

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

IKUSENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA
IKASTURTEA 2017/2018

MUNDU DISTOPIKOAREN ANALISIA *THE ROAD*
ETA *INTERSTELLAR* PELIKULETAN

EGILEA:

Lierni Armentia Marin

ZUZENDARIA:

Iñigo Marzabal Albaina

2018ko maiatzaren 28a
28 de Marzo de 2018

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciatarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

LABURPENA

Etorkizunak zer ekarriko ote dion galdetu dio gizakiak bere buruari historia osoan zehar eta kezka hau konponduko duen erantzun bat bilatzen saiatu da artearen eremu ezberdinetan. Oraingoan zarpigarren artearen txanda dela dirudi eta honek marrazten duen etorbideak ez digu ezer onik iragartzen. Espero dugun garai beltzaren erakuslea den distopiaren kontzeptuak gizabanakoan gauzatu dezakeen transzendentzia aztertzerako orduan, zineak tresna paregabe gisa funtzionatzen du. Hori dela eta, ikerketa honetan XXI. mendeko zine distopiko estatubatuarren ordezkari diren *The Road* (John Hillcoat, 2009) eta *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) pelikulak aztertu dira, horietan egiten den mundu distopikoaren erretratuari eta pertsonaiek bertan hartzen duten jarrerari erreperatuz.

Hitz gakoak: Distopia, utopia, *The Road*, *Interstellar*, Christopher Nolan, John Hillcoat, ingurumena, etika, zinea, kontsumismoa.

RESUMEN

A través de la historia el hombre se ha preguntado que le deparara el futuro, buscando la respuesta en diferentes ámbitos artísticos. Ahora le toca al séptimo arte y el futuro que nos propone no es nada halagüeño. A la hora de analizar la transcendencia que el concepto distopia, como representante de un porvenir oscuro, puede tener sobre el ser humano, el cine juega un papel indispensable. Es por esto, que se han seleccionado las películas *The Road* (John Hillcoat, 2009) y *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) que representan el cine distopico estadounidense del siglo XXI. La investigación se centra en el analizar el retrato del mundo distopico y la actitud que los personajes adoptan ante este universo.

Palabras clave: Distopía, utopía, *The Road*, *Interstellar*, Christopher Nolan, John Hillcoat, ecología, ética, cine, consumismo.

ABSTRACT

Throughout history, man has asked himself what the future holds for him, seeking the answer in different artistic fields. Now it's up to the seventh art and the future that it proposes is not flattering. When analyzing the transcendence that the dystopia concept, as a representative of a dark future, can have on the human being, cinema plays an indispensable role. This is why the films *The Road* (John Hillcoat, 2009) and *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) that represent the American dystopian cinema of the 21st century have been selected. The research focuses on analyzing the retreat of the dystopian world and the attitude that the characters adopt in this universe.

Key words: Dystopia, Utopia, *The Road*, *Interstellar*, Christopher Nolan, John Hillcoat, ecology, ethics, cinema, consumerism.

Aurkibidea

1. SARRERA	5
1.1. Lanaren aurkezpena.....	5
1.2. Ikerketaren helburuak eta hipotesiak.....	5
2. MARKO TEORIKOA	6
2.1. Distopia: utopiaren ispilu aldrebestua.....	6
2.2. Distopiaren aroa	11
3. METODOLOGIA	17
4. <i>THE ROAD</i> ETA <i>INTERSTELLAR</i> PELIKULEN AZTERKETA	18
4.1. <i>THE ROAD</i>	18
4.1.1. Heroia infernuan zehar.....	20
4.1. 2. Jainko berri baten agerpena.....	30
4.1. 3. Amesgaiztoko natura.....	32
4.1.4. Galdutako munduaren sugarra	34
4.1.5. Kontsumismoaren aztarnak.....	38
4.2. <i>INTERSTELLAR</i>	40
4.2.1. Heroi hautatua.....	43
4.2.2. Berpizkunde jainkotiarra.....	51
4.2.3. Abandonatu beharreko Lur zaharkitua.....	54
4.2.4. Maitasunak salbatuko gaitu.....	57
4.2.5. Denboraren betekizunak	61
5. ONDORIOAK	63
BIBLIOGRAFIA	68
FILMOGRAFIA	74

1. SARRERA

1.1. Lanaren aurkezpena

Pelikulak gure errealitateari buruzko ikuspegi jakin bat ematen diguten kontaktak dira eta hortaz, gure barne beldur eta buruhaustek azaleratzen dituzte. Etorkizunak zer ekarriko ote dion galdetu dio gizakiak bere buruari historia osoan zehar eta kezka hau konponduko duen erantzun bat bilatzen saiatu da artearen eremu ezberdinetan. Oraingoan zazpigarren artearen txanda dela dirudi eta honek marrazten duen etorbideak ez digu ezer onik iragartzen. Zientzia fikziozko pelikulen edukiaren egiazkotasuna zalantzarria izanda ere, haren istorioak eragin ditzakeen hausnarketak giza bizitzari lotuta datoz erabat. Horregatik, espero dugun garai beltzaren erakuslea den distopiaren kontzeptuak gizabanakoan gauzatu dezakeen transzendentzia aztertzerako orduan, zineak tresna paregabe gisa funtzionatzen du. Izan ere, Marzabal eta Arocenak diotenez, “Kontsidera daiteke bizi dugun errealitatearekiko pertzepzioa osatzen duten balore eta printzipioen zati handi bat, Historiaren fluxuan izan dugun gizarteratzea edota bestearekiko erlazioa, dela hurbila dela urrutikoa, hein batean narrazioaren bidetik geureganatu ditugu” (2016:9). Lan honetan ikertuko diren narrazioak distopiaren generoan sailkatutako *The Road* (John Hillcoat, 2009) eta *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) pelikulei dagozkie.

1.2. Ikerketaren helburuak eta hipotesiak

Ikerketaren helburu orokorra distopiaren kontzeptua XXI. mendeko zine estatubatuarrean daukan irudikapena aztertzea bada, hau osatzeko azpihelburu batzuk proposatu dira hasieratik. Lehenik eta behin zine distopikoaren barruan eko-distopiak proposatzen duen naturarekiko ikuspegia aztertzea da xedeetako bat, baita gizakiak natura distopiko suntsitzaile horren aurrean hartzen dituen portaera, etika eta morala ere. Gainera zine distopikoak etorkizuneko mundu bati ezartzen dizkion ezaugarrietaz gain, orainaldiko auziei ematen zaion nabarmentasuna hartuko da kontuan. Helburu hauek betetzeko eta pelikulen mezua modu sakonagoan ulertzeko, lagungarriak diren testu filosofiko eta literarioak behatuko dira. Aldez aurretik, ikerketa honen bitartez zine distopikoaren erretratu bat margozteza posible izango dela suposatzen dut. Bestalde literaturan gertatu izan den bezala, zinean ere eko-distopiaren eredu baten presentzia badagoela frogatuko da, bi pelikulen arteko parekotasunak anitzak direla egiaztatzean. Amaitzeko, distopiak munduaren definizio bat egitearekin batera, gizabanakoaren nolakotasuna definitzea ere bilatzen duela konfirmatuko da.

2. MARKO TEORIKOA

2.1. Distopia: utopiaren ispilu aldrebestua

Lan honetan aztertuko den gai nagusia distopiak zinean duen presentzia bada ere, ezin daiteke distopiaren munduan barnerratu bere jatorrira jo gabe: utopia. Biak elkarren eskutik doaz, utopiak amets hoberenera eraman nahi bagaitu, distopiarekin amesgaizto batekin aurrez aurkituko gara. Garaiko errealitatea sinbolizatzen duen txanpon berdinarean bi aldeak erakusten dizkigute.

Bitxia da utopia hitzaren ibilbidea. Tomas Morok idatzitako liburuak, *Utopia*, 1516an erditu zuen lehen aldiz neologismo lexiko hau, aurretik beste hainbat filosofoen lanetan azaleratu zen kontzeptua izendatzeko. Idazleak gizarte antolakuntza perfektu baten menpe funtzionatzen zuen irla isolatu berri bat deskubritu berri zuen, Utopia. Hitzak alegiazko uharte zehatz horren izenari erreferentzia egiteaz gain, “literatura utopiko bezala ezagutu izan zen azpigenero mota zehatz bat izendatu zuen” (Vieira, 2010: 3). “Hitzaren aurrekaria Aristofanes antzerkigile greziarraren *Las aves* lanean topa daiteke, non Iris jainkosak hiri ideala aipatzeko *atopon* hitza erabiltzen zuen, bere esanahia “toki eza” izanik” (Santos, 2017: 19). Beraz, izena erabakitzeko orduan, greziar eragina Mororengan argia da. Bestalde, greziar jatorrizko neologismoak bi esanahi hartzen ditu hitz konposaketa dela eta. Izan ere, alde batetik *u* aurrizkia dago, *eu*, “ona”, adjektibo kalifikatzailearekin erlazionatu ahalko litzatekeena, edota *ou*, “ez”, ezezko adberbioarekin. Bi aurrizkiak soinu berarekin ahoskatzen dira. Horrela, hauek *topos*, “toki” erroarekin batzean, zentzu bikoitza ematen diote hitzari, “toki on” eta “toki eza” esanahiak adieraziz.

Morok *nusquama*, “toki eza” besterik esan nahi ez duena, latinezko hitza hautatu zezakeen, baina honek ez zuen idazlea asebeste. Beharbada bere asmoa ez zen soilik inon aurkitu ezin daitekeen toki bat deskribatzea, honek zuzenean bere existentziarik eza baieztatuko bailuke, Eta hala da, ez dago Utopia izeneko irlarik, baina bere barne antolakuntza bai politikoa bai sozialak idazlearen posibilitatezko ilusioa islatzen dute. Aldi berean inon ez dagoen, baina gauzatzeko posible den errepublika mota desiragarri batean sinisten du Morok. “Posibilitatezko zentzu” hori pentsamendu utopikoaren oinarri bezala kokatzen du Robert Musil idazleak *El hombre sin atributos* eleberrian. “Oraindik jaio ez den, baina posiblea den errealitate bat hautemateko zentzua” dela zehazten du (Nieves, 2005: 36). “Gure errealitateak berak posibilitateak

bermatzen dizkigu”, baina posibilitate horiek soilik azaleratuko dira norbaitek hauek aurkitzen dituzenean eta “zentzu eta helburu bat ematen dizkienean” (Ibid.)

Platonen berak, utopiaren aitzindari bezala, ez du ziurtatzen *Errepublika* obran deskribatutako gobernu perfektuaren ideia “modu berdintsuan gauzatu daitekeenik”, baina horretara hurbiltzen den sistema bat ezartzeko gaitasuna erakutsiz gero, “*errepublika* horren posibilitatea egon badagoela frogatuko luke” (Imaz, 1976: 8).

Hortaz, horretan datza Utopiaren barne tentsio nagusia, nola lortu mundu utopiko batek eskaintzen digun sistema “alternatibo on” hori egungo errealitatean ezartzea, hasiera batetik onartzen badugu bere eskuragarritasun eza. Fernando Birri zinemagileak arazoa ebazten du, “Utopia zeruertzean dago. Bi pauso ematen ditut eta bera bi pauso aldentzen da. Hamar pauso ematen ditut eta zeruertza hamar pauso urrunago doa. Pauso asko emanda ere, inoiz ez dut harrapatuko. Orduan, zertarako balio du utopiak? Horretarako, aurrera egiteko”¹. Ideia honekin lotuta, Karl Mannheim soziologoak uste du “zeruertz utopikoaren galera hondamendi bat suposatuko lukeela, aldaketa sozialerako ezinbesteko elementua baita” (Vieira, 2010: 14).

Ukaezina da, hortaz, gizakiak utopiaren irudia gogoan izan duela betidanik, urruntasunean bada ere. Izan ere, “desira utopikoa gizakiaren berezko ezaugarria da”, jaiotzez atxikitu zaiona eta historia osoan zehar bizirik iraun duena (Santos, 2017: 7). Atzera egin genezake, Gilgamesh² erregearen kondaira mesopotamikoaren garaietara eta bertan ere “*locus amoenus*”³ batekin aurkituko ginatke Jainkoen lorategiaren deskribapenean” (Ibid.: 18). Alabaina, utopiaren oinarriak ez ziren sendotu, Platon-ek bere bi obra nagusiak *Errepublika* eta *Legeak* idatzi zituen arte. Azken honek Atenasko demokraziaren antolaketa hankaz gora jartzen du bere estatu idealaren proposamenarekin. K.a. 389 eta 369 urteen artean idatzia, Platonen *Errepublika* obrak “forma eman zion mundu zaharreko utopia filosofiko gorenari: bertutearen araberako hierarkian eta senaren errepresioan oinarritutako gizarte justu eta bertutetsu bat”

¹ Eduardo Galeanori egindako elkarrizketa batetik ateratako esaldia. Hemendik eskuratua: <https://www.youtube.com/watch?v=JrAhHJC8dy8> (Kontsulta: 2018aren otsailaren 20a).

² Gilgamesh mesopotamiako erregearen olerkia historiako lehenengo epopeya bezala ezagutzen da. Hemendik eskuratua: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-epopeya-de-gilgamesh_6746 (Kontsulta: 2018aren otsailaren 6a).

³ *Locus amoenus*: latinezko leloa, leku idiliko eta mitiko bat adierazten du, askotan Eden edo Paradisuaren antzeko ezaugarriak dituena.

(Santos, 2017: 22). Estatua errege-filosofo bezala ezagutzen diren gobernarien eskuetan kontrolatzen da eta hauek “arrazoiaren agindupean” egiten dituzte legeak (Ibid.: 23). Platonek argudiatzen du posible dela gizabanakoarentzat eta baita estatuarentzat ere bizimodu on bat ikertzea prozesu arrazionalen bitartez, hau da, ezagutzaren bitartez. Hori dela eta, bere ikuspuntutik, ezagutzak boterea legitimatzen du, horregatik jakintsuenek hartu behar dute gobernarien papera, hauek baitira ongiaren ideiatik hurbilago daudenak.

Errepublika liburuan estatu perfektu baten deskribapen zehaztua egiten bada ere, “Platonek ez du bere utopia obra honetan aurkezten, gehiengoak pentsa zezakeenaren aurka, baizik *Legeak* obran” (Imaz, 1976: 7). Platonen *Errepublika* eta Mororen *Utopia* liburuak desberdinak dira, haien “gizarte sistema gauzatzerako orduan lehenengoa ez baitoa espekulazio hutsetatik haratago”, eta bigarrenak, ordea, sistema perfektua nonbait aurkitu daitekeen lurralde batean ezartzen du, nahiz eta irakurleak jakin badaki Utopia herrialdea alegiazko eredu bat besterik ez dela (Vieira, 2010: 6). Esan daiteke, “*Errepublika*-ko estatua ideien munduan besterik ez dela existitzen”, ulertu daiteke, baina ezinezkoa da gauzatzek (Imaz, 1976: 9). *Legeak* liburuan Platonek, aurretik aipatutako posibilitatezko zentzua gehitzen dio estatu horri, “quimera izatetik utopia izatera pasatzen da, ideia izatetik errealitate izatera” (Ibid.: 13).

Utopia kontzeptuaren aitzindaria izanik, nabaria da Platonek Mororen obran duen eragina. Biek komunismo sozialaren ideia konpartitzeaz gain, *Utopia* beran filosofoaren inguruko zenbait aipamenek agerian uzten dute Morok atenastarrarengatik sentitzen zuen mirespina:

Platonek bere Errepublika obran deskribatzen duena kontatuko banizue, eta utopianoek haien irlan gauzatzen dituzten ekintzak, hobeagoak irudituko litzaizueke, eta hala dira, alegia, bitxiak ere diren bitartean. Hain zuzen ere, bi kasuetan, gauza guztiak komunak dira, hemen berriz, jabetza pribatuak agintzen du (Moro, 1516: 39).

Liburuaren lehenengo zatian Thomas Morok Rafael Hitlodeo fikziozko pertsonaia ezagutzen du, Pedro Egidio humanista holandarraren bitartez. Hitlodeo, itsasgizon eruditua, ustez Mundu Berrira bidaiatu du Américo Vespucio-rekin eta haren bidaietako batean Utopia irla zoragarriarekin aurkitu da. Hiruren artean eztabaida bat mantentzen dute garaiko Enrique VIIIak gobernatutako Ingalaterraren egoerari buruz, zeinetan

“luxuzko bizimoduak, behartsuen miseriaren erritmo berean egiten duen gorantz” (Mumford, 1922: 44). Elkarrizketan marinela gogoeta egiten du legeen zorrozkeriaren inguruan, berak parlamentuko kideek ez bezala ulertzen du “gizartean ugariak diren lapurretak eta biolentzia ez direla garai ilun horren eragileak, baizik haren emaitza” (Ibid.) Jarraian, Hitlodeok Utopiako uhartean aurkitutakoa xehetasunez deskribatzera pasatzen da, liburuaren bigarren zatian hasiera emanez. Bertako sistemak duen xede nagusia zorientasunaren lorpena da, eta gizarteak hartzen dituen erabaki edo ardura guztiak horren inguruan mugitzen dira. Platonen antzera, Morok uste du misio horretan arrakasta izateko metodo bakarra “naturarekin bat” bizitzean datzala. Horrekin batera, jabego pribatua guztiz ezabatzen du, hauek “gaitz guztien iturria” direla aldarrikatuz, eta horren ordez, familia eta nekazaritza kokatzen ditu gizarteko euskarri ekonomiko nagusi gisa (Ibid.: 46). Gainera, Morok zentzu berri bat ematen dizkie “urre, zilar eta bestelako harribitxiei”, hauek esklabu eta kriminalei eskegitzen zaizkie hauen “zikoizkeriaren irudikapen gisa” (Ibid.: 47). Erljioari dagokionez, Utopian ez da Jainkoaren presentzia falta, herritar bakoitzak eskubidea du edozein sinesmen gurtzeko, eta guztiak errespetatu beharko dira tolerantzia osoz. Hala eta guztiz ere, “denak bat datoz Jainko Goren baten existentziarekin eta hau jatorrizko sortzaile bezala izendatzen dute”, hizkuntza utopianoan “Mitra” izenarekin ezagutzen dena (Moro, 1516:111).

