera que vea. Nada más, siempre y cuando usted no me enfade»*. Después del encuentro, el equipo de investigación logra rastrearla con éxito, aunque no logran averiguar nada y se acaba rompiendo la cadena de proxis. Cuando la cifra de asesinatos se eleva a cinco, el Comisario general de la Policía Josef Kenik revela la naturaleza de la sociedad: *«Este nivel de anonimato hace que cualquier crimen sea posible (...) Dependemos de la transparencia. No podemos controlar lo que no vemos. Necesitamos identificación constante»*, poniendo de relieve que la preocupación real del régimen es el control mediante los registros audiovisuales obtenidos en la intimidad de cada persona: el anonimato es más temido que el propio crimen. Esta lectura entronca con una conversación entre Frieland y Anon en una segunda entrevista falsa:

- A: *Es sencillo. Ellos miran y yo intento no ser vista.*
- F: *Dicen que es por nuestra seguridad.*
- A: *¿Y por qué yo no estoy a salvo?*

Sin lugar a dudas los planteamientos de Anon son los de una ciudadana que intenta sobrevivir en una sociedad híper-controlada. Los términos de protección a los que alude la hacker se circunscriben a unos parámetros de transparencia que desnudan al individuo ante un poder omnímodo que no guarda códigos éticos o principios en el tratamiento de la información. De esta forma, en esta escena se enfrentan dos visiones antitéticas, la del régimen y la de la propia hacker: por un lado, el Comisario declara una preocupación ante el fallo que está experimentando el sistema y los resquicios de anonimato que imposibilitan el control sobre unos ciudadanos que escapan a la vigilancia; por otro, Anon abraza la concepción contraria respecto a la transparencia, respondiendo a una política de servicio que dice ser respetuosa con el acceso a la privacidad de la información y una preocupación entorno a su seguridad dentro de esta arquitectura donde todo es trazable. Pese a que no se cuentan con suficientes elementos de juicio como para afirmar que Anon encarna un estereotipo archivístico dentro de una sociedad como la descrita, es la única que cobija preocupaciones inherentes a la privacidad. En ella se ven reflejadas las cuestiones éticas relacionadas con la información personal contenida en los archivos, uno de los aspectos fundamentales de la ciencia archivística y que tiene su plasmación en los códigos de ética y las directrices surgidas en Europa en los últimos tiempos acerca de la protección de datos personales, más presente que nunca ante del desarrollo tecnológico (Martínez-Ávila, 2021, p. 2).

Después del encuentro, Anon termina descubriendo la emboscada que le han tendido y mata, aparentemente, a un agente experto en sistemas. A partir de ahí comienza una tortura psicológica para Frieland: se producen alteraciones en su conciencia ocular, superponiéndose

imágenes que en realidad no existen, siendo editadas en tiempo real, y se produce la destrucción de archivos de su hijo fallecido, al que el agente acudía para mantener vivo su recuerdo. Estas no dejan de ser recelos que afectan al mundo de la privacidad y el acceso que ya se han reseñado en el presente análisis y al que aquí se enfatizan sus consecuencias. Pero será en la recta final de la película donde se manifiesten las amenazas entorno a la autenticidad y editabilidad de los registros almacenados en la nube y sus consecuencias jurídicas, dado que Frieland es acusado injustamente de un asesinato: «*Está todo manipulado, editado, es falso*», recibiendo en respuesta que no existen pruebas de dicha falsificación. Desde aquí, se lanzan preguntas que deberán ser respondidas a medida que se vayan estableciendo nuevos paradigmas: ¿será posible en el futuro indiferenciar un documento falso de uno verdadero? ¿Tendrá que aceptarse una confianza ciega en la documentación electrónica a pesar de verse corrompida y alterada su integridad? «*Tenemos que confiar en nuestros ojos o el sistema no funcionaría*» afirma su compañero.

En suma, *Anon* termina situando sobre la mesa, como se ha explicitado, multitud de cuestiones de relevancia archivística proyectadas en el futuro. Sin embargo, la cuestión central es la suma de todas ellas para acometer el objetivo de la dictadura: la utilización de los archivos almacenados en la nube como herramienta para llevar a cabo un sistema de vigilancia masiva a través de una macrobase donde se almacena toda la información relativa cada ciudadano: las dictaduras mantienen ocultos a los gobernantes y hacen transparentes a los ciudadanos. A pesar de ser una película de ciencia ficción pesimista y algo desangelada, tal y como se ha podido leer en otros trabajos, el control de la población mediante el almacenamiento y explotación de datos masivos²³, evidenciada ya por Edward Snowden, no constituye, en absoluto, una quimera.