Tomas Moro humanista kristaua izanik, Rotterdamgo Erasmus bere adiskideak izendatu zuen *Philosophia Christi* pentsamenduaren defendatzailea da. Honek kristautasunari bere “jatorrizko garbitasuna bueltatzea bilatzen du”, “Jesus-en irakaspen jainkotiarrek (Ebangelioa), funtsik gabeko beste edozein jakituriaren -teologo, filosofo, jurista eta bestelako intelektualen jakituriak- gainetik ” kokatzen ditu (Guzón, 2004: 9). Halaber, Morok, Hitlodeoren deskripzioaren bitartez, kontatzen digu nola utopianoek benetazko dohatasuna eta morala lortzeko “filosofia eta arrazoimena” nahasten dituzten haien “erlijio zorrotzeko hastapenekin” (Imaz, 1976: 18). Izan ere, “gizakiaren arrazoia ez da nahikoa egiazko dohatasuna deskubritu ahal izateko” (Ibid.). Bestalde, utopian “erlijio natural unibertsal” baten izatasunaren aitortzea egiteaz gain, “giza antolaketa kristautasunaren 4 bertute kardinaletan oinarritzen da: Justizia, Zuhurtasuna, Irmotasuna eta Neurritasuna”, eta hauekin batera “San Pauloren lehenengo epistolatik ateratako beste hiru gehitzen dira, Fedea, Itxaropena eta Karitatea” (Santos, 2017: 29). Horien batuketak “zenbaki jainkotiar magikoa den zazpia osatzen du, Utopiako gizartearen armonia eta oreka bermatuz” (Ibid.).

Parabolaren bitartez, eta utopianoen lurraldean nagusitzen diren “bertuteak azpimarratuz”, Morok Ingalaterrako herritarrentzako ohikoak ziren “bizio, korrupzioa eta bidegabekeriak salatzen ditu” (Santos, 2017: 27). Beraz, utopiaren funtzioa bikoitza da: alde batetik, autorearen “garaiko gizarte erreala salatzen du” eta bestetik “gizarte ideala nolakoa izan beharko litzatekeen irudikatzen du” (Ibid.; 18). Azken batean, *pentsamendu utopikoa* horretan datza, errealitatea bi ikuspuntutik ikertzen baitu, bere “gabezi eta hutsuneetatik” eta aldi berean bere “posibilitateetatik” (Nieves, 2005: 36). Modu honetan idazle utopikoek adierazten dute “beharbada bestelako bideak bazeudela eta hartu zutena ez zela bakarra, ezta hobereena ere” (Cortázar, 1996: 17).

Errenazimentuan jaiotako *Utopiarekin* batera aipatzekoak dira garai bereko beste bi obra utopiko nagusiak: Tommaso Campanella-ren *Ciudad del Sol*, 1602an idatzia, eta Francis Bacon-en *Nueva Atlántida*, 1626an idatzia. Ez da kasualitatea utopiak jorratzen zituzten obra indartsuenak garaikideak izatea. Utopiaren irudiak gora egiten du sasoi historiko zehatz batzuetan, zeinetan “zibilizazioaren garapenak mundu berriak sortzea ahalbidetzen duen”, “jainkoaren borondatea” eta “naturaren indarrak” alde batera utzita (Moylan, 1986: 33). Ondorioz, ez da harritzekoa literatura utopikoa, “arrazoiak” eta “pentsamendu humanistek” protagonismoa hartu duten garaietan burutzea: “Antzinako Grezia (*Errepublika*), Errenazimendua (*Utopia*), eta XIX. mendea (Industria Iraultzak eta ordena sozial berriek babestutako utopia berriak)” (Nieves, 2005: 18).

Tomas Moro-ren *Utopia* Mundu Berriak, Amerikak, ekarri zuen iraultzaren erakuslea bada, Campanella-ren *Ciudad del Sol* “iraultza kopernikanoaren erdian” agertzen da. “Astrologia, Campanellaren obran, eta alkimia, Bacon-en kasuan, zientzia modernoaren atarian daude” (Imaz, 1976: 22). Campanellaren estatu ideala komunitatearen antolaketa zientifiko propioa ezartzen lehenengo da, eta bere herritarren eginkizuna zeruko gorputzen ikerketara bideratzen du, hauek etorkizunaren iragarpena eskaintzen digutela baieztatuz (Ibid.). Utopian bezala, Trapobanako islan kokatutako imaginazko hiri idealak ere komunismo sozialaren ideia konpartitzen du, “Aberatsak dira, denetarik daukatelako; txiroak, ez dutelako jabego pribaturik eta aldi berean ez daude gauzen zerbitzuean, baizik eta alderantziz, gauzak dira haien esanetan daudenak” (Mumford, 1922: 67).

Nueva Atlántida obraren kasuan idazleak zientziak gizartean hartu dezakeen paper iraultzailea nabarmentzen du. Liburuan ehunka mende pasatu arte burutuko ez diren asmakizunak deskribatzen dira, teknologiaren bitartez funtzionatzen duen hiri baten

nondik norakoak aurreratuz. “Utopia klasikoen artean hauxe da gerora ezagutuko den zientzia-fikziozko literaturarekin ahaidetasun-maila altuena erakusten duena” (Santos, 2017: 77). Baconek “Salomon-en etxea” izenarekin aipatzen du bere hiriko nukleoa edota fundazio gorena, zeinetan zientzialari apartenak fedea eta giza-ordena bermatzeaz arduratzen dira (Pohl, 2010: 60). Liburuak irakurlea sozietate sekretu horren esperientzia eta ezagutza zientifikoekin txundituta uztea lor dezake, baina honen atzean teknokrazia boteretsu batek duen “intentzio menderatzailea” ezkututzen da. Platonen errepublikaren antzera, Baconek jakintsu gutxi batzuek gizarte oso batengan ezarritako antolaketaren alde apustua egiten du (Flichy, 2017).

“Teknokrazia, beraz, utopia eskuratzeko sistema gaitso bezala aurkeztzen da”. Ezagutza teknikoaren inguruan eraikitzen den gobernu honek, “politika eta gizartea optimizatu, estandarizatu, katalogatu eta manipulatu” du, haren herritarren ustezko zorientasuna lotzeko saiakeran (Buelvas, 2015: 39): “Arrazoi zientifikoaren bitartez” teknokraziaren gailurrean kokatzen direnak “egia absolutuaren jabe eta iragarle” dira eta hortaz, justifikatuta dago hauen botere eta kontrola giza-antolaketan (Ibid). Faktore hauek kontuan hartuta, ez da harrizkoa Platonen Errepublika bezalako utopietan totalitarismoaren aztarnak aurkitzea, are gehiago, Lewis Mumford, utopia platonikoak, eta atzetik jarraituko dioten beste hainbat utopiek ere, barrualdean distopiaren hazia daramatela esatera ausartzen da (Mumford, 2013: 12). Ondorioz, esan daiteke utopiari atxikitzen zaizkion izendapenek, hala nola, “zuzentasunaren erreinua”, “bakea eta harmoniaren gordelekua”, itxuraz transmititu dezaketena baino “inplikazio ilunagoak” estaltzen dituztela (Buelvas, 2015: 34).

2.2. Distopiaren aroa

Distopia kontzeptua “utopiaren antitesi” bezala ezagutu ohi da, bere izenaren konposaketak, “dis” eta “topos” (leku txarra), adierazten duenez. Utopian autoreak “bere garaian bizi duena baino hobea kontsideratzen duen gizarte idealizatu bat” irudikatzen badu, “distopian horren ukapena egiten da, momentuko gizartea baino okerragoa den bat aurkeztuz” (Claeys, 2013: 15). Baina arazo bat dago distopia utopia beraren aurkakotzat hartzean, izan ere, “edonork askatasunaren borrokalari moduan ikusten duen pertsona bera, beste norbaitek terroristatzat hartu dezakeen antzera, edonoren utopia beste norbaiten distopia izan liteke” (Ibid.). Beraz, paradoxikoki distopia “utopiaren esentzia” bilakatzen da eta biek gizarte beraren errepresentazio desberdinak osatzen dituzte (Ibid.).

Utopiarekin gertatzen den moduan, ezagutu daiteke distopia hitzaren jaiotza, baina kontzeptua bera ezin daiteke urte zehatz batean kokatu. “Distopia lehenengo aldiz ahoskatzen du John Stuart Mill-ek, 1868an Ingalaterrako parlamentuan jasotako hitzaldi batean”, utopia hitzaren funtzionaltasuna ezeztatzen du eta honi adiera pesimista bat eransten dio (Vázquez, 2015: 8). Intelektualki hasieratik “amets utopikoaren luzapenerako eragozpen” izan ziren bi hipotesi zientifiko kontuan hartu beharrekoak dira: Darwin eta Freud-en aurkikuntzak (Manuel, 1982: 123). Hauen teoriak zuzenak baziren, alferrik zen “gizakia perfektionatzeko biderik bilatzea”, izan ere “gizabanakoaren izaerari indarkeriazko jarrera naturala” atxikitu zioten eta honek eragozten zuen “elkartasuneko unibertso” bat lortzea, lehenago edo beranduago bultzada basati horiek gizakien arteko bakea apurtuko bailukete (Ibid.: 124).

Nortasun distopikoko zientziak hasiera batetik iragarri zuen utopiaren ahulezia, eta XX. mendean, hain zuzen ere, utopiak bere benetako arerioa ezagutu zuen, Gerra Handia. Honek eta “Fasismoaren eta Totalismoaren gorakadak, Komunismo Sobietarraren beherakadak Estalinismoaren aurrean eta Mendebaldeko kapitalismoaren porrotak 30. hamarkadan” intelektual eta humanisten pentsamendu utopikoak zapuztu zituzten erabat (Kumar, 1987: 259). Zorigaiztoko gertakariak, gizartearen aurrerapen positiboan sinisten zutenek haien fedea bertan behera uztera derrigortu zuten, distopiaren esanetara jarritz.

Utopiatik distopiara egindako ibilbidea azaltzeko orduan, Estrella López-ek adierazten du garapena hiru formatan ematen dela: utopiaren errefusapena, sorkuntza utopikoaren desagerpena eta distopiaren agerpena. Historiak berak irakasten dio gizarteari ez dagoela itxaropenik etorkizun utopiko batengan. Askok, bereziki “liberalismoaren defendatzaileak”, totalismoaren doktrina aurkitzen dute literatura utopikoetan, aurretik aipatutako *Errepublika* eta *Nueva Atlántida* obretan esaterako (López, 1991: 11). “Egia absolutu bat dagoela onartzeak” tolerantzia eta pluralismoaren ideia liberalak arriskuan jartzen ditu eta hau ez da onargarria suertatzen liberalentzako (Ibid.).

Literaturan, nabarmentzekoa da utopiaren desagerpenean zientzia eta teknologia berrien erantzukizuna. “Utopiaren sorkuntzan eragin zuen faktoreetako bat zientziaren garapenean jarritako itxaropena zen” (Ibid.: 13). Obra utopikoek eta XIX. mendeko zientzia fikziozko literaturak, bereziki Julio Verne-ren eleberriek, aurreikusten zituzten asmakizun asko eta asko jada gure arora heldu dira, eta ameslariek urrutiko etorkizun

batean kokatzen zituzten aurkikuntzak errealitate bihurtu dira. Horrenbestez, esan daiteke “zientziak imaginazioak baino arinago egin duela aurrera” (Ibid.:13). Bestalde, “gizabanakoaren zorientasuna eta ongizate kolektiboa segurtatzen zuten aurrerapen tekno-zientifikoek” gizartearen konfiantza galdu dute erabat eta maltzurkeriaren norabiderantz desbideratu dira (Marzabal, 2009: 123). Egoera honek hirugarren puntura eramaten gaitu, utopia idealistaren ordezkapena utopia negatibo batengatik. Estrella López-ek gizakiaren aurrerapen onuragarriaren aldeko fedearen galera dela distopiaren bultzatzaile nagusia azaltzen du (1991: 10). Iraganak edota orainaldiak etorkizunak baino bizitza oparagoa eskaini digulakoaren premisak literatura distopikoa mamitzen du.

Genero distopikoaren barruko lehenengo obrak “utopia zientifiko eta arrazionalen inguruko satira” gisa agertzen dira. “Hauetatik eraginkorrena Jonathan Swift-en *Los viajes de Gulliver* izan zen” (Kumar, 2013:19)*. Swift-ek gizartearen ikuspegi negatibo bat eskaintzen du, Moro-ren Utopia eredutzat hartuz, obra distopikoetan ohikoena bada ere, honetan “ez da etorkizuneko proiektiorik egiten, baizik garaiko gobernu sistemaren salaketa hutsa, ezkortasunez eta etsipenez beteta” (López, 1991: 10). Distopia generoko obra bereizgarrienak ordea, Yevgueni Zamyatin-en *Nosotros* (1924), Aldous Huxley-en *Un Mundo Feliz* (1932), eta George Orwell-en *1984* (1949) lirateke. “Hirurak errealitatean hautemandako joera zehatzen arabera garatzen dira”, horiek muturrera eramaten dituzte, “ondorio antiutopikoak” azaleratuz (Nieves, 2005: 32). Zamyatin-ek Iraultza Errusiarraren ingurugiroan sartuta, “arrazoi teknokrataren gailentasuna” sumatzen du “mundua eraldatzeko eta gizarteari zorientasuna eta ongizatea” ekartzeko tresna bakar bezala (Ibid.). Bere eleberriko pertsonaia nagusiak, debekatuta dagoen maitasun sentimendua espresatu eta Estatu Bakarraren araei aurre egitean erakusten dizkigu itxuraz gizarte utopikoa dena onartzeak dakarren prezioa. “Ongizatearen lorpena posible da gizabanakoaren deuseztapenari esker” (Ibid.). Gizakiak propioak dituen pribatutasuna, kontzientzia eta desioak galtzea onartzen du komunitate zorientsu baten truke. Idazleak, “indibidualista eta masa-gizartearen kritiko abanguardista” izanik, jarrera antisozialista, baina aldi berean antikapitalista erakusten digu liburu horren bitartez (Suvin, 2009: 189).

Bigarren distopia kanonikoak, *Un Mundo Feliz*, Zamyatin-en eredua jarraitzen du hurbiletik. Sozietate honetan antolaketa kolektibista zorrotz batekin topo egiten dugu, non ugalketarako teknologiaren bitartez, gizaki bakoitzari jaio aurretik bere betebeharra ezartzen zaion. Modu honetan adimenaren arabera egituratzen da enpleguen banaketa,

Fordismoak defendatzen duen sistema aurreratu baten gisa. Bere aurrekaria den *Nosotros* liburuko gobernuak “biolentzia eta terrorea” erabiltzen bazituen bere asmoak inposatzeko, Huxley-ren estatua “baldintzapen, manipulazio eta programazio genetikoaz” baliatzen da (Nieves, 2005: 33). Herritarrei literalki zoriontasunaren pilula ematen zaie, ezjakina baina zoriontsua den ustezko gizarte bat sortzeko.

Orwell-en obra hiruretatik beldurgarriena da, utopia bat izan zitekeena totalismo ilun baten irudikapenean bilakatzen baitu. “Utopia baikorrek errealitateak berak duen alteridade siniestroa estaltzen dute”, distopiak, berriz, aurkakoa egiten du, “alteridade hori ezabatzean eraiki den munduak eskutatzen duen alde siniestroa ikusgai egiten du” (Baudrillard y Guillaume 2000: 16)*. “Asko dira Campanella-ren *La Ciudad del Sol*, Orwell-en 1984 obrako INGSOC alderdi totalitarioaren aurrekari bezala ikusten dutena” (Nuñez, 1985: 51). Aproposa litzateke hortaz, esatea bigarrenak lehenengoaren alteridade siniestroa irudikatzen duela. Antzekotasun deigarriena estatuaren barneko antolaketa eta instituzioetan ematen da. 1984ko Oceania herrialdeko alderdi bakarraren burua Anaia Nagusia da, ahalguztiduna eta gizarte osoaren kontrolaren jabea. Honen parean alderagarria da Eguzkiaren hirian Hoh (Eguzkia) Metafisikoaren irudia, “kontu mundutar eta espiritual guztietan” aditua, berak ezarritako arauak apelaezinak dira (Ibid.: 79). “Oceaniako estatuan bizitza burokratikoa egituratzen duten” lau ministerioak, Hoh buruzagi gorenaren laguntzaileak diren hiru triunbiroen baliokideak dira (Ibid.): Lehenengoan, Egiaren Ministerioa, ustez albiste, hezkuntza eta arte ederretaz arduratzen dena, Sin (Jakituria) triunbiroarekin lotzen da. Bakearen Ministerioa, gerren arduraduna, Pon (Boterea) arte militarren buruan dagoen laguntzailearekiko simetrikoa da. Amaitzeko Maitasunaren Ministerioa, legea eta ordena mantentzen dituen, eta Oparotasunaren Ministerioa, zeregin ekonomikoetan espezializatua, daude. Biak Mor (Maitasuna), “ugalketa eta baliabideen produkzioaren erantzulea”, dute parekoa (Ibid.).

Orwell-en obra, bere zehaztasunekin, ezin hobeto erakusten du utopiak eta distopiak gizarte beraren kontrako pertzepzioa osatzen dutela. Lan honen atzetik, korrante antiutopikoak aurrera egin du eta aldaketak jasan ditu jatorrizko eredu narratiboan, bestelako eleberriak sortuz, hala nola, *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953), *The Drawned World* (Ballard, 1962), *A Clockwork Orange* (Burguess, 1962), *Do androids dream of electric sheep* Dick, 1968) eta *The Handmaid’s Tale* (Atwood, 1985). Horietako askok, genero distopikoa eta zientzia fikziozko generoa fusionatzean ikusi zuten argia.

Literaturan ez ezik, zinean ere topa dezakegu pentsamendu distopikoaren presentzia. Zazpigarren artea balore, ideologia eta gertakizun historikoen erakusleeta bat bezala funtzionatzen duela onartzen bada, saihestezina zen ideia distopikoak bere lekua aurkitzea pelikuletan. Irudikapen honek bere hastapenak ditu zinean mundu mitikoaren desagerpena erakusten duten pelikuletan, hau da, espazio utopikoaren galera gai bezala jorratzen dituzten filmak aurkitu ditzakegu. Zine klasikoan oraindik “espazio utopiko horren bilaketa” inplizituki bizirik mantentzen da, hala nola, *¡Qué verde era mi valle!* (John Ford, 1941) , *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) pelikuletan. Postmodernitatean desio utopikoaren izpiak zibilizazio eza eta naturaren goraipamenean ikus daitezke *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004) edota *Captain Fantastic* (Matt Ross, 2016) bezalako pelikuletan. Alabaina, baita kasu hauetan ere, “utopia zalantzan jartzen da eta bere zoria porrotara zuzenduta dago” (Gurpegui, 2018: 7-8). Beraz, utopia espazio mitiko gisa zapuztuta amaituko duela iragartzen digu zineak hasieratik.

Genero literarioaren antzera, pelikula distopikoek badauzkate amankomuneko ezaugarriak. Nagusiki etorkizun hurbileko gizarte baten deskripzioa egiten dute, zeinetan subjektu hedonistak, “ni-aren sozietaren zombie nomadak” bilakatzen dira, etengabeko gozamen absolutuaren bilaketara zuzenduta (Jörg, 2008: 6). Distopiak hasiera batean, “egungo gizartearen edota bere sistema axiologikoaren” inguruko kritika bat da, horregatik haren edukia begi bistan “erabat iraultzailea eta zirikatzailea” izan daiteke. (Vargas, 2015: 114). Distopia posmodernoak, hortaz, utopiaren mezu berbera besarkatzen du: gaurko gizartearen balioa gutxitzea eta kritikatzeko, bere arriskuak azpimarratuz. Desberdintasun nagusia da, utopiak ideia hau transmititzeko egungo gizarte ustela gizarte ideal batekin konparatzen duela, eta honen aldean, distopiak “gizakiarentzako hilgarria litzakeen sozietatea” diseinatzen du egungo gizartetik abiatuta. “Distopiak infernua lurlean kokatzen du oraingo joera zitalak azken hariraino eramatean” (Martorell, 2012: 276).

Azken bi hamarkadetan, ordea, joera horren guztiz kontrakoa sortu da zine distopikoaren eremuan, “neodistopia” deritzon kategoria berria azaleratuz. Bere diskurtso ofizialak adierazten du ez dagoela aldaketa edo aurrerapen posiblerik, historiaren helmugara heldu baikara (Vargas, 2015: 115). “Etorkizuneko Estatuak deskribatzen da zorientasuna eta askatasuna bateraezinak diren leku baten antzera”. Modu honetan sortzen den etorkizunarekiko beldurrak, aldi berean “orainaldiko baloreen onarpena indartzen du” (Horowitz, 1969: 89). Eragin hau lortzeko, distopia “oinarrizko balore neoliberal

faltsuarenganako nostalgiaz” baliatzen da. Balore hau askatasuna da, “laissez faire” delakoa, gizabanakoak “berezko etorkizuna lantzearen posibilitatea” (Vargas, 2015: 116). Ironikoki “neodistopia” hau formulatzen ari dena zera da: gaur bizi duguna da gizarte utopikoa eta, beraz, ez dago zeruertzean aurrerapen baikorrik bilatzeko beharrik, okerrera eramango gintuzke eta. Horrenbestez, *neodistopia*-ren subgeneroan sailkatu daitezkeen pelikulek historiaren aurrerapenaren bukaera iradokitzen dute eta “bizi duen egoerarekin nahigabetuta dauden pertsonaiak aurkezten dizkigute, aurreko edo gure orainaldiko garaira bueltatzea desio dutenak” (Ibid.: 117). Aldi berean, “gizakiaren deshumanizazioa giza-espeziearen berezko ezaugarri” gisa transmititzen da, eta ez “etengabeko lehia bultzatzen duen kapitalismoaren ondorio” bezala (Ibid.:118) Hortaz, gizartearen ikuspegi Hobbesiano bat eskaintzen da, non “instituzio eta estatuaren aparatuak” aldarrikatzen dira, bakearen eta zuzentasunaren bermatzaileak direla baieztatuz (Ibid.: 120). Ideia hauek azaleratzen dira esaterako *V de Vendetta* (James McTeigue, 2006), *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013) eta *In Time* (Andrew Niccol, 2010) pelikuletan.

Fukuyama-ren *Historiaren bukaerak* adierazten zuena onartuz gero, eta Jorge Manrique-ren poesia aintzat hartuta, “atzean utzitako denbora oro hobea izan zela” baieztatu dezakegu. Ziurgabetasunezko garai honetan, zaila da aurreratzea teknologiak, zientziak eta gizakiaren borondateak berak emango duen hurrengo pausua aurrerantz izango den edota hutsaren iluntasunean eroriko den. Ikuslearen papera hartzen dugunok zinemak eskaintzen digun apurren ibilbidea jarraitzea besterik ez dugu geroak ekarriko diguna igartzen saiatzeko. Horretan lagunduko digute hurrengo atalean aztertuko diren bi pelikulak: *The Road* (Johh Hillcoat, 2009) eta *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). Biek pentsamendu distopikotik abiatuta ikuspuntu desberdinak ematen dizkigute, mundu apokaliptiko batean bizirauten duten gizakien jarrerak azpimarratuz eta gizatasunak berak duen esanguraren inguruko hausnarketara bultzatuz.

3. METODOLOGIA

Ikerketa hau aurrera eramateko orduan, utopia eta distopia kontzeptuen inguruko dokumentazio lan zabala egin da, historiako sasoi desberdinetan, baita hainbat eremu kulturaletan ere aztergaiek jaso dituzten definizio eta ñabardurak ezagutzeko asmoz. Modu honetan, zinearen alorrean pelikulek irudikatu dituzten jatorrizko eredu distopikoaren ezaugarriak identifikatu dira eta bizi dugun postmodernitatearen garaian *neodistopiak* genero distopiko berritzaile gisa egindako ekarpenak antzeman dira.

The Road (John Hillcoat, 2009) eta *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) pelikulen aukeraketarako irizpide jakin batzuetan oinarritu naiz: alde batetik, genero distopikoaren barruan eko-distopia edo ingurumenaren inguruko distopiaren barruan sailka daitekeen subgeneroari dagozkien pelikulak dira, genero mota bat zeinek gutxitan lortu duen pantaila handian nabarmentzea. Beste aldetik, biek egiazkatosunezko funts bat konpartitzen dute, non egungo arazo nagusiak, ingurugiroarekiko eta bizi dugun sistema kapitalista hegemonikoarekiko kezak, erabat azaleratzen dira. Horretaz gain, giza baloreak zalantzan jartzen dituen hausnarketa existentzialari eskaintzen dioten arreta kontuan hartuz, bi pelikulek oso estimagarriak diren ikuspegiak gerturaten dizkigute.

Azterketa filmiko hau gauzatzean, praktika hau ulertu da “pelikula batek aitortzen edo adierazten diguna argitzeko, baina baita esan nahi duen hori nola adierazten duen hautemateko saiakera bat bezala” (Marzabal eta Arocena, 2016: 15). Lehenik eta behin film bakoitzak distopiaz aparte beste subgenero batzuekin konpartitzen dituzten ezaugarriak aztertu dira, hala nola, *western* eta *road movie*. Joseph Campbell-en *The Hero with a Thousand Faces* (1968) obran iradokitzen dena aintzat hartuta, pelikula bakoitzaren egitura narratiboa aztertu dut, unibertso distopikoak jatorrizko ereduari eransten dizkion bariazioei berebiziko arreta eskainiz. Bestalde, nire ikuspuntutik izaera sinbolikoa erakusten duten elementuak behatu ditut, Bordwell-ek proposatzen duen moduan horien “esangura inplizituak eta sintomatikoak” ondorioztatzeke helburuarekin (1995: 26). Pelikularen maila tematikoa eta narratiboa aztertzeaz gain, alde formalaren eta eszenaratzearen ikerketara ere bideratu dut nire lana. Hori lotitzeko Casetti eta Di Chio (*Como analizar un film*, 1991) eta Carmona (*Cómo se comenta un texto filmico*, 1991) autoreen obretako irizpideetan oinarrituz. Amaitzeko eta azterketa aberasteko xedearekin, pelikulek bestelako testu zinematografiko, plastiko eta literarioekin mantentzen dituzten erlazio intertestualei erreparatu diet. Halaber, historian jazo diren gertakizun adierazgarriei egiten zaizkien erreferentziak ere aipatzea komenigarria iruditu zait.

4. THE ROAD ETA INTERSTELLAR PELIKULEN AZTERKETA

4.1. THE ROAD

“Este mundo siempre fue, es y será fuego eternamente vivo”

Heráclito

The Road (2009) edo *La carretera* gasteleraz, John Hillcoat australiarrek zuzendutako pelikula post-apokaliptikoa da. Bere ibilbide profesionalean Hillcoatek *The Proposition* (2005) eta *Ghosts... of the Civil Dead* (1988) zuzendu ditu, besteak beste. Filma Rhode Island-go Cormac McCarthy-ren izen bereko liburuan oinarrituta dago eta idazlearen sormenezko unibertsoan ohikoak diren galdera existentzialen inguruko hausnarketa bat egiten du, bere aurreko lanetan, *No Country for Old Men* (2005) edota *All the Pretty Horses* (1992), gertatzen den antzera. Pulitzer Sariaren irabazlea, 2006an argitaratutako eleberriak “ingurumenaren gainean inoiz idatzitako obrarik garrantzitsuena” suposatu du kritikari askorentzat (Juárez, 2010: 158). Liburua, 2001eko irailaren 11ako atentatu terroristaren ostean idatzia, garaiko Amerikako Estatu Batuen gizarteak bizi zuen “egoera post-traumatikoa” eta segurtasun faltaren ondorio eta erakusle gisa agertzen da, ekologiarekiko kezka pil-pilean zeuden giro batean murgilduta (Collado, 2010: 125).

The Road filma distopia generoaren barruan sailkatzen bada ere, ez du distopia klasikoaren eredia jarraitzen, izan ere bere mamia bi pertsonai nagusien arteko “sentimendu eta psikologian” eraikitzen da eta ez hainbeste auzi politikoetan, aurretik aipatutako 1984 eleberriaren antzeko obra distopikoetan gertatzen den bezala (Bildariu, 2013: 55). Hala ere, mundu distopikoak berezkoak dituen itxaropen eta oparotasun eza, iluntasuna eta ezkortasuna hemen ere nabarmenak dira eta hortaz, esan daiteke genero horren espiritua errespetatzen dela. Aldi berean, Amets Amerikarraren kontzeptua erabat alderantzikatzen du, etxe eta lanpostu batek irudikatzen duten “bizimodu onaren bilaketa” litzatekeena, gizatasunaren iraunkortasuna bermatuko duen lekuaren bilaketan transformatzen da, eta aukera eta itxaropenaren lurraldea, etsipenaren lurralde bilakatzen da (Ibid.:57).

Estatu Batuetako mugikortasunaren kulturaren irudikapena den *road movie* generoaren erabilera ironikoa egiten da ere *The Road* filmean. Izenburuak berak errepidearen kontzeptuaz hitz egiten digu, baina honek metafora gisa askatasuna irudikatzen badu

jatorrizko generoan, kasu honetan guztiz kontrako sentsazioa barreiatzen du: arriskua, beldurra eta etsipena amaiezina dirudien errepide baten aurrean (Juárez, 2010: 156). Beste aldetik, badago lotura bat pelikularen eta “Mendebaldeko Muga amerikarraren mitoaren” artean, zeinek bere zinemako ordezkapena *Western* generoan aurkitu duen. Mito horren narrazioak Amerikako kolonizatzaileen ibilbidea kontatzen digu mendebaldeko norabidean, bertan aurkitzen da muga “estatu primitibo basatiaren eta zibilizazioaren artean”, hau zeharkatzean esploratzaileak haren sustrai europarrak bertan behera utzi eta amerikar bezala duen gorentasun menderatzailea erabiltzen du espantsionismo amerikarra justifikatzeko (Turner, 1893: 2). *The Road* Amerikako Mendebaldearen konkistaren mitoaren “buruz beherako istorioa” da, pertsonaia nagusiek dagoeneko bizi dute estatu primitibo bat, biolentziaz eta basakeriaz josia, egoera horren mugarrira itsasoan aurkituko dutelakoan, ihesi doaz hegoalderantz gizateriari geratzen zaion izaera zibilizatu murriztuari eusteko saiakera batean (Ibarrola-Armendariz, 2011: 3).

Amerikaren alde historiko eta mitikoak gogora ekartzen dituen film honek, badauka artean lotura zuzena gaur egunarekin, bizi ditugun kapitalismoaren, erlijioaren eta hondamendi ekologikoaren mehatxuaren gaiak bistakoak dira eta etengabeko krisi existentzial batek lagundurik doaz ibilbide osoan zehar. Filosofia eta aipamen mitologikoz betetako mezu horren konplexutasunaren aldean, pelikularen argumentua sinpletasunez laburbildu daiteke: ezezaguna zaigun arrazoi batengatik mundua zeharo suntsituta dago. Egoera post-apokaliptiko batean, aita eta bere semea hegoalderantz abiatzen dira, bertako epeltasunak haien biziraupena ziurtatuko duelakoan. Bidea oztopoz eta zailtasunez beteta dago, elikagaiak urriak dira eta kanibalismoa ohiko portaera bilakatu da munduan bizirauten dutenen artean. Aitak eta semeak errepidean zehar ibiltzen doaz eta pertsonaia desbedinekin egiten dute topo. Horien artean Elay edadetua dago, aholkulari atseginarekin papera betetzen duena. Baina badirudi gaizkiak gobernatzen duela mundu distopiko berri hori, adineko gizonaz aparte aitak eta semeak aurkitzen dituzten gainontzeko pertsonaiak kanibalak edo erasotzaileak baitira, besteak beste, haurra elikagai bezala eraman nahi duen gaizkilea, edota bikotearen jabetza eskasak lapurtzen saiatzen den behartsua. Gertaera latz guzti horiek pairatuz piskanaka heltzen dira haien helmugara, itsasoan. Zoritxarrez bertan ere ez dute esperotakoa aurkitzen. Aita gaixo eta etsituta zendu egiten da hondartzan, bere semea lur post-apokaliptiko horretan abandonatuz. Dena galduta dagoela dirudienean, familia berri baten agerpenak haurraren etorkizun iluna berpizten du.

4.1.1. Heroia infernuan zehar

Filmaren egitura narratiboa aztertzerako orduan Joseph Campbell-ek proposatutako “heroiaren bidaia” monomitoaren jarraipena argia da eta honek barneratuta dituen zati eta ezaugarriak identifikagarriak dira. Campbell-ek *The Hero with a Thousand Faces* (1968) liburuan egitura narratibo bat jasotzen du historian zehar idatzitako hainbat mito, istorio eta pelikuletan bertan baliozkoa dena. Eredu horren arabera, narrazioan bizitza beraren adierazpena den bidai bat azaltzen zaigu. Heroiak, nerabe edo gazte bat izan ohi dena, bidaiari ekiten dio eta ibilbidean zeharkatutako eragozpenen bidez eta mentorearen laguntzaz bere barnealdean eraldatzea lortuko du, hasierako gabeziak betez. Heroiaren eraldaketa hiru fasetan gauzatzen da: abiatzea, garapena eta itzulia edo gizarteratzea. *The Road* filmaren kasuan, lehenengo bi faseak argiak dira, baina hirugarrena zalantzaz onartu daiteke.

Ibilbide honetan bi pertsonai nagusi ditugu, izenik gabeko aita eta semea. Mundu post-apokaliptiko horretan izen propioek garrantzia galtzen dute, XXI. mendeko gainontzeko luxuekin batera “izen propioak ere huskerian erortzen dira”, ez dute ezer balio (Balasopoulos, 2013: 59). Izenaren ukapenak, orobat, adierazi dezake ibilbidea edozein gizon arruntak pairatu dezakeen bizipena dela. Haurrak heroiaren papera irudikatzen du, nahiz eta akzio nagusiak aitak gauzatzen dituen, bera da agente nagusia film osoan zehar eta semearen mentorea era berean. Abiatzean heroiak ohiko mundua atzean uzten du eta abenturaren deia erantzuna eman ezohiko munduan barneratzen da. Errealitate post-apokaliptiko batean zentzuzkoa litzateke hondamendiaren aurretiko munduak islatu zezan ohiko mundua, baina semeak ez du mundu hori ezagutu, apokalipsia jaso eta urte batzuetara jaio dela suposatzen baitugu. Beraz, kasu honetan etxeak eta gurasoek osatutako familiak irudikatzen dute ohiko mundu hori [1], gutxienez haurraren ikuspegitik.

[1]



[2]



Aitak ametsen itxuran eskaintzen dizkigun irudien bitartez, badakigu berak aurretiko mundu edenikoa ezagutu eta bizi izan duela [2]. Abenturaren deia betebeharrak gisa azaltzen da narrazio honetan, alde batetik, amak berak, bere buruaz beste egin aurretik, aholkatzen dio mentoreari, aitari, hegoaldera joan ezean, ez diotela beste negu baten baldintza latzei eutsiko, bestetik, aitak duen helburu finkoa -bere semearen biziraupena bermatzea- bete nahi badu errepidera irten beharko du ibilbideari hasiera emateko. Puntu honetan, heroia, *La divina Comedia* eleberriko Dante pertsonai nagusiaren antzera, infernuko sakontasunean murgiltzen da. Aipatzekoa da *The Road*-ek Dante Alighieri-ren obrako lehenengo ataletik (*Inferno*) bereganatzen dituen gaiak, hala nola, “gizaki komun” baten irudia pertsona nagusi bezala, “bi protagonisten arteko orientaziozko erlazioa, eszenatoki suntsitzailea eta bekatu eta sufrimenduekin dituzten topaketak” (Lane, 2010: 2). Bietan “iluntasun fisiko eta espiritual” batean zehar egindako bidaiak deskribatzen dira (Ibid.). Parekotasun zehatzago bat ematearren, Virgil, Dantere- ren gidariak, Dante-ren galderei “jakinduriazko eta segurtasunezko erantzunak” ematen dizkion bezala, aitak semearen zalantza existentzialak argitzen ditu “bere ustetan egia eta onberatasuna” irudikatzen dituzten ideiekin (Ibid.: 19). Modu honetan biak bilakatzen dira heroia-aren babesle.