²³ Para más información, ver los trabajos de Eva Mejias Alonso: «*La vigilancia y el control de la población a través de la gestión, la conservación y la explotación de datos masivos*»; Esther Salamanca Aguado: «*El respeto a la vida privada y a la protección de datos personales en el contexto de la vigilancia masiva de comunicaciones*» y Concepción Delgado Franco: «*Vigilancia masiva y el derecho a la protección de los datos personales*»

4 Conclusiones

Como se ha podido apreciar, este estudio describe y analiza pormenorizadamente las *escenas archivísticas* representadas dentro del inventario fílmico seleccionado. Llegados aquí, se precisarán lo que a nuestro juicio son los «hallazgos» más interesantes en forma de conclusiones, consideraciones y reflexiones:

Como primera conclusión, debe dejarse claro el insospechado potencial archivístico guarecido en el mundo ficticio que abriga el cine, y cómo existe una constelación de películas que conciben la práctica archivística proyectada en el futuro ficcional, a través de sociedades hipotéticas que reimaginan los archivos y sus derivaciones de distintas formas, como se verá en líneas sucesivas. Los principios, conductas y prácticas de la archivística son muchas veces privilegiadas en las escenas cinematográficas en virtud de que la importancia de la información se ve propulsada en el imaginario de las sociedades futuras, esencialmente debido al hecho que el acceso se torna permeable y que el propio concepto va allende su definición y se relaciona con el *poder*, especialmente en sus manifestaciones políticas y económicas.

En concordancia con lo expuesto y a riesgo de caer en la obviedad, es conveniente constatar que la información se erige como el núcleo duro de las películas que conforman el inventario del presente estudio. Esto se debe a que, en las sociedades ficcionales, la información es un valor estratégico por parte de los gobiernos, las élites y los grupos opositores y alternativos, y, por lo tanto, un “bien” en disputa. Ello posibilita que los largometrajes se desarrollen contemplando aspectos que tienen resonancia en las profesiones que se ocupan de la información, entre las que se halla la archivística, que encuentra senderos dúctiles por los que manifestarse, aunque los mismos cineastas no lo sepan.

En las próximas líneas congregaremos las *propiedades archivísticas* más relevantes halladas dentro del cuerpo fílmico, estableciendo una relación de las distintas películas analizadas, donde tendrán cabida otros largometrajes visualizados y estudiados que no conforman el análisis principal debido a las limitaciones de formato de la tesina pero que ameritan su mención al inscribirse dentro de la periodización establecida y la condición de *película archivística* que le otorgamos en el presente proyecto. También se reparará en los aspectos que recogen los distintos códigos deontológicos archivísticos, así como la figura del Archivo como institución y la figura del archivero:

ACCESO Y TRANSPARENCIA

El acceso es uno de los fines archivísticos más abundantes, y se proyecta de formas distintas. El acceso, que en la teoría debe ejecutarse a través de la figura del archivero, no se halla en la ciencia ficción en la mayoría de los casos. En *Blade Runner 2049*, por ejemplo, el archivero de la corporación Wallace proporciona la información solicitada por el oficial K acerca de una replicante fallecida, accediendo así a información anterior al apagón. Esta es una muestra efectiva del acceso habitual dentro de los parámetros convencionales en el mundo archivístico, una representación cotidiana. Sin embargo, por lo general, el acceso no lo proporciona ninguna institución archivística ni una organización equiparable. En la ciencia ficción es un concepto que se aleja de las nociones archivísticas y abraza parámetros presentes en sociedades altamente disfuncionales. *Anon* es el ejemplo certero de cómo el acceso a la información más personal a través de los metadatos se troca en un instrumento perverso utilizado por un régimen que ambiciona un nivel de control sin parangón con el fin de mantener controlada a la ciudadanía. Una transparencia sin límites que concibe el anverso de la moneda: no es el ciudadano el que «controlan» a la administración para «rendir cuentas» sinó que es la administración quién lo controla al ciudadano desnudándolo en una sociedad de cristal. La ciencia ficción concibe en este caso el acceso como un instrumento perverso. *El Dador de Recuerdos* y *Fahrenheit 451* se pueden definir como las sociedades de la desmemoria, dado que no proporcionan a sus ciudadanos información acerca de su pasado. En *El Dador de Recuerdos* los registros del pasado se mantienen ocultos, y será el joven Jonás, el Receptor de la Memoria, el que consiga favorecer el acceso a toda la ciudadanía, cumpliendo así con la *responsabilidad social del archivero* liberando toda la memoria. Idéntica situación cumple *Fahrenheit 451*, donde el gobierno niega el acceso al conocimiento y será una sociedad paralela la que atisba fórmulas inimaginables para otorgarlo.