Haurrak ageriko gabezia du, ez daki bere buruaz zaintzen eta beraz, ez daki mundu katastrofiko horretan nola biziraun. Bestalde, badauka barne-gabezia bat ere, ez du gizateriaren berezko nortasuna ezagutzen, ez gutxienez suntsipenaren aurretik gizatasun bezala kontsideratzen zen hori. Mentorearen betebeharra heroia bere ibilbide inizatikoan laguntzea da, honek heldutasunera ailegatzea lortu dezan. “Aitak argi dauka zein den bere semea heldutzeko formula: adorea, iraupena, azkartasuna eta bizirauteko gogoak” (Collado, 2010: 144). Gainera aitak ziurtatzen dio haurrari haiek direla gizateriaren ontasunaren eramaileak eta bere ohiko munduko istorioak kontatzen dizkio, behintzat oroitu ditzakeenak. Haurraren heldutasun falta berez biziraupenerako eragozpena bada, badaude bestelako arriskuak errepidean, hauek ingurugiro bortitzak, pixkanaka pixkana iraungiz doana, eta bizirik iraun duten gainontzeko pertsonak osatzen dute. Askorengan mundu natural edo primitiboan ohikoa zen “sen harrapatzailea” berpizten da, eta kanibalismoa biziraupenerako bide bakar gisa ikusten hasten dira (Blidariu, 2013: 62). Distopia soilaren lurraldean “gizakia gizakiaren berezko predatzaile” bihurtu da, “gainontzeko baliabideen gabeziaren ondorioz” (Ibid.). Ezaugarri bakar batek desberdintzen ditu gizakiak basapiztiengandik, lehenengoen oraindik haragia sukaldatzen dute, gehienetan behintzat. Gizajalearen jarrera hartuta ere, gizakiak bere usadio zaharrak mantentzen ditu, esaterako haurra eta semea hutsik dirudien etxe

batean sartzerakoan malnutrizioak jotako giza-talde bat aurkitzen dute sotoan, askok anputazioz beteta dute gorputza. Gizakia elikagaien hornikuntzan aditua, badaki zer komeni zaion luzaroan bizirauteko, baina oraingoan “gizakiaren haragi gordina” da gordetzen dena eta lurpean mantentzen da, haren sakrifizioa itxoiten ari den abere baten moduan (Ibid.: 63)

[3]



[4]



Ikus daitekenez, hauraren eragozpenak ez dira huskeriak, mentorearen presentziak ordea, heroiari horiek guztiak gainditzea ziurtatuko dio, bere aholku eta babesaren bitartez, baita zoriak eskaintzen dien oparien bitartez, hala nola, irtenbide bat kanibalen etxetik edota elikagaiez betetako babesleku bat. Hasiera batean aita da umearen eredu nagusia, berak ez du gizatasunaren apaltasuna beste inorengan ezagutu, inguratzen duen gizartea guztiz basatia baita. Hala ere, bidean giza-munstroegandik aldentzen diren pertsonaiak ere aurkitu daitezke, honen adibide da Ely edadetu itsua [3]. Umeak beste ibiltariengan adierazten duen konfiantza eta gupidagatik ez balitz, aitak ez luke minuturik xahutuko adinduarengan. Hauraren burugogorkeriak aldiz, lortzen du hiruren arteko afariaren proposamenaren aurrean aitak amore ematea [4]. Elyk, pelikula osoan zehar izen propioa jasotzen duen pertsonaia bakarra da eta haren “izaera biblikoa” aipagarria da. “*Erregeak* izenburuko I eta II liburuetan, *Itun Zaharraren* baitan, Elías – literalki *Nire Jainkoa lavhé da* esan nahi duena– ermitau bat da, Jainkoak herri israelitarengana bidaltzen du profeta gisa, haren hitza hedatzeko eta israelitek Jainkoa ahalguztidun bakar bezala onar dezaten” (Collado, 2012: 146). Pelikulan ironikoki Ely-k profetaren papera hartzen du, baina bere mezua guztiz kontrakoa da. Ez du sinisten inolako Jainkorik bizi daitekeenik lurralde distopiko horretan, berak dio: “Hor goian Jainkorik egotekotan, bizkarra eman digu dagoeneko. Gizateria sortu zuen normahik, ez du horren arrastorik aurkituko hemen behean”. Haren aurreikuspenak kataklismoaren gertaerari egiten diote erreferentzia, “Banekien horrelako zerbait gertatuko zela, seinaleak ikusi nituen”, baina hein batean bere itxaropen faltak “gizakiaren erabateko desagerpena” ere iragartzen du bizi duen orainaldi ilunean (Ibid.). Bestalde, historian

atzera eginez gero, Ely adinduak irudikatu dezakeen pertsonaia mitiko bat aurkitu dezakegu: Tiresias. Mitologia greziarraren igarle itsua da, ikusmenik gabe etorkizuna ikusteko gai dena. Honek *Odisean* beran agerpen bat egiten du. Gizona hildakoen erreinutik ateratzen da espiritu moduan eta Ulises-i jakinarazten dio etxerako bidean jasango dituen arriskuak. *Odisea* Heroiaren bidaiaren eredu mitikoetako bat izanik eta horren barruan Tiresiasek duen papera kontuan hartuta, ukaezina da bi pertsonaien artean dagoen lotura sendoa.

Elyk laguntzaile edo aholkulari bezala jarduten du, baina bi motatako ekarpenak egiten ditu: positiboa eta negatiboa. Ekarpene positiboa aitari aholkatzen diolako mundu kaotiko horretan aurkituko duen gauza bakarra biolentzia eta gizateriaren adiskidetasun eza izango denez gero, “kontuz ibili” behar dela. Gainera, adinduak itxaropen izpi baten funtzioa hartzen du semearengan, izan ere honek deskubritzen du, bere aitaz aparte, badaudela oraindik munduan “gizaki on” bezala definitu daitezkeen gutxi batzuk eta honek gizatasunaren kontserbazioa erraztu dezake. Ekarpene negatiboa litzateke semeak bere aitarengan zeukan fede absolutua galtzen hasten dela, honek Ely bidean bertan uztea erabakitzen duenean. Puntu honetan gerora gorenera helduko den krisi bat sorrarazten da haurrak aitarengan duen pertzepzioan. Umeak jakin badaki gizona ibilbidean utziz gero hil egingo dela eta bere kontzientzia errukitsuak esaten dio bera “gizaki onen aldean” egonda, bere betebeharra dela behartsuari laguntzea. Aitaren ezezkoak umeak hark erakutsi dion moral motarekiko konfiantzaren galeraren abiapuntua dakar.

[5]



[6]



Esan bezala, heroiak oztopo guztiak gainditzea lortzen badu atalasea helduko da, bertan aurkitzen da ez-ohiko munduaren eta ohiko munduaren arteko muga. *The Road* filmean atalase fisikoa hegoaldeko itsasoa litzateke, bertan zibilizazioaren arrastoak aurkituko dituztelakoan daude bi pertsonaiak [5]. Horrek mundu basatiarekiko muga irudikatuko luke. Hala ere, aitzak ez daki ziurtasunez zer aurkituko duten eremu horretan, bere hitzek itxaropen absolutuaren ahulezia erakusten dute, umeak galdetzen dionean

ea itsasoa urdina den, honek erantzuten dio: “Ez dakit, lehen urdina izan ohi zen”. Itsasoak mitologia askotan “biziaren sorrera eta amaiera” sinbolizatu duena, haurraren “ama galduaren bilaketaren irudikapena” ere bada (Collado, 2010: 143). Mutilak amaren gabezia “itsasoa azken jomuga duen ibilbidearekin” ordezkatzeko du (Ibid.). Ez dugu ahaztu behar pelikularen hasieran bi pertsonaiak ur jausi batean kokatzen direla ibilbideari ekin aurretik [6]. Honek adierazten du badagoela lehenengo atalase bat uraren presentziak irudikatuta eta uraren fluxuak bizitzaren fluxuaren zeinu gisa funtzionatuko luke. Atalase fisiko honetaz aparte, badaude bi ekintza ohiko mundua eta ezohiko munduaren arteko igaropenen mugari bezala funtzionatzen dutenak. Lehenengo amaren heriotza da, zeinetan pertsonaiak behin betiko bultzatzen dituen ezohiko mundura, familia osorik gabeko errealitatera, errepide arriskutsu batean zehar. Bestetik, aitaren heriotza litzateke bigarren atalasea, haurra bakarrik uzterakoan azkenean posible egiten baita familia berri baten osaketa eta hortaz, ohiko munduaren berrreskurapena. Orduan narrazioak egitura zirkularra erakusten du, familia batekin hasi eta familia desberdin batekin bukatzen da.

Kostaldera heltzerakoan aita eta haurra desengainuarekin jotzen dute bete-betean. Aurkitzen duten eszena ez da atzean utzi dutena baino kontsolagarriagoa. Itsasoak bere tonu urdindua galdu eta ur zikin eta zakar batek konkistatu du, hondartzako epeltasuna amaigabeko neguak eraman du berarekin eta ez dago inolako biziaren seinalerik, “ez askatasunaren ikur diren txoririk”, ez itxaropenik (Balasopoulos, 2013: 59) Itsasertzean “muga berri eta birsortzaileengan” jarritako “fede amerikarra” zirudiena guztiz desagertzen da bikotearen baliabideekin batera (Ibid.). Orduan sortzen da benetako biraketa. Haurrak zaindu behar zuen hornikuntzaz betetako gurdia ibiltari batek lapurtzen du. Aitak lapurrari aurre egiten dio pistolaz eta biluztera behartzen du. Biek elkarrizketa bat mantentzen dute, non aitaren jarrera “bestearen irudiarekin” parekatzen den. Lapurrak gupida eskatzen dio behin eta berriz errepikatuz horrela geratuz gero, hil egingo dela, gainera aurpegiratzen dio aitari kondizio berdinetan egonda, berak ere lapurtu egingo liokeela. Aitak erantzuten dio, “Zuk utzi gaituzun egora berdinean utziko zaitut”. “Begia begi truk motatako justiziak” aita “bestearen” aldean kokatzen du, eta gizaki zintzoaren ereduaren “abegi ona” erakutsi beharrean, berak nahiago du lapurrari eskarmentua eman, haurraren eta bere buruaren biziraupena ziurtatu behar duelako edozein balorearen gainetik (Snyder, 2008: 82). Haurraren protestek, “Hil egingo da”, “Oso ikaratu zirudien”, azaleratzen dute “aitaren ekintzaren inguruko erantzukizuna” bereganatu duela (Ibid.). Azkenean haurrak arropa bueltatzen dio lapurrari, janari-poto

batekin batera, baina azken honek dagoeneko alde egin du eta hortaz, lurrean uzten dizkio, hark bere ondasunak noizbait berriro ikustea lortuko duen zalantzan jarriz.

Gorabehera tamalgarri horrek erabat aldatzen du aitaren irudia haurraren eredu eta aholkulari bezala, “bi pertsonaien rola eraldatu dira” (Tyburski, 2008: 82). Umea aitaren “kode etikoa kuestionatzen hasten da”, benetan al da “gizon on” bat edo mundu zaharreko giza-morala alde batera uzten hasia da? (Ibid.). Aitak sentitzen du berak eraman behar duela biziraupenak dakartzan kezka guztien zama gainean, “Zu ez zara kontu guztietaz arduratu behar zarena”. Umeak ezeztatzen du pentsamendu hori, “Bai, banaiz, kezkatzen naiz”. Adierazpen honen bitartez haurrak dio bera dela bikotearen egoeraz arduratzen dena, “ongiaren bidean” mantentzen direla bermatzen duena. Era berean aita ahal duen beste zaintzeko beharra du, jakin badakielako haren heriotza hurbilekoa dela eta honen ostean berak bakarrik jarraitu beharko duela infernuan zehar. Portaera hori sendotzen da aitak bengalen pistolarekin gizon bat erailtzen duenean. Azken honek leiho batetik gezi bat jaurtitzen dio aitari, bere hanka zaurituz. Aitak gizonaren biziarekin akabatu ostean eraikuntzan sartu eta gizonaren gorpua deitoratzen ari den emakume batekin egiten du topo. Aitak galdetzen dio, “Zergatik jarraitzen gaituzue?” eta emakumeak amorruez erantzuten dio, “Guk ez zaitugu jarraitu. Zuek zarete gure atzetik zentoztenak!” Beste behin aita eta “bestearen” berdintasuna ikusgai geratzen da pasarte honetan. Bi bikoteak egoera berdinean daudela ulertu dezakegu, biek dirudite “gizaki ona”-ren taldekoak, izan ere emakumeak aita eraikuntzan sartzen dela ohartzen denean ihes egitea posible zuen, baina horren orde z bere kidearen ondoan geratzea erabakitzen du, pertsona errukitsua dela azaleratuz Alabaina lauren artean elkertasuna erakutsi beharrean, konfrontazioaren bidea hartzen dute, batak bestearenganako mesfidantza sentitzen du, ia ezinezkoa egiten baitzaie “gizaki on” eta “gizaki gaiztoaren” arteko desberdintasuna hautematea.

[7]



Aitaren osasuna maldan behera doa eta ez dago hau gelditzeko modurik. Honek bere azken patua onartu eta bere azken arnasa hartu aurretik, itsasoari begira, semeari gogorarazten dio irakatsitakoa, “Egin ezazu orain arte egin duguna, eraman arma zurekin. Onak diren gizakiak aurkitu behar dituzu, baina ez zaitetz arriskatu”. Campbell-en monomitoan hau litzateke heriotza sinbolikoa, kasu honetan narratiboki ere ematen dena aitaren heriotzaren bitartez [7]. Heroia sinbolikoki hil egin behar da, gabeziaz betetako haur heldugabea eraldatu behar da subjeto oso batean. Haurrari dagokionez, modu batean derrigortuta dago heldutasunezko portaera hori bereganatzera, izan ere umezurtz bilakatzean bere buruaz zaindu beharko du. Horrekin batera, heriotza haurraren ere gauzatzen dela esan daiteke, aitaren joanarekin honek ezagutzen zuen jatorrizko munduaren testigantza galdu delako eta espero dena da umeak aitarengandik ikasi dituen gizatiar baloreei eustea. Haurrak egun bateko dolua gorde ostean, ohartzen da bere aitak esan bezala bizitzaren ibilbidea irudikatzen duen errepidera bueltatu behar dela. Itsasertzean, itsasoaren ur zakarretan erantzunak bilatuko balitu bezala, umeak gizaki baten etorrera ikustatzen du horizontean. Gizon heldua, axolagabetasunezko itxura zikina dunla, haurraren hurreratzeko da [8].

[8]



[9]



“Topaketak etsaitasunezko tonua hartzen du hasieran”, umeak pistola gizonarengana zuzentzen du eta aitak aurretik aholkatutakoa errepikatzen dio ezezagunari “Edonork nire pistola ostu dezan saihestu behar dut” (Lavigne, 2011: 56). Haurrak aitaren

irakaspenak praktikara eramaten ditu, mesfidantza beteko jarrerari helduz [9]. Ezezagunak umeari proposatzen dio bere familiarekin jarrai dezan bidaia, haren akzio erasotzailearen kontra. Umeak segurtasunez jakin behar du gizona “ona” edo “gaiztoa” den, honek bere biziraupena bermatuko baitu, azken honek ordea, “ona” dela esanda ere jakinarazten dio ezingo duela ziurtasunez jakin “ontasun” hori erreala den edo ez, ez dauka hori frogatzeko modurik: “Arriskatu beharko zara edota bakarrik jarraituz gero errepidetik aldendu beharko zara”. Une horretan haurrak bi aukera ditu: “aitaren gomendioa aintzat hartu eta errepidean behera ibili hurrengo mugan aurkituko duena jakin gabe” edo beste aldetik “bere bizitza arriskatu eta gizonaren familian barneratu” (Ibid.). Haurrak “zuhurtasunez” bigarrena aukeratzen du, aitaren azken aholkua bete gabe eta istorioaren hasieratik erakutsi duen berezko kode etikoa behin betikotasunez osatuz (Ibid.).

[10]



[11]



Amaierak interpretazio askea eskaintzen badu ere, sinisten dut familia batek irudikatzen duen ohiko mundura bueltatzen dela heroia, aipatutako gabezia guztiak betez: ama berri bat, gizatasunaren hastapenak eta biziraupenaren bermatzea. Segurtasun osoz badakigu familia berri hori “gizatasun on” deritzonaren haragitzea dela, txakur bat baitaukate gosete-denboretan jan zezaketena, baina haiek bizirik mantentzea erabaki dute [10]. Aldi berean, txakurrak fideltasuna eta lagunkoitasuna sinbolizatzen dituen, gurasoak eta bi seme-alabek osatutako familia perfektu baten azken osagaia da [11]. Bestalde, ama berriak umearenganako errukia eta kezka erakusten ditu, azkenean arindu direnak honen integraztearekin. Topaketa hau aurretik gertatu ahal zen, amak aitortzen du aita eta semearen atzetik ibiliak zirela, haurraren osasunaz arduratuta. “Aitaren natura mesfidatia eta zinikoak” familia berriaren hurbilketa oztopatzen zituen. Aitaren pertzepzioak, semeak ez bezala, “aurreko munduko esperientzien eraginpean daude” (Lavigne, 2011:57). Amaiera honek itxaropen izpi bat ezartzen du mundu post-apokaliptiko horren etorkizunaren gainean, baliteke oraindik gizakiaren salbaziorako azken saiakera bat existitzea.

Aztertutako Joseph Campbell-en Heroiaren bidaia egitura narratiboan haurra kokatzen da istorioaren erdigunean heroi gisa, baina istorio honetan posible da esatea ibilbide inizatiko bikoitza dagoela, semearena, baina baita aitarena ere. Bigarren neofito hau onartzean, Ely hartu beharko litzateke mentore gisa. Zaintzaile eredu garriaren irudia, ordea, ez da bigarren ibilbide honetan betetzen, edadetuak ez duelako heroia haren barne heldutasunaren prozesuan gidatzen, ez dizkio itxaropenezko aholkurik ematen, etsipenera bideratutako mezua baino. Heroiaren heriotza, aldiz, askoz ere esplizituagoa da kasu honetan, aita literalki hil egiten baita eta bere berpizkundera ulertu daiteke haurrari igorritako legatuaren bitartez. Heroia hiltzen da, haurrak haragitutako heroi berri batengan berpizteko, aita irakatsitako baloreei jarraitasun bat emanaz.

Sarreran aipatu dudanez, *The Road* filmak beste ikuspuntu mitiko batetik egindako analisia ere onartzen du. Hauxe Mendebaldeko Muga amerikarraren mitoa da, zeinen bertsio ironikoa azalekoa da narrazioan. Honen arabera, heroia soilik aita izango litzateke. Mugako mitoak “ego-ak bultzatutako gizonezko heroia” aurkezten digu, zeinek “naturaren indar femenino eta irrazionalak” konkistatzen dituen (Lavigne, 2011: 103). Istorio honetan “pertsonaia arketipikoak” berdin mantentzen dira, “pertsonaia nagusien arteko tentsioa” aldiz, mitoak ezartzen dituen arauetatik aldentzen da (Ibid.). Heroi kanonikoaren helburu nagusia haurra bizirik mantentzea da kostatzen dena kostatzen dela, hala dio aita “Ukitzen zaituen edonor hilko dut, horretarako nago hemen”. Bere hitza betetzeko, aita inguratzen duen natura basatia kontrolpean eduki beharko du eta itsasertzera abiatu beharko da, bertan zibilizazioaren azken aztarnen bila. Mugaren mitoan emakumezkoaren arketipoa “naturaren esperientziarekin osotasunean lotzen da, bizitza eta heriotzarekin” (Rushing, 1989: 3). Antzinako tradiziozko mitologietan, ematasuna “Ama, Birginia eta Emaztearen arketipoen arteko konbinazioarekin agertu ohi zen, Jainkosa arkaikoen bitartez azaleratuta” (Ibid.). Jainkosa arkaikoa “garbia eta lizunkoia, elikagarria eta odolez egartsua aldi berean” irudikatzen da, “oso lotuta ilargiarekin” eta hortaz, baita itsasoarekin ere. “Nola ilargiak, hala uteroak marea ozeanikoen ziklo fluktuatzaile berbera dute” (Ibid.). Hala, naturak itsasoko muga sinbolikoki arketipo femeninoa islatzen du, “basatia, iragarri ezina eta askea, erakargarria, baina haren jabe izateko ezinezkoa” (Ibid.: 4). Interpretazio hau kontuan hartuta, itsasoaren eta amaren arteko lotura askoz ere sendoagoa egiten da. Amak natura suntsitzailea ordezkatzeko du, Lurreko ingurunea hiltzen den bezala amak ez du bizi nahi, ez du “soilik biziraun nahi”. Emakumeak amaren papera jasotzen du, bere desioen kontra, ordea. Aita ez bezala, berak ez du semea zaintzeko sena erakusten, edo gutxienez ez du bere burua horretarako prest ikusten, hasiera batetik ez du haurra

erdi nahi, “Bihotza galdu nuen haurra jaio zen gabean” . Haurrak itxaropena haragitzen badu, amak etsipena haragitzen du. Etsipen horretan bere buruaz beste egin nahiko du edozein kondiziotan, haren familia babesgabetuta utzi behar badu ere, “Bala guztiak xahutu beharko nituzke nire burmuinean, eta zuok ezer gabe hutsi!”.