En armonía y vinculado con lo recientemente apuntado se formula la *transparencia*, un término que no obtiene una «representación convencional» dentro del inventario filmográfico seleccionado. Cabe destacar dos películas que llevan la transparencia al paroxismo y permite contemplar dos maneras de entenderla: la ya mencionada *Anon* y *El círculo* (2017) que propugnan una transparencia colosal, especialmente la segunda, que exhibe, en palabras de la protagonista, «una transparencia radical y una conexión ininterrumpida» donde todo el rastro de movimientos en el mundo digital de una persona son públicos y conocibles para el resto de personas, incluso los documentos más privativos de una organización. Ambas películas engendran un mismo sentir, aunque de diferentes maneras: mientras la transparencia de *Anon* se sirve para controlar al ciudadano, la transparencia atisbada en *El Círculo* pretende, *a priori*, empoderar al ciudadano a través del libre acceso a toda suerte de información. En este sentido la transparencia se manifiesta ambivalentemente, pero el resto

del cuerpo filmico analizado (donde repetimos es más extenso con el fin de dar más solidez a estas conclusiones) construyen por, por lo general, sociedades cerradas en sí mismas, ya sea a través de sociedades sin ley o sociedades opacas.

PRIVACIDAD

Uno de los elementos que destacan hondamente de entre todas las películas estudiadas es la *privacidad*, una preocupación central en el seno de la archivística y un componente que el archivero ha de salvaguardar. Sin embargo, en el género de la ciencia ficción experimentar la privacidad se vuelve un hecho subversivo, por lo que la privacidad es vulnerada. A excepción de *Anon*, donde la privacidad es una quimera para el ciudadano, en el resto de películas, a nivel general, la privacidad no forma parte del perfil idiosincrático de las sociedades ficticiales analizadas. Tanto *Ghost in the Shell* como *Lucy* construyen universos similares, en los que la privacidad de los archivos personales contenidos bien en el ciber-cerebro en el caso de *Ghost in the Shell* como del cerebro orgánico en lo que respecta a *Lucy*, la información se ve vulnerada flagrantemente. En la misma tónica circula *Archive* (2020), en la que el protagonista, un genio de la robótica, documenta toda la trayectoria vital de su enamorada fallecida y logra construir un prototipo que contiene todos sus recuerdos, a pesar de la oposición en vida en su novia.

El *Dador de Recuerdos* es el filme que probablemente se distancia de lo que acabamos de mencionar, mostrando una preocupación evidente entorno a una probable vulneración de la privacidad, aunque desde una posición contraria: el régimen protege la privacidad de una información que el ciudadano merece conocer, siendo la población la que ve vulnerado su derecho fundamental al acceso al conocimiento.

INTEGRIDAD, AUTENTICIDAD Y FIABILIDAD

La *integridad*, *fiabilidad* y *autenticidad* de los datos, documentos e información contenida en los diversos formatos hallados a lo largo de las películas analizadas no suscita suficiente *confianza archivística*, por lo que, mayoritariamente, los archivos de la ciencia ficción no ofrecen suficiente certidumbre. El mundo interconectado en que habitan refleja un componente hostil hacia ellos, existiendo amenazas que vulneraban de forma habitual su integridad, subvierten su autenticidad, y, en consecuencia, no son confiables ni ofrecen fiabilidad. Es pertinente destacar los ejemplos de *Blade Runner 2049* y *Ghost in the Shell*, que se comunican muy bien con el de *Anon*. En el caso de las dos primeras, los diferentes sujetos de estas ficciones tienen dificultad para conocer su pasado, y sus recuerdos, al desconocer si son reales o implantados, se les advienen fragmentarios e inciertos. En *Anon* los hackers que «atentan» contra el régimen han sido capaces de vulnerar su sistema de seguridad, y son capaces de escapar a la trampa de los metadatos y vulnerar, eliminar y editar

cualquier registro hallado en los archivos personales del cerebro. *Rogue One* y *Los últimos Jedi* son la excepción a esta regla: ambas películas, especialmente si tenemos en cuenta que en ningún momento la autenticidad de los mensajes holográficos es puesta en cuestión y que además sirven para cambiar el signo de la historia. Aunque sí amerita trasladarse que en ambos filmes la integridad de los mensajes puede ponerse en duda dada la pérdida de nitidez y su debilidad aparente.

CONSERVACIÓN, DESTRUCCIÓN Y VULNERABILIDAD

La *conservación* como praxis archivística se manifiesta de forma pingüe y trascendente en la mayoría de películas analizadas. Los casos más significativos lo constituyen las dos películas de la saga Star Wars analizadas: en *Rogue One* el droide R2-D2 ejerce de archivero al conservar un mensaje holográfico del pasado, y en *Los últimos Jedi* el Imperio galáctico conserva los planos en los archivos de la Torre de la Ciudadela que servirán para destruir la Estrella de la Muerte. Otros largometrajes también exploran esta práctica: *Archive*, cuyo protagonista conserva material de archivo con el objetivo de establecer patrones y crear un prototipo que simulase a una persona fallecida; *Anon*, donde los ciudadanos conservan todos los registros auditivos y visuales siendo ellos los productores; y *Lucy*, dado que la protagonista, que da el nombre a la película, tiene el objetivo de conservar todo el conocimiento de la historia con el fin de transmitirlo. *Blade Runner 2049* pone de relieve una especial acusación por la conservación de las evidencias al construir un archivo con todos los recuerdos de la época pre-apagón.

Queda patente a lo largo de todo el inventario filmográfico seleccionado una ostensible preocupación entorno a la *vulnerabilidad* de la información, sujeta a la invasión ilícita, a delitos criminales de índole tecnológico, destrucción de evidencias y falsificaciones.

En contraposición, el acto de la *destrucción* de documentos y evidencias no forma parte de una práctica generalizada a lo largo del cuerpo fílmico analizado y no es un objetivo cardinal de las sociedades ficticias del futuro. Únicamente *Blade Runner Runner* propone unas pautas similares al *calendario de conservación archivístico*, en tanto los Blade Runners deben poner fin a la existencia de unas vidas con recuerdos implantados falsos. En *Anon* también se manifiesta una inquietud por la destrucción de evidencias, dado que la sociedad quiere «conservarlo todo» con el fin de que los registros almacenados sirvan de evidencia.

DEONTOLOGÍA ARCHIVÍSTICA

La *deontología archivística* goza de una abundante representación. La responsabilidad social del archivista para con la sociedad facilitando el acceso a la información y el conocimiento se contempla en *Fahrenheit 451*, *Lucy* y el *Dador de Recuerdos*. Las tres películas muestran una preocupación similar a la hora de interesarse por hacer accesible la información y preservar la documentación como medio para comprender el pasado y construir el futuro. *Rogue One* a través del droide R2-D2 también explora esa latencia por conservar información esencial que pueda beneficiar a las generaciones futuras.

LA FIGURA DEL ARCHIVERO

El archivero como ostentador de memoria sigue los patrones observables fuera del cine de ciencia ficción, representando un sabio-erudito entrado en años, huraño y con tendencia al aislamiento. Se observa lúcidamente en *Los últimos Jedi* último y *El Dador de Recuerdos*, aunque en *Blade Runner 2049* el papel del archivero también denota una situación de soledad y aislamiento.

EL ARCHIVO FÍSICO

Comprende las notables excepciones de *Blade Runner* y *Rogue One* como ejemplos del futuro donde el imaginario del mundo físico del archivo se traduce en su edificación. La mayoría de filmes de ciencia ficción abrigan nociones donde la información, documentos y datos se hallan desmaterializados o contenidos en dispositivos que sirven de transmisores, especialmente de mensajes holográficos.

Como consideraciones generales que vale la pena reseñar, se consideran una serie de conflictos y problemáticas que pueden servir de base para futuros trabajos, donde la ciencia ficción:

- a) Describe generalmente sociedades indeseables que no cuentan con una estructura legislativa que proteja la privacidad de los ciudadanos, y, en caso de haberla (aspecto que no suele especificarse sino intuirse por parte del espectador), limita sus derechos.
- b) La facilidad del acceso a la información debido al entorno propiciado por el progreso tecnológico y una sociedad digital sin fronteras ve perjudicada su seguridad y la integridad de sus datos personales, viéndose gravemente agredido.
- c) No entiende la archivística como orden y método, sino que la comprende desvirtuando sus propiedades esenciales: lo auténtico se desvanece, lo íntegro queda desgajado.
- d) La información, los documentos y los datos encapsulados en sus distintos soportes demuestran ser providenciales en el mundo de la ciencia ficción, esenciales en el desarrollo de las tramas. Esto demuestra que los documentos, archivos y mensajes en cualquier soporte desempeñan una función providencial.