Amerikako Mugako mitoan natura basatiak *Homo homini lupus* filosofia Hobbesianoari erantzuten dio. Naturak gizakien berezko indarkeriazko nortasuna azaleratzen du, legerik, justiziarik eta gizarte-antolaketarik gabeko espazioa marrazten du, non elkarbizitza baketsu bat ezinezkoa den. Gizakiak haren zoriontasun indibiduala bilatzen du eta mundu post-apokaliptiko horretan baliabideak urriak direnez bakoitzaren zoriona asebetetzeko, gerra egoera sortzen da. Egoera hori konpondu dezakeena instituzioa da, botere komun eta legitimoa. Mugako mitoan heroiak natura basatia menperatzeko ahalmena du. Kultura eta zibilizazioaren ezarpena posible egiten da, izan ere heroiak natura eta kulturaren oin bakoitza, biak ulertzen ditu eta beraz, nahiz eta biolentzia erabili, indarkeria zibilizazioaren eskuetan jartzen du. *The Road*-en kasuan aitak ezagutzen du zibilizazioa, aurreko mundutik baitator eta haren gizatasuna mantentzen du, aldi berean mundu berriko basakeriaz kontziente da eta prest dago jarrera borrokazalea bereganatzeko. Natura ordea, konkistaezina, menderaezina da, eta hortaz, heroiak ez dauka ahalmen nahikorik hura zibilizatzeko edo kultura birsortzeko, ez bada bere semearengan. Emakumearen irudiarekin berdina gertatzen da, amak kuestionatzen du aitaren heroiaren papera, ez du sinisten hark mundu tragiko horren etsipenetik salbatu dezakeenik [12], heroiak erakutsi nahi dio edozer gauza egiteko gai dela, baina amak ez dauka federik. Aitak natura kontrolatzeko gai ez den bezala, ezin dezake emaztea bere atsekabetik libratu.

[12]



Jatorrizko mitoan heroiak bere helburua beteko du eta naturaren indar basatiei eta hori haragitzen dituen gizakiei aurre egingo die. “Muga post-apokaliptikoan aldiz, garaipen hori ez da posible izango, konkistatu beharrekoa ez baita espazio zehatz bat, mundua

bere osotasunean baizik, eta heroi berekoia ez dago prest zeregin horri ekiteko” (Lavigne, 2011: 103). Horren aldean, heroiak ihesari egiten dio, baina ez dago “espazio horretarako irtenbiderik”. Hori dela eta, muga berri honetarako heroi mota berri bat eskatzen da, norbait “natura post-apokaliptiko horri aurre egin diezaiokena ez konkistaren bitartez, baino ezagutzaren bitartez” (Ibid.). Honen harira, kritikari askok planteatu dute pelikulako narrazioaren erdiespen nagusia, “ingurune elkor horretan bizirauteko behar den egozentrismoaren, eta biziraupen hori duina edo baliotsua izan dadin mantendu behar diren sentimendu gizatiarren arteko orekaren lorpena dela” (Ibarrola-Armendariz, 2011: 100).

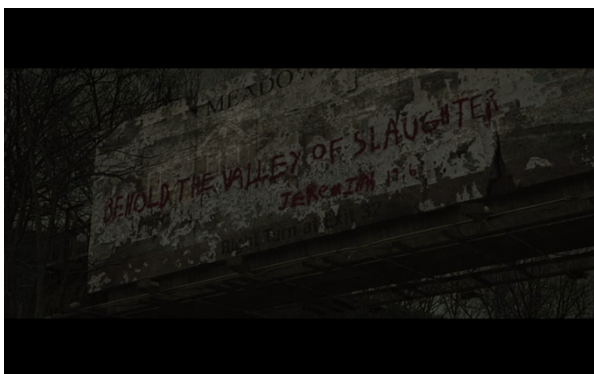
4.1.2. Jainko berri baten agerpena

The Road-eko errealtatean ez dago Jainkorik, ez gutxienez gizarte kristau batean ezagutzen den Jainko mota. “Jainkoaren presentzia, gabezia eta harekiko kontaktua” kontuan hartuz gero, hiru mundu mota desberdin ahalko genituzke: “Jainkoa presente dagoen mundua, baina hareiko kontaktua zuzeneko ez denean; Jainkoa presente dagoen mundua, non kontaktua ahalik eta zuzenena den; eta Jainkoaren gabeziarekin bizi den mundua” (Blidariu, 2013: 59). Pelikulako egoerari erreparatzen badiogu, lehenengo kasua “geure berezko mundua” liteke, bigarren kasua “Edeneko Lorategi mitikoa” litzateke, eta hirugarrena apokalipsi osteko mundu “antzu, isil eta fedegabea” irudikatuko luke (Ibid.). “Jainkoaren eta naturaren arteko konexioa” soilik existitzen da aitaren buruan, berak oraindik badu federik, ez ordea urruneko Jainko ezezagun batengan, bere semeak ordezkatzeko duen Jainko gupidatsu baten irudian baizik (Ibid.). Lurralde lehor horretan, aitak semearen konpainia baino ez du, bestela bakarrik egongo litzateke. Modu horretan semea aitaren salbazioa bilakatzen da, aitaren bizitzari zentzua ematen dio. Izan ere honek amaren erabakia jarraitu zezakeen, baina honen aurrean berak bizirautea erabakitzen du bere semearengan bizi baitira bere itxaropen guztiak. “Bera ez bada Jainkoaren hitza, orduan Jainkoa ez da inoiz mintzatu”, dio aitak semearen dibinitatea azpimarratuz. Era berean Ely itsuari aitortzen dio bere begietatik haurrak Jainkoaren irudia islatzen duela, baina edadetuak haren zinismoaz baliatuta, ohartarazten dio zein arriskutsua izango litzatekeen Lurreko azken jainkoarekin eskutik bidaiatzea. Iritzi horrek umea altxor preziatu baten posizioan kokatzen du, edonork desio lukeen izakia.

Amaierako eszenan, emakumeak haurrarekin behingoz topo egiten duenean, elkartzeak epifania baten itxura hartzen du erabat. Ama berriak ilusioz begiratzen du umea,

poztasun absolutu batekin, mesias berria aurkitu izan balu bezala esaten dio, “Oso kezkatuta nengoen, orain lasai egon naiteke. Hain zorionsua naiz”. Haurrak mundu berri baterako Jainko berri bat irudikatzen du, haren itxaropen izpia da. Bestalde, mundu post-apokaliptikoan jaiotako lehenengo haurraren kondizioa interpretatu daiteke “Adan Berri” baten irudia bezala, paradikoki ez dena paradisuari ezartzen, infernua baizik (Collado, 2010: 144).

[13]



[14]



Erligioaren inguruko beste hainbat keinu aurkitzen ditugu ibilbide osoan zehar, batzuk oharkabekoak, beste batzuk oso agerikoak. Esaterako pelikula hasi eta gutxira Bibliako pasarte bat irakurri daiteke kartel batean, eremu arriskutsu batean sartzen ari garela iragarri nahian bezala: “Sarraskiaren bailara begiztatu ezazue” [13]. Erligioaren agerpena nabaria da agertokietan, bi pertsonaiak abandonatutako eliza batean babesten direnean gurutze erraldoi baten pean, gizateriaren sinbolo den suaren berotasunaren inguruan [14]. Baita pertsonaien akzioetan ere, lurpeko aterpean daudela haurrak otoi egiten baitio ez ordea Jainkoari, baizik zenduta dagoen etxeko jabeari. Haren janaria jan eta haren etxea erabiliko dutelakoan, umeak haren esker oneko moralari kasu eginez, uste du zerbait zor diola jende horri, “Eskerrik asko janariagatik, jende”, dio. Otoitza ez zaiola guztiz ezaguna egiten badakigu, aitari galdetu behar izaten diolako haren eskuen kokapena egokia den. Aitaren azken hausnarketetan oraindik ere erlijioa eta jainkoaren irudia bizirik daude, “Ni Jainkoa izango banintz, mundua den bezalakoa egingo nuke, horrela zu edukiko zintuzket”. Hitz hauekin “aitak gizatasunarekiko konfiantza osoa erakusten du, maitasunaren boterea azaleratuz” (Rodriguez, 2010). Aldi berean, esaldiak, aitaren heriotzaren aurretik ahoskatua –pentsamenduak bailiran entzuten ditugu hitzak–, “maitasunezko sakrifizio” bat erakusten du, aitak bere semeagatik egiten duena (Segura, 2011:7). Berak ez luke mundu post-apokaliptiko hori desagertaraziko horrek bere semearen galera ekarriko balu. Aita literalki bere semearen mesedetan hiltzen da, bere onerako edozer gauza egingo luke, hil egingo litzateke eta horrela etorkizun berri bati irekiko litzaioke atea.

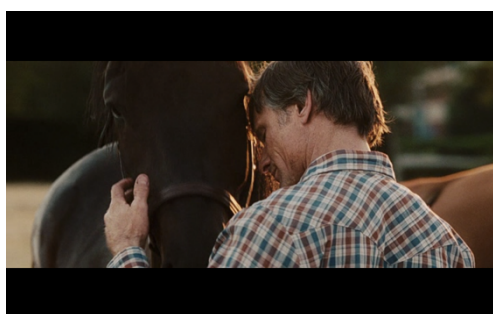
4.1.3. Amesgaiztoko natura

Filmak zehaztasun gutxi ematen dizkigu apokalippsiaren arrazoietaz, hasieran aitak deskribatzen diguna da erlojuak 01:17-etan gelditu zirela eta “argi distira indartsu” bat agertu zela, jarraian lurrikarak gertatu ziren. Jakina da istorio post-apokaliptikoek “arreta handia eskaintzen diotela momentu historiko garaikideari” (Mavri, 2013: 5). Horregatik, beharbada, *The Road* filmean “ambiguotasunez” ezagutarazten digu mundu-mailako katastrofrearen sorburua: izan ere errazki bete dezakegu hutsune hori “gizakiak sorrarazitako edozein izurriekin, azkenengo juizioko baliabideekin edota orainaldian mehatxatzen gaituen hondamendi kosmologiko batekin” (Ibid.). Ezbeharraren iturria ziurtasunez ez jakinarazteak ere iradoki dezake “seguruenik saihestezina zela” eta gizakiaren patua modu batean edo bestean “aldez aurretik idatzita dagoela”. Espezifikatu gabeko kataklismo horrek interpretazio asko jaso ditu kritikarien eskutik, horien artean aukera posibleenak lirateke “gerra nuklearra” eta “asteroideen inpaktua” (Ibid.). Pelikulako eszenario post-apokaliptikoa, bomba atomiko baten eraso jasan duen herrialde baten argazkiarekin oso alderagarria da [15], hain zuzen ere.



[15]

[16]



[17]

John Hillcoat-en filmean argazki eta arte zuzendaritza paregabe baten bitartez lortzen da ingurune distopikoaren erretratu errealista bat margotzea. Pelikularen hasierak lorategi Edenikoan barneratzen gaitu, naturaren soinuez baliatuta, landareek eta zaldiaren presentziak transmititzen dizkiguten lasaitasuna, sentikortasuna eta harmoniak osatzen dute iraganeko ametsa [16]. Paradisu honi atea ixten zaigu, narratiboki leiho beltzaren itxierarekin iluntasunean sartzen gara betean [17]. Jarraian

eremuz kanpo kokatutako hondamendiak gauzatutako giza hotsek loalditik iratzartzen gaitu eta argitasunetik ilunpera igarotzen gara. Ustekabean “natura hildako” margolan baten aurrean –generoaren esanahi hilkorra aintzat hartuz– aurkitzen gara, denboraren igarotzea gogorarazten diguten “hondatutako landaretza eta fruituez” osatutako koadro baten irudikapenean (Solorzano, 2010). Kolore ahul eta hotzak, marroia eta grisa bereziki, nabarmentzen dira pelikula osoan zehar, zenbait eszenetan suaren epeltasunak ematen dituen tonu beroengatik desberdinuak. Eguzkiaren gabeziak, errautsez betetako hodeiengatik estalita geratu dena, modu batean sinbolizatzen du “itxaropenik gabeko mundua”, eta itxaropen horren desagerpena lotuta dago “araztasunaren edo garbitasunaren profanazioarekin” (Blidariu, 2013: 59). Naturaren birjintasunari dagokionez, elurrarekin lotu ohi da, bere kolore zuria dela eta. Kasu honetan, zeruko errautsek zuri kolorea gris koloreagatik ordezkutzen dute, “purutasunaren guztiz kontrako mezua adieraziz” (Ibid.: 60). Ingurune distopiko horrek aldi berean, gizakiaren jarrera distopiko bat dakar. Gure lurraldea gizatasunarekin batera hiltzen ari dela esan daiteke. Aita eta semea elurretan ibiltzen doazela, emakume bat, bere haurrarekin ihesean ikustatzen dituzte. Horiei jarraika giza-basatien talde bat agertzen da bikotea hil nahian. Bi pertsonaia nagusiek beren bizitza arriskatu eta laguntza eskaini ordez, aldentzea erabakitzen dute, bikotea heriotza krudel baten esperoan abandonatuz. Orduan lurrikara handi bat gertatzen da, zeinetan zuhaitzak bata bestearen atzetik erortzen hasten dira, haren sustraietatik askatu eta haren buruaz beste egingo balute bezala. Naturak gizakien basakeriaren aurkako amorrua erakusten ari dela dirudi, haren biziraupena gizateriaren biziraupenaren beharrean dago.



[18]

Neurrigabeko ilunpean barrena daraman errepide horren amaieran oraindik argi izpi eskas batekin topo egin dezakete pertsonaiek. Aitaren heriotzarekin egunsenti berri bat espero da haurraren bizitzan eta *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959) pelikularekin amaierarekin lotu daitekeen azken eszenak⁴, hein batean argitasun hori eskaintzen digu. Mutil bakartiak azkenean bete ditu bere itxaropenak [18].

⁴ Bi pelikuletan haurra hondartzan dagoela, haren aurpegiaren frame izoztu batekin amaitzen da istorioa.

4.1.4. Galdutako munduarenugarra

“Barnekougarra bizirik gorde behar dugu”. Pertsonaiek behin eta berriro errepikatzen duten metafora. Suak istorio honetan betekizun sinbolikoa, baita narratiboa ere badu. Barneko suak irudikatzen du “itxaropena, gizatasuna, moralaren oinarrizko arauak alde batera utzi gabe egoera latzenei ere aurre egiteko borondatea” (Mavri, 2013 :10). Batzuetan aitak printzipio hauek ahazten ditu, hala nola, Ely profeta edo lapurraren topaketetan, baina semeak beti gogorarazten dizkio. Sugarra daraman zuzia aitaren eskuetatik semearen eskuetara pasatu izanak, erakusten digu galdutako munduaren “objektu eta ideiak” desagertu badira ere, “mintzairak erreferente horiek egiaztatzeko boterea duela”, aitak kontatzen dituen istorio eta kondairen bitartez (Ibid.).

Bi pertsonaiak egoera post-traumatiko batean bizi dira etengabe, ez bakarrik kataklismoaren ondorioz, baizik mundu berri horretan ikustatzen dituzten ankerkeriengatik ere. Haurrak ikarazko jarrera traumatiko horri erantzuten dio isiltasun tarte luzeekin eta negar eginez. Egoera hau ematen da filmaren hasieran, kanibal batek haurra lepotik hartuta duela aitak tiro batez hiltzen duenean. Haurrak ez du emoziorik erakusten momentuan bertan, arroka baten atzean ezkutatzen direnean ere ez dago espresiorik bere aurpegian, baina jarraian babesaren sentsazioa bueltatzen denean umeak negarrari ekiten dio atsekabe osoz. Aita ere, ez da egoera post-traumatiko honetatik libratzen, berak babesle ausartaren itxurakeria hartzen du haurraren aurrean, baina beldurra indarrez sartzen da bere gorputzean topaketa arriskutsu bat dagoen bakoitzean. Aldi berean, itxaropena galtzen hasia denean, haurraren begi tolesgabeetatik ikusi nahiko luke errealitatea. Aitak egoera horri aurre egiteko “traumaren elaborazioa” deritzona jartzen du martxan. *Writing History, Writing Trauma* liburuan Dominick Lacaprak dio gertaera traumatikoaren oroimenak sortzen dituen hil-irrikak indargabetzeko, gizabanakoak garatzen duen indar orekatzaile baten antzeko zerbait dela “trauma elaborazioa” (Hervás, 2010:161). Aitak eguneroko ohituretan, besteak beste janaria bilatzea, zapatak txukun mantentzea, “diziplinazko jokabidea” hartzen du, modu honetan trauma lantzeko ahalegina erakusten du eta “memorian paralizatuta geratzea saihesten” du. Hala eta guztiz ere, esperientzia traumatikoak agerpenak egiten ditu oraindik, haren apokalipsiaren aurretiko bizitzaren oroitzapenak ametsetan filtratzen dira eta “horietan heriotzaren deia ikusten du” (Ibid.: 162). Gizona kontziente da oroitzapen koloretzu horiek dakartzaten ondorioetatik, umea jakinaren gainean jartzen du, “Nik esaten diot, gauza txarrak gertatzen direla amesten duzunean borrokatzen jarraitzen duzulako da, oraindik bizirik zaudelako. Kezkatzen hasi beharko zara gauza onak gertatzen direla amesten duzunean”. Esaldiak laburbiltzen du aitaren

egoera memoria eta ametsekin. Alde horretatik etengabeko tentsio bat gauzatzen da oroimen eta ahanzturaren artean, aitzak aurreko munduaren ezaugarriak hurrengo belaunaldirantz pasatzeko betebeharra baitauka, baina horrek aurreko esperientzia zoriotsuak oroitzera eramaten du, orainaldian mingarriak egiten zaizkionak. Honi konponbide bat emateko, aitzak aurreko bizitzarekin lotzen dituen objektuei betiko uko egitea erabakitzen du, ezkontzako eraztuna eta bere emaztearen argazkia dakarren billete-zorroa zubi batetik botatzen ditu. Hau ez da nahikoa, ordea, haurrak praken poltsikoan daramatzan objektuen artean amarena zen bururako lokarri bat aurkitzen du, honek amets edenikoetara garraiatzen du behin ere. Azkenean, bere heriotzaren onarpenarekin saihestezina egiten zaio maite izan duen bizitza mota horretan pentsatzea.