- e) Ambivalencia de los archivos: la ciencia ficción refleja una preocupación ostensible: el mundo de los archivos, la información y los datos personales como una potencial herramienta de control y vigilancia, alertando acerca de una era digital oscura.
- f) La noción de «documento de archivo», materia prima de los archivos, en tanto que reflejan administrativamente una organización o la vida de una persona, se considera notablemente en las películas analizadas, como archivos de una «institución» o la información almacenada en el registro encapsulado en el propio cerebro.
- g) El valor probatorio de los documentos y datos, como evidencias, radicalizan su importancia en las tramas, manifestándose abundantemente.
- h) Explora al mismo tiempo, incluso en la misma película, una archivística de signo custodial y especialmente postcustodial.
- i) El componente ético se ve menoscabado en un entorno en el que los documentos se han licuado y el flujo de datos se acelera debido a la interconectividad.
- j) La extrema exposición de los datos, en especial los datos confidenciales y privados, alimentan la incertidumbre y la inseguridad.
- k) Explora la figura del archivero en sus estereotipos, pero también descontextualiza su figura, de modo que la tarea del archivero es asumida en ocasiones por otras profesiones.
- l) Promueve sociedades líquidas y datificadas donde el contexto, fundamental en el quehacer archivístico, desaparece, formulando ansiedades que se atisban en el presente.
- m) Aún se concibe el formato físico, aunque pierde importancia ante la profusión de otros soportes.

Por último, si se nos permite, compartiremos una conclusión y reflexión en términos más generales, que debería poner en liza la comunión entre archivística y el subgénero de la distopía inferida dentro la ciencia ficción en sucesivos trabajos. Afirmamos aquí que la distopía encierra la virtud de alertar de futuros desalentadores donde el uso de la información se torna protagónica a través de la tecnología y su alcance. Las distopías tienen ese sentido admonitorio que George Orwell ya anticipó en su novela *1984*, la cual está atestada de referencias a los archivos y las consecuencias de su uso perverso al modificar, eliminar e inventar la historia, vulnerando así cualquier signo de autenticidad e integridad: «*Todo se difuminaba en la niebla*», es el singular lirismo en que se resume una narración radicalmente conexas al presente del siglo XXI, en el que las «telepantallas» son nuestros *smartphones* y las *fake news* inundan y anegan cualquier signo de esperanza.

Es ahí donde reside la importancia de evitar soslayar lo que proponen las producciones cinematográficas de ciencia ficción y en particular las distópicas, que según hemos podido

observar, muchas de ellas presentan sociedades indeseables en el que el papel de la archivística es central, como el caso analizado de *Anon*, donde la transparencia, los registros almacenados y los metadatos se conciben como instrumentos decisivos a la hora de minar la libertad del ciudadano, convirtiéndose en la dictadura de la transparencia; o, por el contrario, las instituciones de la memoria se ausentan de la trama, con el fin de concebir un futuro carente de pensamiento, tal como enfatiza *Fahrenheit 451* o *El Dador de Recuerdos*. Archivística como herramienta o archivística ausente: la ficción advierte.

Por último, nos gustaría reflejar una última consideración que trae a colación Ortega y Gasset en «*El tema de nuestro tiempo*», que reflexiona acerca de la *mirada* de dos sujetos distintos:

«Desde distintos puntos de vista, dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. La distinta situación hace que el paisaje se organice ante ambas de distinta manera. Lo que para uno ocupa el primer término y acusa con vigor todos sus detalles, para el otro se halla en el último y queda oscuro y borroso (...) ¿Tendría sentido que cada cual declarase falso el paisaje ajeno?».

Con esta cita del filósofo concluimos el presente trabajo, en el que hemos intentado aportar una mirada lo más objetiva posible en el análisis de las *tramas archivísticas* consideradas. Sin embargo, precisaremos que un trabajo de estas características se inscribe de pleno en el terreno de la subjetividad. Un autor diferente, visualizando la misma filmografía, llevaría a cabo un trabajo también distinto. Cabe aclarar que uno de los objetivos últimos y de carga simbólica que abriga esta tesina es la de yuxtaponer la archivística y el cine de ciencia ficción. Y lo cierto es que estos dos *temas* no sólo no se repelen, sino que se condicen. El «descubrimiento» que aquí se pergeña es el de un mundo vasto pero ignoto, que los archivistas que profesen admiración por el cine deben *colonizar* con el objeto de auspiciar esta profesión y situarla en el mapa.

5 Bibliografía

LIBROS

Alberch, R. y Cruz, J.R. (1998): *¡Archívese! Los documentos del poder. El poder de los documentos*. Alianza.

Alberch, R. y Ponce, R. (2021): *Archivos y archiveros en la literatura y el cine*. Ediciones Trea.

Barceló, M. (2008). *La ciencia ficción*. Editorial UOC.

Capanna, P. (2008). *El sentido de la ciencia-ficción*. Editorial Columba.

Lipovetsky, G. (1983). *La era del vacío*. Anagrama.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedies editorial.

ARTÍCULOS DE REVISTA

Aldred et al., (2008). Crossing a Librarian with a Historian: The image of Reel Archivists. *Archivaria*, 66(1), 57-93.

Alvite, M.L. (2014). Metadatos en el contexto archivístico el reto de la gestión y conservación de documentos electrónicos. 7.as Jornadas Archivando.

Amaya Trujillo, J. (2019). Desasosiegos de la memoria. Tecnología y recuerdo amplificado en I serie Black Mirror. *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, 9(16).

Associació d'Arxivers de Catalunya. Codi deontològic dels arxivers catalans. Recuperado de: https://arxivers.com/wp-content/uploads/2018/07/Txt_01_Codi_Deont_ca.pdf

Astudillo Alarcón, W y Mendinueta Aguirre, C. (2008). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista de medicina y cine*, 4(3), 131-136.

Buckley, K. (2008). 'The Truth Is in the Red Files': An Overview of Archives in Popular Culture. *Archivaria*, 66(1), 95-123.

Cerdá Díaz, J. (2006). Los archivos del futuro. Retos y exigencias de la innovación tecnológica. Comunicación presentada en las *Segundas Jornadas Archivo y Memoria*. Madrid, 22-23 junio.

Cortés Alonso, A. (1979). La imagen de los archivos en el cine: tres ejemplos. *Boletín de ANABAD*, 29(2), 21-27.

Cross, S. (2018). Page Turners, They Are Not: Episode VIII: The Last Jedi and the Archives. *The American Archivist Reviews*.

Cruces Blanco, E. (2017). Historias inquietantes: archivos y archiveros en el cine. *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, 19, 59-72.

Cruces, E. (2012). La destrucción y la ocultación de símbolos: documentos, archivos y mentalidad colectiva. *Arch-e: Revista Andaluza de Archivos*. Nº 5-6.

Cruz Mundet, J.R. (2002). Pasado y futuro de la profesión de archivero. *Biblios: Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología*.

Donaldson, R. (2019). Trust in Archives—Trust in Digital Archival Content Framework. *Archivaria* 88 November).

Duranti, L. y Rogers, C. (2014). Trust in Online Records and Data. University of British Columbia

Fernández Fernández, I. (2007). Ciencia ficción: un espejo de la realidad. *Revista Digital Universitaria*, 8(9).

Fuster, F. (1999). Archivística, archivo, documento de archivo... Necesidad de clarificar los conceptos. *Anales de documentación*, 2, 103-120. Recuperado a partir de: <https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/2631>

Gómez Inglada, M., y Amigó Barbeta, J. (2009). Els arxius i el cinema, ombres i llums d'una relació difícil. *Lligall: revista catalana d'Arxivística*, 24.

González Fernández, Á. (2007). Realidad humana y mundos de ficción. *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, 431-434.

Gracy, D. (1985). WHATS YOUR TOTEM? ARCHIVAL IMAGES IN THE PUBLIC MIND. *The Midwestern Archivist*, 10(1), 17-23.

Granados Monroy, E. D. (2013). Ciencia, Ficción y Realidad. *Primera Revista Electrónica. Razón Y Palabra*, 17(2_83), 286-312. Recuperado a partir de: <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/533>

Idoya Zorroza, M^a. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de comunicación*, 6, 70-80.

Ienca, M. y Haselager, R. (2018). Hacking the brain: brain–computer interfacing technology and the ethics of neurosecurity. University of Basel,

Jelin, E. (2014). Memoria y democracia. Una relación incierta. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México

Kieling Pedrazzi, F., y Henrique Trennepohl, P. (2016). OS ARQUIVOS E SÉTIMA ARTE, *Revista Sociais e Humanas* 29(3).