[19]



Beraz, esan daiteke “istorio post-apokaliptikoek ez dutela etorkizunerantz begiratzen, iraganerantz baizik” (Mavri, 2013: 4). Ez dituzte aurreikuspenik egiten, baizik atzerantz egindako begirada bat eskaintzen digute “iraganeko trauma, beldur eta oroitzapenei buruz” (Ibid.). Aita eta semeak ahalik eta hoberen gaintitzen dute kondizio hori, ez bakarrik aitaren irakaskuntzengatik, baizik haurra izatez definitzen delako gizaki gupidatsu eta onbera gisa. Semearentzako aurreko munduaren edertasuna ezezaguna den arren, ezagutzen du “edertasun horri atxikitzen zaizkion baloreak” (Segura, 2011: 7). Haurrak dituen berezko bakuntasuna eta bere aitarenganako muturreko maitasun sentimenduak eragiten dute nolabait “ia mugagabeak diren gupida, sentiberatasun eta xalotasuna” erakusteko gai den pertsona bat bezala definitua izatea (Ibid.). Semea gizaki erabat garbia da, ez dago aurreko munduaz kutsatuta. Lehenengo mundu horren ezjakintasunak haurra eramaten du “lehenengo aldiak” bizitzera, hau da, umeak behin eta berriz deskubritzen ditu objektuak, fenomenoak eta tradizioak eta hauen aurrean liluratuta geratzen da. Horren adibide dira, ostadarraren behaketa, coca cola-ren dastaketa, kakalardoaren aurkikuntza, aitaren haurtzaroko etxeko ohiturak [19] eta pianoaren soinua. Umeak ez ditu ulertzen, bere ezagutza eskasak ez dio gauza horiek

guztiak ulertzeko gaitasuna bermatzen eta horregatik aita beste planeta batetik etorritako izakia balitz bezala identifikatzen du.

“Ongia eta gaizkia” oso lotuta daude sugarraren mantentzearekin. Aitak “gizaki on” eta “gizaki gaiztoen” arteko desberdinketa argi bat egiten saiatzen da, horren arabera “gizaki gaiztoak” beste gizakiak jaten dituztenak izango lirateke eta “gizaki onek” ez lukete horrelakorik inoiz egingo. Bereizketa hori, aldiz sinpleegia da, “ez dago berezko ezaugarri zehatzik gizaki onak gizaki gaiztoengandik aldentzen dituenik”, horregatik haurrak pelikularen amaieran gizon ezezagunarekin topo egiten duenean ez dauka modurik jakiteko ona edo gaiztoa den, bere itxura hutsak, arropa zikina, eskuko atzamarraren anputazioak... aurretik aurkitutako basatien parean jartzen duelako (Balasopoulos, 2013: 60). Nahasmen mota horiek haurrak dituen “etika eta moralaren ziurgabetasunaren ondorio” dira (Ibid.). Haurraren planteamendu etikoak harreman hertsia dauka George Edward Moore-en filosofiarekin. *Principia Ethica* (1903) liburuan gizabanakoen portaera aztertzen du hauek egiten dituzten ekintza on edo maltzurren arabera. Moorek dio “etikaren oinarritzko helburua, zientzia sistematiko gisa, zerbait ona edo gaiztoa den” jakiteko balio duten “arrazoi egokiak” eskaintzea dela (Delvasto, 2007: 182). Baina nola jakin daiteke zerbait ona den? Filosofoaren arabera ez dago galdera horri erantzuterik, “ongiaren ideia” definiezina baita, sinplea, ez dago zati desberdinez osatuta (Ibid.: 183). Modu berean, haurrak etengabe berretsi behar dio bere ongiaren ideari, aita eta bere buruaren identitatea “ona” dela frogatu behar du, horregatik galdetzen dizkio aitari egiten dituzten ekintzak ondo dauden, edota gizon bat hil arren onak izaten jarraituko duten.

Albert Camus-en filosofia kontuan hartzen bada, suak “gizaki errebeldea existentziaren zentzugabekeriaren aurka bultzatzen duen argia” irudikatuko luke (Collado, 2010: 140). Giza existentziak ez dauka berezko goreneko esanahirik, gizakia bere “kondizio gizatiarrari buruz kontziente da”, eta beraz haren hilkortasunaren jakinean dago (ibid.). Honek sor dezakeen larritasuna saihesteko, gizabanakoak helburu bat aurkitu behar du, arrazoi bat zentzugabekeria horretan bizirik jarraitzeko. *The Road*-en helburu hori sugarraren kontserbazioarekin irudikatzen da. Aitak irakasten dio absurduaren bidezko arrazonamendu hori saihesten semeari biziraupenaren bitartez, semeak esaten dionean amarekin batera egon nahiko lukeela, hilda hain zuzen ere, aitak aurpegiratzen dio ez duela horrelakorik pentsatu behar, ia heriotzaren nahia debekatuz.

Suaren presentzia pelikula osoan zehar konnotazio desberdinak hartzen ditu. Mundu post-apokaliptikoaren hoztasunaren aurkako berotasuna adierazten du, gertutasuna, argitasuna, gozotasuna... [20] Aldi berean, sua suntsipenaren adierazle ere bada, lur idor horretan suteek indarrez ezereztzen dute ingurunea [21]. Bestalde, gizaki primitiboen berezko aurkikuntza nagusia den suak egoera primitibo baten irudikapenera itzultzen gaitu non pertsonaiek oinarrizko baliabideen bitartez egin behar dioten aurre bizi-baldintza latzei. Lurraren jatorrizko egoera dirudienak oinarrizko elementuez hornitzen ditu gizakiak, ura eta suaren bitartez. Era berean gizonak bere eskuez baliatzen da eguneroko betekizun sinpleenak aurrera eramateko, horregatik ia beti eskuak belztu eta zikinak erakusten zaizkigu.

[20]

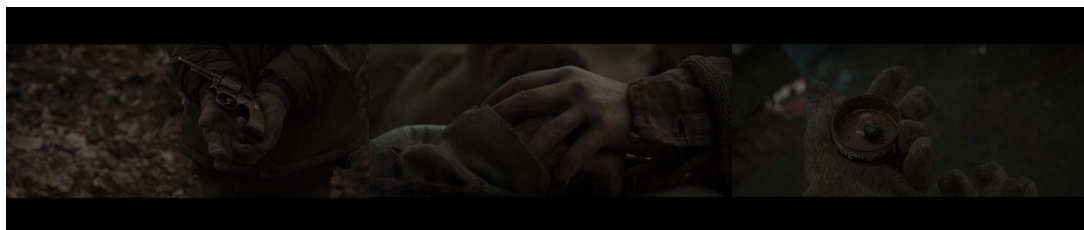


[21]



John Hillcoat-ek berebiziko garrantzia ematen dizkio eskuen zehaztasunezko planoei, eskuek ukimena ere irudikatzen baitute [22]. Gorputzaren zati honek baimentzen dio haurrari bere sentimenduak adieraztea, samurtasuna “gizon on” edadetuarekin, bakuntasuna edo beldurra hiltzeko tresna baten aurrean, baldintzarik gabeko seme baten maitasuna... Azken batean, eskuek ahalbidetzen diote inguratzen duen munduarekiko konexio bat edukitzea. Mundu post-apokaliptiko eta mundu primigenio horren arteko paralelotasunak adierazten digu errealitate horretan amaiera bat ematen dela, baina baita hasiera bat ere, sorkuntza prozesuan dagoen mundu bat balitz bezala.

[22]



4.1.5. Kontsumismoaren aztarnak

Betiko desagertu den errealitate kapitalistaren aztarnak oso azpimarragarriak dira *The Road*-eko munduan. Pelikularen hasieratik dolar billeteak eta bitxiak, kapitalismoaren sinbolo gisa, aurkitzen ditugu lurlean botata, hauek noizbait adierazi zutena betirako galdu da. Azken batean, diruak ez dauka inolako ekarpenik kontsumismorik ez dagoen lurralde batean, hortaz bere balorea guztiz urria da, azkenean bai txiroek, bai aberatsek, maila berean borrokatu beharko dute lurralde post-apokaliptiko batean. Bestalde, basamortuaren itxura hartzen duen ingurunearen erdian oraindik altxatzen dira zenbait eraikin iraganeko bizimoduaren espiritua igortzen dutena. “Eraikin paregabeak, hutsik dauden elizak eta area industrialak, urbanizazio abandonatuak eta bulego zaharkituak”, guzti horiei jatorrizko “funtzioak bideratzen zizkien patua” betiko galdu da, eta horren ordez haien benetazko testuingurutik kanpo geratu dira (Soler, 2010: 19). Elizetan ez da otoi egiten, supermerkatuetan ez da ezer ez kontsumitzen, baina gizakiak oroitzen ditu eraikuntza horien balio kulturalak. “Noizbait izan zenaren” arrastoak ibilbide osoan zehar agertzen dira (Ibid.). Aitak Coca-cola lata bat aurkitzen du, eskuarki inon aurkitu zezakeen azken lata [23]. Haurrak galdetzen dio edariagatik, izan ere ez dago aurreko munduko ideia eta esperientzia gehienekin ohituta, ezta “ondasun materialekin” ere (Mavri, 2013: 9). Gizarte estatubatuar garaikidea definitzen duen lengoaiarekiko ezezagutza” ere baduela kontuan hartuta, aitak sinpleki gozoki bat balitz bezala deskribitzen dio Coca-cola (ibid.). Gizonarentzat ordea, zerbait gehiago irudikatzen du, izan ere alde batetik bere burua “oroipen nostalgikoz betetzen da” eta beste aldetik, Coca-cola latak adierazten duen “neurritz gainekoa baina atsegingarria den kontsumismoaren” eta orainaldian gauzatzen den kontsumo kanibalaren arteko lotura bat imajinatzerara eramaten baikaitu, bai aitari, baita ikusleoi ere (Ibid.).

[23]



[24]



Modu berean Coca-cola lataren eszenak publizitatearen kulturari ere aipu egiten dio, zorientasunaren txinpartaz inguratutako momentu perfektu bat marraztuz aita eta semearen artean, bien irribarrea erakusten duen pelikulako momentu gutxienetako bat izanik. Kontsumismoaren gehiegikeriaren jarrera ikusgarria da behin ere elikagaiez betetako lurpeko babeslekua aurkitzen duten eszenan. Haurrak eta aitak berehalako tripakada bat hartzen dute, jakinda janaria dela baliabide eskasena mundu berri horretan. Baina dudarik gabe, bizi dugun errealitatera bueltatzen gaituen adibide argienetarikoa erosketarako orga da [24]. Filmaren hasieratik deiar bat botatzen digu “egungo hipermerkatuen gizartearen” eta “kontsumismo frenetikoaren kulturaren” inguruan (Juárez, 2010: 159). Orgak road movie-aren jatorrizko ereduan kotxea izango litzatekeena ordezkutzen du, eta kasu honetan, etxe eramangarri baten funtzioa hartzen du. Horretaz gain, “generoen roleri buruzko eztabaidari” egindako keinu bat ere izan daiteke, non supermerkatuko gurdari tiraka eta semea zaintzen dabilen aita baten irudi ironikoa ematen zaigun (Ibid.).

Apokalipsiaren aurreko munduari lotuta dauden objektuek sortzen duten nostalgiaren pertzepzioak marko teorikoan aztertutako *Neodistopia* distopia mota berria ekartzen digu gogora. Agerikoa da pelikula honetan badagoela gaur egungo kultura kapitalistaren inguruko hausnarketa bat, baina aldi berean mundu tragiko horretan aurkitzen diren iraganeko objektu eta eraikuntzek ez dituzte pertsonaiak aurreranzko norabidean bultzatzen, baizik oroimina sorrarazteaz gain, mundua zen moduan berreskuratzeko desioa pizten dute, aitaren barnean soilik bada ere.

4.2. INTERSTELLAR

“Hay otros mundos, pero están en éste. Hay otras vidas, pero están en ti”.

Paul Eluard

Christopher Nolan-ek zuzendutako *Interstellar* (2014) pelikulak zulo beltzez, fenomeno grabitazionalerik, mamuz eta taseraktoz osatutako kanpo espazioko abentura bat aurkezten digu. Batman-en trilogia entzutetsuaren (*Batman Begins*, 2005; *Dark Knight*, 2008; *Dark Knight Rises*, 2012) autoreak, ekoiztutako beste hainbat pelikuletan bezala, besteak beste *Memento* (2000) eta *Inception* (2010), argumentu konplexu bat eskaintzen dio audientziari eta azken honi jarrera guztiz aktiboa eskatzen zaio istorioaren korapiloak transmititu nahi duen mezua jaso dezan. Filmaren zuzendari eta gidoilaria –Jonathan Nolan anaiarekin batera– den Christopher Nolanek “haren egitura narratiboetan txertatutako denboraren manipulazioagatik, erabilitako gai eta teknika filmikoengatik” nolabaiteko bereizkuntza lortu du zinemaren munduan eta aztertutako *Interstellar*-ek ospe on hori indartzen dute (Brislin, 2016: 1). Zinegilearen ibilbide profesionalari so eginez gero, konturatuko gara pelikula gehienek “gure teoria etikoak” desafiatzeko egoera batean kokatzen gaituztela. Hau da, Nolanek gertaera hipotetiko baten aurrean esaten digu “zer gertatuko litzateke...”, eta modu honetan berezko errealitatea kuestionatzera eramaten gaitu (Ibid.). Espazio-bidai honetan denborarekin gauzatutako trikimailuek hurrengo egoeran ezartzen gaituzte: “Zer gertatuko litzateke gainontzeko pertsonen argazkiek denboraren igarotzearen erakusle balira, baina geureak berdin jarraituko balu? Zer gertatuko litzateke “denbora erreala” zinez errealitatearen plano desberdinez osatuta balego, abiadura eta norabide desberdinetan funtzionatuz, eta guzti horiek eskura izango bagenu?” (Ibid.: 2).

Zailtasunez imajina daitezkeen egoera horiek zinera eramaten dira hurrengo istorioaren bitartez. Lurra ezagutzen dugun bezala deskonposiziorako prozesuan dago. Hauts-ekaitzek eta izurrite ezezagunek sortzen dituzten elikadura-kalteak direla eta, gosete mundiala gero eta handiagoa da eta demografia gero eta baxuagoa. Lurrean biziraungo duten azken gizakiak gosez hil aurretik oxigeno faltaz itoko dira, izan ere, izurriteko organismo edo bakteriek atmosferaren natura aldatzen ari dira. Zientziak ezin dio egoera horri aurre egin eta beraz, zientzialariek beste ikuspuntu batetik heldu beharko diote arazoari, bizitzeko egokia den beste planeta baten bilaketari ekinez. “Haiek” gisa izendatzen diren izaki adimentsu batzuek zizare zulo bat ireki dute Saturnotik gertu.

NASA-k antolatutako *Lazarus* izeneko espedizio baten bitartez, 12 astronautek beste galaxia bati zuzendutako ataria den zizare zuloa zeharkatu eta 12 planeta posible ikertzen dituzte. Horietatik 3 besterik ez dira gizakiaren bizitzarako egokiak. Brand Doktoreak, NASA-ren buru bezala aritzen dena, bi plan aurkezten ditu galzorian dagoen giza espeziea mantentzeko. “A plana” aurrera eramateko grabitazioaren inguruko ekuazio bat ebatzi behar da, Lurreko biztanleen exodoa bermatuko duen espazio-estazioa eraikitzeko. Ekuazio hori konpontzen den bitartean 4 astronautak eta 2 robotek osatutako tripulazioak 3 planeta posibleetara hurbildu beharko dira eta horietatik kondizio egokienak erakusten dituen aukeratu. Plangintza horrek porrot eginez gero, “B plana” jarriko da abian. Honen arabera, bidaiariek espazio-ontzian hizoztutako 5000 enbrioi garraiatuko dituzte planeta berrira eta bertan kolonia berri bat eratuko dute, Lurreko biztanleak abandonatuz. Pertsonaia nagusia, Cooper, astronauta ohia, nekazaria eta alarguna, bere bi seme-alabak, Tom eta Murph, hilzorian dagoen Lurrean utzi eta NASA-ko piloto gisa izandako esperientzia berrartu beharko du espedizio arriskutsu horretan.

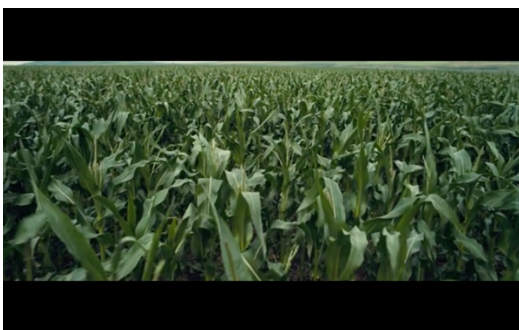
[25]



Unibertsoan murgildutako ibilbide horretan zehar, Nolan-ek nahaspilatsuak diren zientzia-terminoak eta kontzeptuak adierazten ditu. “Denboraren erlatibitatearen teoria, zizare zuloa, eguzki sistematik at aurkitutako planetak eta zulo beltzak” bezalako fenomeno harrigarriak erakusteko eta hauek ezagutza zientifiko aurreratuenetan oinarrituta egon zintezan, zuzendariak Kip Thorne estatubatuar astrofisiko entzutetsuaren laguntza jaso zuen. Hori dela eta, pelikulan ateratako irudi askok badaukate halako egiazkotasuna. Esaterako, *Gargantua* zulo beltza “mundu osoko astronomoen” goraiamena jaso du (Jáuregui, 2015: 107). “*Gargantua* ederra da. Bikaina. Haren oinarrian dagoen fisika apartekoa da” [25], ziurtatzen du Javier Armentiak Iruñako Planetarioko zuzendariak (Ibid.). Alabaina, beste hainbat alderdiei dagokienez, pelikulak kritika zorrotzak jasan ditu, gehienbat amaierako ebazpenak

hartzen duen nortasun sinesgaitza dela eta. Zuzendariak erabaki zientifiko zehatzen inguruan erakutsi dituen askatasun artistikoen ondorioz, pelikula zientzia fikziozko generoaren barnean kokatzeaz gain, fantasiako generoan ere katalogatu dute kritikari askok. “Zientzia fikziozko pelikula garaikideek nostalgia, distopia eta espazioarekiko enfasia bezalako ezaugarri postmodernoak” eskaintzen dizkien ikuspuntu berriaren ondorioz, *Interstellar* pelikula Linda Hutcheon analistak deritzon “zientzia fikzio post-postmodernoan” sailka dezakegu (Kawamoto, 2017: 103). Film mota horiek “garaiko denboraldiaren nozioari” arreta berezia eskaintzen diote eta “denboraren kontzeptuak eraikuntza narratiboaren barnean eta baliabide zinematografiko gisa” hartzen duen lekua azpimarratzen dituzte (Ibid.). Horretaz gain, “digitalizazio forma aurreratuek” munduarekin elkarreragiteko posibilitate berriak bermatzen dituzte, baita errealitatea ulertzeko modu berri bat ere. Hori dela eta, pelikulak gai desberdinak lantzen ditu, “arazo epistemologikoak (nolatan dakigu dagikuna?)” eta “duda ontologikoak (beste mundu eta adimenei buruz)” barne, “giza kontzientzia, adimena eta garuna, errealitate anitzak edota bestelako mundu posibleak” aztertzeaz arduratzen diren korrante filosofikoen aztergaiak barneratuz (Ibid.: 114).