Martínez-Ávila, Daniel (2021). Ética archivística, privacidad y protección de datos personales. *Anuario ThinkEPI*, 15(1).

Martín-Pozuelo, M. P. (2010). Prospectiva archivística: nuevas cuestiones, enfoques y métodos de investigación científica. *Revista Española De Documentación Científica*, 33(2), 201–224. <https://doi.org/10.3989/redc.2010.2>.

Múgica, M. (2015). El cambio de paradigma en el campo de la Archivística. Jornadas Archivísticas de la RENAIES. Recuperado de: https://www.uaeh.edu.mx/xvjornadasarchivisticasrenaies/documentos/xv_programa_xv_jornadas.pdf

Nazar, M. (2018). Archivos, archivistas y acceso a la información: entre la normativa, los principios y la responsabilidad. Conferencias magistrales: XII Congreso de Archivología del Mercosur.

Oliver, A., y Daniel, A. (2015). THE IDENTITY COMPLEX: THE PORTRAYAL OF ARCHIVISTS IN FILM. *Archival Issues*, 37(1), 48-70.

Organ, K. et al. (2018). Catching 'tears in the rain': Blade Runner and the archiving of memory and identity. Australian Society of Archivists Conference: Archives in a Blade Runner Age: Identity & Memory, Evidence & Accountability.

Rodríguez Díaz, M del R. (2009). Los archivos y la Archivística a través de la historia. *Bibliotecas. Anales de investigación*, 5, 45-52.

SAA COUNCIL (2011). Society of American Archivists Core Values of Archivists. Recuperado de: https://www2.archivists.org/sites/all/files/Core%20Values_FINAL_05.25.11_0.pdf

Schmuland, A. The Archival Image in Fiction: An Analysis and Annotated Bibliography

Sharon, W. (2018). People of the Stacks: 'The Archivist' Character in Fiction. *disClosure: A Journal of Social Theory*, 27(1), 24-77.

Simine, S. (2018). Beyond trauma? Memories of Joi/y and memory play in Blade Runner 2049. *Memory Studies*. 12 (1). University of London.

Stoykovich, E. Archives and Information in the Early Modern World. *The American Archivist*, 82(1).

Szekely, I. (2017). Do Archives Have a Future in the Digital Age? *Journal of Contemporary Archival Studies*. 4 (1). Recuperado a partir de: <http://elischolar.library.yale.edu/jcas/vol4/iss2/1>

Teo, Y. (2013). Love, longing and danger: Memory and forgetting in early twenty-first-century sf films. *Science Fiction Film and Television*, 6(3), 349-368.

Unamuno, B. del M. (2012). Los archivos que condenan. *Argo*. *Archivamos*, (86), 54-57.

- (2013). Los archivos en la guerra fría. *El Topo*. *Archivamos*, (89), 53-55
- (2015). El archivo y los secretos de la identidad. *Dos vidas*. *Archivamos*, (97), 58-60.
- (2016). Archivos de cine. 10 de las mejores películas de archivos. *Archivamos*, (100).
- (2018). La lucha por la libertad de la información. *Archivamos*, (107), 54-56.
- (2019). El archivo como negocio. ¿Podrás perdonarme algún día? *Archivamos*, (114), 52-54.
- (2019). Los archivos de la represión. *Archivamos*, (112), 54-55.
- (2019). El archivo del futuro. *Blade Runner 2049*. *Archivamos*, (111), 50-51.
- 2020). El Archivo General de la Galaxia *Star Wars*. Episodio II – El ataque de los clones. *Archivamos*, (115), 56-58.

Vieta, M. (2016). El cine como arte en la cultura de masas. *IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*.

Villarreal, J. (2019). Hackear al hacker: Sociedad postorwelliana y tech-noir en *Anon* (2018). *Humanitas*.

Vizcalla, F. (2003). El cine futurista y la memoria del porvenir. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IX (018), 87-101.

Voutssas M., Juan. (2010). Preservación documental digital y seguridad informática. *Investigación bibliotecológica*, 24(50), 127-155. Recuperado en 15 de junio de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2010000100008&lng=es&tlng=es

Voutssas, J. (2010). Preservación digital y seguridad informática. *Investigación Bibliotecológica*, 24 (50).