[26]



[27]



Distopiaren eredu klasikoari erreparatuz gero, ezin liteke *Interstellar* horren irizpideen jarraitzaile gisa kontsideratu. Nagusiki, pelikulan deskribatzen zaigun lehenengo mundu hori ez baitelako haren erabateko suntsipen edo muturreko egoera drastikora heldu, oraindik badago itxaropena gizakiaren iraunkortasunari konponketa bat bilatzeko. Bestalde, istorio postapokaliptikoetan haren balioak galtzen dituzten instituzio edo espazioak filmean berdin mantentzen dira, adibide bat jartzearen eskola edota beisbol zelaia. Bada, hautsaren, izurritearen eta elikagai faltaren arazoei egindako aipamenaz aparte, “Lurrari ematen zaion itxura nahiko onargarria da” [26] (Moore, 2017: 149). Izan ere, azken batean bisualki, Lurrak duen irudia, pelikularen amaieran Brand Doktoreak aurkitzen duen planetaren irudia baino askoz ere atseginagoa da, azken honetan ez baitago ez urik, ez landaretzarik eta kostata sostengatu dezake giza bizitza [27]. Hala

eta guztiz ere, ukaezina da filmak “ingurumenaren distopia baten deskribapen argia eta miresgarria” eskaintzen digula, ohiko eran egin ez arren (Ibid.). Pelikulan identifikatu daitezkeen ingurumen arazoaren artean daude “lehortea, lurraren agortzea, biodibertsitatearen murrizketa eta izurritea” (Ibid.). Lurrean jarraitzen duten gizakiek pairatu behar dituzten zailtasunen deskribapenak bat egiten dute “zientzia fikziozko testuetako distopiaren gai nagusiarekin” (Ibid.: 114). Halaber, *Interstellar*-en “eko-zientzia fikziozko pelikula” gehienek aurkezten duten nostalgiaren gaia ere presente dago, zehazki “industriaurreko garaiekiko nostalgia”, zeinetan “naturari lotutako batasunaren baloreak eta harmonia” berresten diren (Suppia, 2010: 138).

4.2.1. Heroi hautatua

Interstellar-en heroiaren irudia nabarmena da, gizakiak berak onartzen baitu bere heroiaren papera. Cooper-en pertsonaiak ari naiz hemen, “naturaren eta teknologiaren arteko dikotomia” islatzen duena ezin hobeto (Vazquez, 2015: 62). Pilotu izatetik nekazari izatera pasatzen da lurra landatzeko beharra dagoela konturatzen denean. Pelikulak aurrera egin ahala ordea, ez dio uko egiten giza espeziea salbatzeko antolatutako espedizioari eta beraz, heroiaren papera onartzera behartuta dago, berak dioenez “hautatua” izan delako, hari dagokio Lurreko gizakien patu tragikoa ekiditzea. Cooper-en erabakiak zeharo baldintzatuko du bere alabaren eta giza espeziearen bizitza, izan ere bere alabarekin geratzen zaion denbora aprobetxatzearen edota giza espeziea salbatzearen artean aukeratu beharko du, eta azken honen alde egingo du hausnarketa luzerik eduki gabe. Momentu horretan bi pertsonaien arteko erlazioa erabat aldatuko da, grabitatearen erlatibitatearen teoriak konfirmatzen duenez, espazioan ematen den “denboraren dilatazioa” planeta desberdinetan zehar “oztopo emozional bat” bilakatuko da Cooper eta Murphy-ren harremanean (Rogers, 2014). Lehenengoak bere hasierako adinetik gertu bukatuko badu istorioa, bigarrenarentzako denboraren igaropena bizitza oso batena izango da. Biek ordea, adin berbera konpartituko dute pelikularen momentu erabakigarrienean, Cooper-ek taserakto edo kubo tretradimensionalaren bitartez Murphekin komunikatzea lortzen duenean. Hein batean aitak alabari iragarritakoa betetzen du, “bueltatzen naizenerako beharbada biok adin berbera izango dugu”. Bere logelara bueltatu egiten da, baina ez fisikoki baizik Murph-en logelako liburutegiaren irudikapen infinituarekin lotzen duen bostgarren dimentsio batean murgilduta.

Cooper-ek bizi duen abentura hau zehazki aztertzeko Joseph Campbell-en ereduari jarraitu diezaiokegu, izan ere inoiz baino argiago erakusten da heroiaren papera, baita honek gauzatzen duen ibilbide inizatikoa ere. *Interstellar*-eko narrazioan ohiko mundua hiltzorian dagoen Lur gaixo batekin irudikatzen da, non gizakiak saihestezina den etorkizun are ilunago baten esperoan bizi den. Haren ingurukoek egoera deitoragarri horren konponbidea bizi duten planeta berean aurkitzen saiatzen badira, Cooper-ek ez du hala egiten. Berak oraindik kontserbatzen du gizatiar sen esploratzailea eta hor kanpoan, espazioaren handitasunean nonbait, gizakiaren salbaziorako erreguteek erantzun bat jasoko dutela sinisten du. Istorio honetan neofitoak berehala sentituko du abenturaren deia. Murph-en logelan hauts azterna batzuen bitartez biko kodean itxuratutako koordenadek Cooper-i ezagutarazten diote NASA-ren instalazio sekreturaren kokapena [28]. Zehazki aurkituko duena ondo jakin gabe abiatzen da, bertan mentorearen papera jokatuko duen Brand Doktoarearekin eta *Lazarus* misioan parte hartuko duten gainontzeko kideekin, Romilly, Doyle eta Brand Doktoarearen alaba Ameliarekin topatuz. Betebehar espazial horretan parte hartzeko proposamenak betetzen du abenturaren deia, Cooper-ek aldiz, badauzka zenbait arrazoi bidaia horri uko egiteko, bere bi seme-alabak diren Murph eta Tom.

[28]



[29]



Nolan-en filmografian ohikoa den egoera ematen da *Interstellar*-en, gizona protagonista alarguna da, baina beste pelikuletan ez bezala honetan gizonak “ez du zerikusirik emaztearen heriotzarekin eta ez da honen gabeziagatik oinazetsu bizi” (Sigfússon, 2015: 13). Ez da ahaztu behar Cooper-en familian ez ezik, Brand doktoarearen familian ere falta dela amaren figura. Hala ere, pelikula osoan zehar soilik birritan aipatzen da Murph-en amaren inguruko informazioa eta ez zaio berebiziko garrantzirik ematen. Emakumearen irudia mitologian naturarekin lotuta dagoenez gero, pentsa daiteke kasu honetan naturaren heriotza irudikatzeko betekizuna hartzen duela amaren heriotzak. Horretaz gain, ugalkortasuna gero eta murriztagoa den mundu batean, amatasunaren irudiaren gabeziak adierazten digu Lurrak pairatzen ari den

egoera bera. Emakumearen irudiak ordea, badauka berebiziko garrantzia istorio honetan, ez ama baten larruazalean, alaban baino. Honek heroia-aren abenturaren ukapenaren atalera bueltatzen gaitu. Cooper-ek, aita bakarra izanik bi seme-alabentzako eredu nagusi gisa jokatu behar du eta hauen zainketaren kargu egin. Pelikulak bi haurren erantzule egin daitekeen pertsonaia bat gehitzen dio istorioari, Cooper-en aitagarria den Donald [29]. Honek ahalbidetzen du heroia-aren irteera ohiko mundutik. Faktore honetaz gain, Cooper berak badaki seme-alabak salbatzeko irtenbide bakarra espaziora ateratzea dela eta ez Lurrean bertan geratzea, horrek bultzatzen du misioa onartzera. Murph alabak, aitarekin harreman estuena erakusten duena, Cooper-i bidaia horrek ekarriko dizkion ezbeharrez ohartarazten saiatzen da, bere ustetan *poltergeist* edo mamu bat dena apalategiko liburuen bitartez igorri dion mezua irakurriz. Murph-ek zalantzarik gabe sinisten du mamuak adierazitako hitzak daukan balotasunean, “Gelditu zaituz”, dio. Honek ez du aitaren iritzia aldatzen, baina amaieran jakingo dugunez, Cooper berak gauzatzen du abenturaren ukapen hori, liburutegiaren atzean damutasunez ahalegintzen da bere burua bidai espazialek ekiditen eta beraz, berak bidaltzen dio mezua Murph-i. Gauzak horrela, heroia-ak hartutako behin betiko erabakiak atalasea zeharkatzera eramango du. Pelikulako eszena hunkigarrietakoan Cooper-ek begi negartsu eta gorrituekin basetxea atzekaldean uzten duela ikusten dugu kotxeko atzerako ispilutik hartutakoa dirudien plano batekin [30]. Artea Murph-en oihuak entzuten dira, espazio-ontzia aireratzen den bitartean egiten den atzerako kontaketa hotsak tartekatuz [31]. Eszena oso honek irudikatzen du heroia-aren lehenengo atalasearen zeharkatzea, segituan Cooper ezohiko mundu mehatxagarri eta arriskutsuan barneratzen da.

[30]

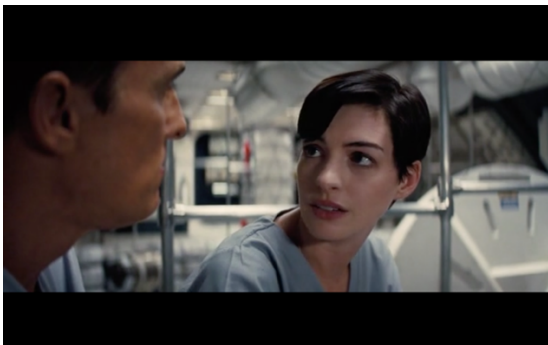


[31]

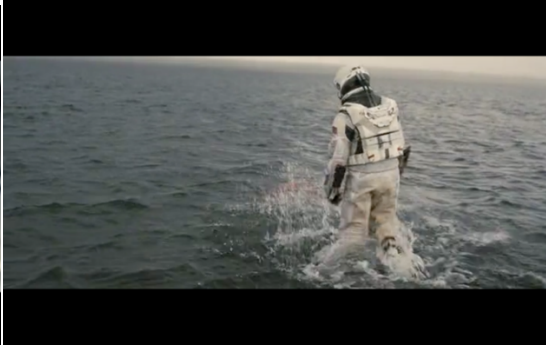


Campbell-en monomitoak proposatzen dituen hurrengo atalak betetzen dira hemen ere. Heroiak muga zeharkatu eta inimizia proba ugari gainditu beharko ditu, laguntzaile eta arerio desberdinekin gurutzatuz. Cooper-ek ibilbidean laguntzaile baino arerio gehiago ezagutzen ditu, gizakien mesedetan programatutako TARS eta CAE robotekin batera, Amelia Brand du laguntzaile eta aholkulari nagusietako bat [32], nahiz eta pelikulako momentu zehatzetan eragozpen gisa hautematen duen. Adibide bat jartzearren astronautak lehenengo planetara –Miller-en planeta– ailegatzeko direnean, Amelia aurretik lurreratu den Miller kidearen datuak eskuratzen saiatzen da, baina trabatuta geratzen da planeta osatzen duen itsaso infinitu horretan [33]. Honek Doyle tripulatuzailearen heriotza gauzatzen du eta planetan 3 ordu igarotzera behartuta ikusten dira. Gargantua zulo beltzak sortzen duen grabitatearen indarra dela eta, denboraren dilatazioa sortzen da, hau da, Cooper eta Amelia *Endurance* espazio-ontzi basera bueltatzen direnerako 23 urte pasatu dira Lurrean. Gertaera honek erabat aldatzen du Cooper-en pertzepzioa, konturatzen baita denboraren igarotzeak duen balioaz, ez bakarrik termino zientifikoetan, baina giza-bizitzan ere. Hala eta guztiz ere, Ameliak maitasunaren inguruko hausnarketarekin, bultzatzen du heroia Lurreko gizakiak salbatzeko konponbide nagusira. Hortaz, aholkulariaren papera jokatzeko duen dudarik gabe.

[32]



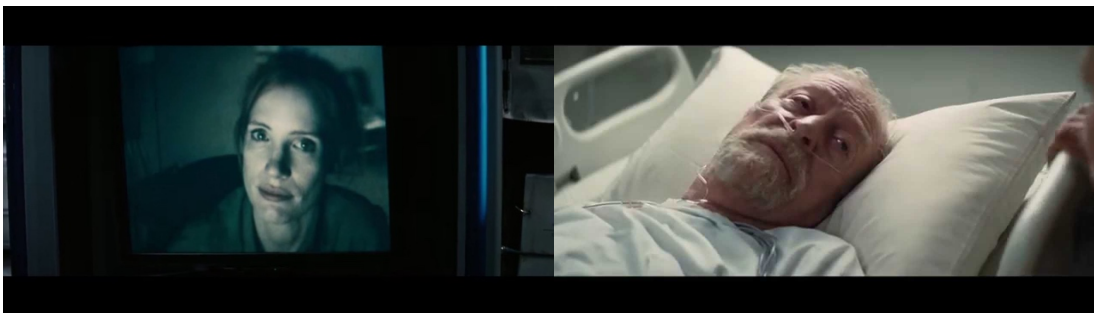
[33]



Mann-en planetan pairatzen dituzten gertakariak bigarren inimizia proba nagusia irudikatzen dute, bertan aurkituko da arerioa, Mann doktorea. Honek hasiera batean laguntzailearen itxurakeria egiten badu ere, azkenean jakiten da planetan bizitako bakardade luzeak pertsonaia zoratzera eramanez duela. Mann-en planeta hotza da, izotzez bete eta modu batean haren nortasunaren luzapena irudikatzen du, apatikoa, errukigabea, gogorra. Honen ondoren, Edmund-en planetan giza epeltasuna iradokitzen duten kolore beroak nagusitzen dira eta giroa askoz ere idorragoa da. Planeten kolore edota inguruneak bertan kokatzen diren pertsonaiei buruz hitz egiten digutela ondorioztatu daiteke. Bestalde, planeta bakoitzari hura deskubritu duen astronautaren

izena eman bazaio, amaieran gizakiaren biziraupena ziurtatuko duen espazio-estazioari ere Cooper-en izena ematen zaio, aitzak bere ohorez izendatutakoa dela pentsatzera eramango duena. Cooper estazioaren izenak, aldiz, erreferentzia egiten dio Murph alabari, honek lortzen baitu ekuazio grabitazionala ebatzea aitzak transmititzen dizkion zenbakien bitartez. Espazio-estazioak abizen berbereko aita eta alabari egindako aipu bikoitza azaldu daiteke esanez: “planeta bat izan beharrean, horietako batera ailegatzeko bitarteko bezala funtzionatzen duenez gero, estazioak, Cooper-en izenpean, espazioko trantsitua ahalbidetzen duen ekuazioa argitzea lortu duten bi pertsonaiak lotzen ditu, aita eta alaba” (Larrauri, 2016: 353).

[34]



[35]

Mann doktorearen esku hiltzaileetatik ihes egitea lortu ostean, Cooper-ek Ameliarekin batera *Endurance* espazio-ontzi basera heltzea lortzen du. Pasarte honetan, ordea, hiru pertsonaien heriotza ikuskatzen ditugu. Alde batetik, Rommily kidea zendu egiten da Mann doktoreak haren robot-ean programatutako leherketaren ondorioz. Bestetik, Mann bera ere *Endurance*-ra heltzen saiatzen da, baina zailtasun teknikoek ezusteko heriotza ekartzen diote. Bien bitartean, Lurrean Brand Doktoreak zahartzaroak jota betiko agurra ematen dio Murph-i, “A plana” hasieratik iruzur bat zela aitortuz. Azken honek bideo baten bitartez ematen dizkie berriak espazioko beste aldean dauden Cooper eta Ameliari, planeta izoztuan daudela [34]. David G. Hartwell-ek, *Age of Wonders: Exploring the World of Science Fiction* liburuaren autoreak, adierazten duenez, “zientzia fikzioan normalean heroiak saritu egiten dira haren munduko arauak ulertzeagatik eta hauei erantzuteagatik” (Koh, 2016 : 44). Fantasiako generoan ordea, “pertsonaiak epaitzen dira haien balio etikoei eta sinesmenei eusteagatik edozein erronkaren aurrean” (Ibid.). *Interstellar*-en kasua azken horri dagokio. Film honetan “pertsonaiak sarituak edo zigortuak dira haien nortasun moral edo inmoralaren arabera hurrenez hurren” (Ibid.). Brand doktorea esaterako, Cooper manipulatu du misio espaziala onartu dezan eta giza espeziearen, baina ez Lurreko gizakien, biziraupena bermatzeko. Krudeltasunez betetako gezur baten ondorioz, erruduntasun osoko egoera batean hiltzen da [35]. Mann-ek berak adierazten du, “Brand Doktorea prest zegoen haren gizatasunari uko

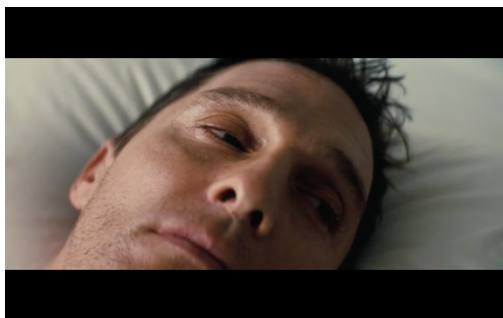
egiteko, giza-espezia salbatzearen”. Halaber, Mann Doktoreak jarrera berekoi bat bereganatzen du eta bere kideak planeta suntsitzailean bertan behera uzten saiatzen da. Azkenean, nahiz eta literalki arrazoi teknologikoek eragiten duten haren heriotza, maila sakonago batean “bere traizioagatik hil egiten da eta ez haren ezgaitasun teknikoagatik” (Ibid.). Bi hauen aurkako izaeraren adierazlea da Cooper, zeinek bizirautea lortzen duen haren “moralaren erresistenzari esker”, fedea galdu duenean ere prest dago bere burua sakrifikatzeko (Ibid.).