TESIS DOCTORALES

Mercader González, R. (2020). *Neo-Distopia: una aproximació històrica i genèrica a la distopia audiovisual dels segle XXI* (Tesis de doctorado, Universitat Ramon Llull). <http://hdl.handle.net/10803/669656>

Novell, N. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://core.ac.uk/download/pdf/13288271.pdf>

Saldías, A. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofraquista española (1965-1975)* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_295707/gasr1de1.pdf

PELÍCULAS

Aja, A. (Director). (2021). *Oxígeno* [Película]. Coproducción Francia-Estados Unidos; Echo Lake Productions; Wild Bunch; Getaway Films.

Bahrani, R. (Director). (2018). *Fahrenheit 451* [Película]. Outlier Society, HBO.

Besson, L. (Director). (2014). *Lucy* [Película]. Europa Corp; TF1 Films Production; Universal Pictures.

Edwards, G. (Director). (2016). *Rogue One: Una historia de Star Wars*. Lucasfilm.

Garland, A. (Director). (2015). *Ex Machina* [Película]. DNA Films; Film4 Productions.

Grant, C. (Director). (2017). *Lágrimas en la lluvia* [Película cortometraje]. Andrew MacDonald Films.

Johnson, R. (Director). (2012). *Looper* [Película]. Endgame Entertainment; FilmDistrict, DMG Entertainment; Ram Bergman Productions.

Johnson, R. (Director). (2017). *Star Wars: Los últimos Jedi* [Película]. Lucasfilm, Walt Disney Pictures.

Jonze, S. (Director). (2013). *Her* [Película]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films.

Niccol, A. (Director). (2018). *Anon* [Película]. Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Alemania; K5 Film; K5 Film; K5 Media Group.

Nolan, C. (Director). (2010). *Origen* [Película]. Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; Warner Bros; Legendary Pictures; Syncopy Production.

Noyce, P. (Director). (2014). *The Giver* [Película]. As Is Productions, Tonik Productions, Walden Media.

Pfister, W. (Director). (2014). *Transcendence* [Película]. Warner Bros.; Alcon Entertainment; Syncopy Production; MG Entertainment; Straight Up Films.

Ponsoldt, J. (Director). (2017) *El círculo* [Película]. Imagenation Abu Dhabi FZ; Likely Story; Parkes+MacDonald Image Nation.

Radford, M. (Director). (1984). *1984* [Película]. Virgin y Umbrella-Rosenblum Films Production.

Rothery, G. (Director). (2021). *Archive* [Película]. Coproducción Reino Unido-Hungría-Estados Unidos; Independent; Hero Squared; Head Gear Films; Metrol Technology, Untapped.

Sanders, R. (Director). (2017). *Ghost in the Shell* [Película]. DreamWorks SKG; Grosvenor Park; Seaside Entertainment.

Scott, L. (Director). (2017). *2036: Nexus Dawn* [Película cortometraje]. Warner Bros; Thunderbird Films; Alcon Entertainment; Columbia Pictures; Scott Free Productions.

Scott, L. (Director). (2017). *2048: Nowhere to Run* [Película cortometraje]. Warner Bros; Scott Free Productions; Thunderbird Films; Alcon Entertainment.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. Warner Bros; Ladd Company; Shaw Brothers.

Singh, T. (Director). (2015). *Eternal* [Película]. Focus Features, Endgame Entertainment, Ram Bergman Productions.

Spielberg, S. (Director). (2018). *Ready Player One* [Película]. Warner Bros; Amblin Entertainment; De Line Pictures; Village Roadshow; Reliance Entertainment.

Truffaut, F. (Director). (2018). *Fahrenheit 451* [Película]. Anglo Enterprises y Vineyard Film

Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; Warner Bros; Scott Free Productions; Thunderbird Films; Alcon Entertainment; 16:14 Entertainment; Torridon Films.

Watanabe, S. (Director). (2017). *Blade Runner: Apagón 2022* [Película cortometraje]. Alcon Entertainment; Cygames; Sony Pictures Entertainment Japan.

PÁGINAS WEB

Leite, N. (2017). Star Wars Rogue One: como a arquivologia poderia mudar um filme. Recuperado de: <https://medium.com/@nathalyleite52/star-wars-rogue-one-como-a-arquivologia-poderia-mudar-um-filme-cb6d18bd6536>

Orwell.ru. (29 de Diciembre de 2019) *Freedom and happiness (Review of 'We' by Evgeueni Zamyatin)*. Recuperado de: https://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/english/e_zamy

Contracoberta lliure