Momentu horretan heroiak inimiziaz proba guztiak gainditu ditu eta bigarren atalera heltzen da, infernuaren sakontasunetara jaisten da, pelikulan *Gargantua* zulo beltzaren iluntasunarekin irudikatuta dagoena. Cooper-ek espazio ezezagun horretan barneratzen du bere burua, heriotza seguru bat ekarriko diolakoan, baina horren orde, bost dimentsiotako taserakto batean harrapatuta geratzen da TARS robot babeslearen ahotsarekin lagunduta. Espazio honetan denbora dimensio fisiko berri bat da eta haren osotasunean zehar ibili daiteke. Ondorioz, Cooper-ek Murph-en bizitza aldi desberdinetan arakatu dezake, haren logelako apalategiaren atzealdetik. Honek ahalbidetzen du aitak ekuazio grabitazionala ebazteko beharrezkoak diren datuak igortzea alabari. Protagonistak orduan ulertzen du bera ez dela gizaki gorenengatik hautatutako heroi, baizik bere alaba Murph, honek sortarazten dion maitasunaren bitartez lortzen baitu aitak azken konponbidera heltzea eta alabak mezua dezifratzeko gai da, aitarekin daukan lotura sentimentalari esker. Ikuspuntu hau baliozkoa da eta esan nahi du pelikula honetan ere ibilbide inizatiko bikoitz baten aurrean gaudela. Cooper neofitoa da, baina baita Murph ere. Lehenengo heroiak alabarengandik ikasten badu ezagutzan baino emozioetan edo sentimenduetan sinisten, bigarrenak aitarengandik ikasten ditu zientziarekiko pasioa eta itxaropen infinitu baten jarrera hartzen, ez duena etsipenik onartzen momentu latzenetan ere. Hortaz, Cooper-en kasuan Brand Doktoreak egiten du mentorearen lana, itxurazkoa bada ere, azkenean faltsukeriaz betetako mentorea baita. Murph-en kasuan Cooper da menotrea, nahiz eta Brand ere arduratzen den neskaren heziketa zientifikoaz. Giza heroi bikoitzarekin batera, TARS robotak ere badu bere betebeharra. Azken batean, “TARS-ek ulertzen du inork baino lehenago istorioaren misterioa” (Kawamoto, 2016: 139). Robotak azaltzen dio Cooper-i taserakto izaki gorenek eraiki dutela gizakiaren salbazioa posible egiteko. TARSek dio “Ez gaituzte hona ekarri iragana aldatzeko”, baizik etorkizuna aldatzeko. Modu honetan Cooper-ek konprenitzen du bere helburua Murph-ekin komunikatzea zela hasieratik, etorkizuneko gizakiei ezinezkoa egiten zaiena, ez baitute mezua transmititzeko beharrezkoa den denbora edo une zehatzik hautematen. Beraz, “Robotak heroiaren papera ere betetzen

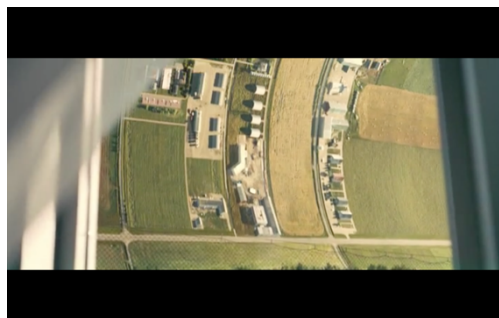
du, haren hitz gakoek suspertzen dutelako Cooper-en hausnarketa eta gainera berak ematen dizkio datu kuantikoak astronautari” (Ibid.).

Cooper-en ibilbidea berrartuz, heroiaren heriotza da hurrengo atala. Protagonistak haren gabezi guztiak bete ditu. Pelikularen hasieran amesgaizto baten irudikapenez kontaktzen zaigu Cooper-ek nekazari izan aurretik pilotu gisa izan zuen istripua, honek seguruenik eragin du pertsonaiak laborariaren lanarekin konformatu izana. Abenturaren deiarekin ostera, espazioa esploratzeko gogoak berragertzen dira heroiarengan. Hasierako gabezia horren asebetetzeak, ordea, ez dauka berebiziko garrantzirik. Cooper subjektu oso batean bilakatzen duena da mundu horretan bete behar duen benetako funtzioaren ulerkuntza, eta beraz, bere alabarekin bat egin dezake azkenean. Aitaren heriotza modu sinbolikoan ematen da, espazioan hil eta ospitaleko ohatila batean esnatzen da [36], haren abizena daraman estazio espazialean. Heroia hasierako ohiko mundua baino hobea den mundu batera itzultzen da, non zantzu utopikoak dituen errealitate bat marrazten den [37]. “Nolan-en ikuspegi apokaliptikoak bulkada utopikoaren posibilitate jarraikor eta definitua planteatzen digu, amaierako ebazpenaren bitartez azaleratzen dena” (Podgajna, 2014: 52).

[36]



[37]



Asko dira aztertu berri den *Interstellar*-en narrazioarekin parekatu daitezkeen testu literarioak, horien artean Homeroren *Odisea* (K.a. VIII). Cooper-ek Ulises heroi epopeikoa irudikatzen du, itsasoa espazioarekin ordezkatzeko da eta itsasontzia espazio-ontzi bilakatzen da. Itakako heroia jaioterritik atera eta haren familiarekin, bereziki Penelope emaztearekin, itzultzen den arte 20 urte igarotzen dira, astronautaren bidaiaren azken muturreraino luzatzen da denbora hori –Lurrean dagoen alabarentzako gutxienez– 60 urte baino gehiago iraunez. Egoera berdina azaltzen da, ordea. Bi gizonek bidaiari bati ekiten diote, haren familia berriro noiz ikusiko duten jakin gabe. Pertsonaien artean paralelotasunik ere badago, nahiz eta Cooper-en itzuleran ez dagoen emazterik esperoan, badago alaba bat eta Ulises-en semeak, Telemaco, aitaren etorrera errazteko Atenea jainkosari laguntza eskatzen dion bezalaxe, Murphek ere grabitazioaren

ekuazioa ebaztean aitaren bueltatzea ahalbidetzen du. Gainera bietan aitagarrebaren irudia errepikatzen da, jaioterrian geratzen den familiaren zaintzaile bezala. Ulises-ek herrialde desberdinak deskubritzen ditu, Cooper-ek planeta desberdinak, eta bidean antzeko oztopoekin egiten dute topo. Esaterako lehenengo planetan pertsonaien bizitza arriskuan jartzen duten olatu erraldoiak badauka hurkotasuna Odiseako Escila eta Caribidis itsastar munstroekin. Pasarte honetan bi arriskuen arteko egoeraren deskribapena egiten da eta Miller-en planetan ere, arriskua bikoitza da, olatu erraldoiak eta denboraren dilatazioa. Are gehiago, Cooper-ek espazio-ontzian ahoskatzen dituen hitzek *Odisea*-rekin egindako parekotasuna errazten dute, “Esploratzaileak gara Rom, hau da gure itsasontzia”.

Planetaz planeta egiten den ibilaldi bat dela aintzat hartuz, esan daiteke Cooper-en pertsonaiak Antoine de Saint-Exupery-ren *Printze Txikia* (1943) ezkututzen duela bere gain. Biek galzorian dagoen planeta bat abandonatzen dute, konponbide baten bila. Hala ere, narrazioaren aldetik desberdintasunak ugariak dira. Printze txikiak bere planeta konpondu nahi duen bitartean, filmeko pertsonaiak ez du posibilitate hori gogoan hartzen. Beharbada liburuak pelikulari egiten dion ekarpen baliotsuena azeriaren esaldietako batek transmititzen duen ideia da, “Bihotzarekin baino ez da ongi ikusten. Funtsezkoa ikusezina da begientzat” (Saint-Exupery, 2014: 138). Pelikulak maitasunaren inguruan iradokitzen duen mezuarekin egokitzen da erabat, zientziaren ezagutzatik haratago dauden fenomeno eta sentsazioak ikertzera bultzatzen gaituena. Bestalde, eleberriak haurren begien xalotasunetik ikustera animatzen gaitu, zehazki Cooper-i falta zaiona, Murphyk apalategiko mamuaren kontuaz hitz egiten dionean.

Interstellar-en izaera distopikotik at, pelikulak ebazpen utopiko bat proposatzen duela aipatu da aurretik. “Nolanek eskainitako elkarrizketa batean aditzera ematen du bere pelikulako natura deprimigarriaz kontziente zela eta alde honetatik, ulergarria da bukaerako kutsu utopikoa” (Moore, 2017: 151). Zientzia fikziozko testuetan ohikoa da “distopia eta utopiaren bi perspektibak nahasturik agertzea” eta gainera normalena da eko-katastrofezko pelikuletan audientzia “itxaropenezko zeruertzarekin kontentatzea” (Ibid.). Utopiaren lanketa horrek marko teorikoan aztertutako lehenengo testuetara bueltatzen gaituzte. Alde batetik zientzian eta teknologia berrietan konfiantza osoa txertatzen duen *Nueva Atlantida* (Bacon, 1626) obrako gizarteak eta bestetik astroen behaketan eta metafisikan oinarritutako *Ciudad del Sol* (Campanella, 1602) utopiako gizarteak eredugarriak dira *Interstellar*-en etorkizuneko gizartearen eraikuntzan. Halaber, bi lanetan bermatzen den komunismoaren ideologiak ere bere agerpene dauka

filmean, giza-espeziearen biziraupena, gizabanakoarenaren gainetik kokatzen denean, edota gutxi batzuen sakrifizioa askoren alde gauzatzean.

Eredu narratiboekin amaitzeko, *Western* generoaren ikuspuntua aipatu beharko litzateke. Zientzia fikziozko zinearen hastapenetan eskaintzen zen bidai espazial heroikoaz gain, *Interstellar*-ek “estatubatuar narrazio kolonialaren jarraipen bat suposatzen du”, izan ere Mendebalde Urruneko *Cowboy*-ak lur berriak konkistatzen dituen moduan, “NASAk planeta berriak aurkitzen ditu hauek kolonizatzeke” (Ramos, 2015: 134). Behin ere Mugako Mitoaren ikuspegi berritzaile bat irudikatzen da, non mendebaldeko natura basatia, planeta ezezagunengatik ordezkatu diren. Helburua, aldiz, berdina izaten jarraitzen du, zibilizazioa sortu behar da gizakiaren jabetzatik at dauden lurraldeetan, eta xede hau lortzeko bost axola zaio kolonizatzaileari gizaki basatiak hil behar diren, edota Lurreko gizaki guztiak bertan behera utzi behar diren.

4.2.2. Bepizkunde jainkotiarra

Cooper heroi nagusi gisa hautemanetz gero, narratiboki pelikulak “istorio mesianiko” bat aurkezten digula esan genezake, zeinetan “zientziak eta zientifiko-esploratzaileak” gizateria libratzen duen “Lur edo Gaiaren suminaren aurrean” (Ramos, 2015: 137). Literalki heroi mesianiko hauek *Lazarus* misioarekin gizadia beste mundu batera eramaten dute. Mundu berri hau, Cooper estazio espaziala izendatuta, paraiso biblikoarekin konparatu liteke, distopia baten itzaletatik eraikitako utopia gisa. Hortaz, Cooper-ek Jesu Kristo kristautasunaren figura ordezkatu luke, izaki goren batengatik aukeratua gizadia haren patu egokira bideratzeko. Berariaz, Joseph Cooper-ek Jesu Kristoren inisial berdinak konpartitzen ditu: J.C., eta are gehiago, Cooper-ek espazio-ontzian bidaiari ekiten dionean 33 urte dauzka, Jesu Kristok haren hilketa egunean zituen berdinak. Bi pertsonai hauen parekotasunei erreparatuz gero, pentsa genezake datu txiki hauek ez direla kasualitate hutsa.

[38]



[39]



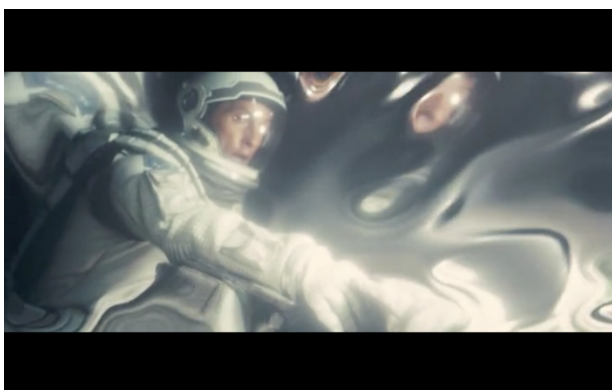
Honen ildotik, ugariak dira erlijioari egiten zaizkion aipamenak, ez bakarrik heroiaren irudikapenean beran, baita espedizioaren izenean bertan ere. Juanen ebanjelioaren arabera (11: 41-44) , Lazaro Jesus-engatik berpiztua izan zen eta horregatik bere izena normalean “berpizkundearen sinonimo gisa” erabiltzen da. Filmean zehar berpizkundea gertakari desberdinen bitartez ikusi dezakegu. Mann Doktorearen esnatzea, esaterako, berpizkunde gisa irudikatzen da, [38] Cooper eta bere kideek errealitatera bueltatzen dute astronauta eta honen erreakzioa mirari bat bizi duen norbaitena da. Bere hitzek argi eta garbi adierazten dute hori, “literalki berpiztu nauzue”. Cooper pilotuak berak ere giza biztanleak berpizten ditu ekuazio kuantikoaren lorpenaren bidez, baina aldi berean bere burua bera ere heriotzatik ateratzen du, *in extremis* salbatu egiten da pelikularen amaieran, dena galduta dagoela dirudienean. Bestalde, hamabi zenbakiak duen sinbologia errepikakorra da, Ameliak bisitatzen duen azken planeta hamabi zenbakiaz izendatuta dago, haren hamabigarren astronautari dagokion planeta izanik [39]. Honek badauka azalpena, izan ere “espedizioaren hasieran bidalitako hamabi astronautek hamabi apostolu biblikoak haragituko lituzkete”, kopuru berdinekoak (Larrauri, 2016: 353). Horien artean, “Dr. Mann Judas Iscariote ordezkaturako luke”, honek Jesus traizionatzen duen bezala bere heriotza gauzatuz, Mann-ek ere Cooper eta gainontzeko tripulazioa traizionatzen du, hauei planetaren datu faltsu baikorrak bidaltzean haren bila joan zintezan (Ibid.). Gainera, haren biziraupenaren senak Cooper akatu nahi izatera eramaten du, eta borroka baten erdian ia lortzen du bere xedea betetzea. Hau ez da irudi erlijioso bati aipamena egiten dion pertsonaia bakarra ordea, Brand Doktoreak badauka parekotasuna Bibliako Caifás apaizburu judutarrarekin. Horrek ez zuen hildakoen berpizkunderen sinisten eta Jesus-ek Lazarorengan gauzatutakoaz jabetzeaz, horren gainean zigor bat ezartzea beharrezkoa zela erabaki zuen, azkenean heriotza-zigorra epaituz Jesusi. Epaimahi judutarrak antolatutako biltzarrean Caifás-ek Brand Doktorearen ideologiarekin bat datozen hitzak bota zituen: “Komenigarriagoa zaizue gizon bakarra hil dadila herri oso baten mesedetan, nazio oso batek bere bizia galdu dezan baino” (Juan, 11: 50). Esaldi hau alderagarria da erabat Doctor Brand-ek alabari bidalitako mezuarekin, “Espezie gisa pentsatu behar dugu, eta ez gizabanako gisa”. Gainera, pertsonai honek ez dauka federik Lurreko gizakiaren salbazioan, ez du uste horiek libratzea posible denik eta beraz, ez du *Lazarus* misioaren eraginkortasunean sinisten, ez dago Lurra berpizterik. Califasek Jesusen heriotza-zigorra ezartzen duen bezala, Brand-ek ere Cooper espaziora bidaltzen du jakinda seguruenik hau ez dela onik aterako. Sakrifizio horrek aldiz, herrialde oso baten biziraupena bermatzen du azkenean.

Badago pelikulako beste irudi bat une bibliko bati, baita margolan erlijioso bati aipu egiten diona. Ameliak gizaki goren adimentsuekin lehenengo ukitua izaten duenean gogora datorkigu Michelangeloren Kapera Sixtinako Adanen kreazioa, non Jainkoak lehenengo aldiz bizia, adimena, izatea transmititzen dio lehen gizakiari atzamarraren bitartez [40]. Horrelako zerbait bizitzen dugu *Endurance* espazio-ontzian Ameliaren eskua desitxuratzen denean gizaki goren lehen kontaktuarekin [41]. Gerora jakingo dugu beste aldean zegoen gizakia Cooper bera zela, bostgarren dimentsio horretatik, honek are gehiago indartzen du haren irudi mesianikoa, planeta berriaren lehenengo biztanlearekin –Edmunds ailegatzten da lehenik planeta habitagarri berrira, baina Amelia heltzen denerako zendu egin izan da– konexioa sortuz.

[40]



[41]

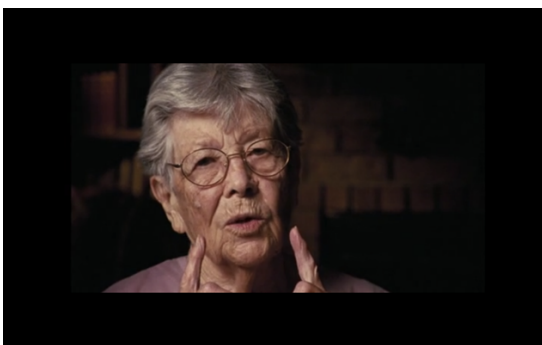


Erliziozko ikuspuntu honetatik interpretagarriak dira ere Lurra hondatu eta elikagaiak murrizten dituzten izurriteak. Bibliako Itun Zaharreko bigarren liburuko pasartean Jainkoak Egipton zeuden esklabu israelitak askatzeko hamar izurrite ezarri zituen. Kasu honetan izurriteak Jainko menderatzaile baten haserrea islatuko luke gizarte modernoak bereganatu duen fede mota berri baten aurrean. Izan ere, *Interstellar* pelikulak erlijioari egiten dizkion hamaika keinuak kontuan hartuta ere, irudikatzen den gizateriak ez du jainko kristau batenganako idolatriarik erakusten. Esan daiteke etorkizuneko gizarteak “egia absolutuarenganako sinesmenak” ordezkatu dituela “ia erlijioskoa dirudien teknologiarenganako eta ikerketa zientifikoen metodoenganako sinesmen batengatik” (Harari, 2014: 237).

4.2.3. Abandonatu beharreko Lur zaharkitua

Hautsezko ekaitzak, errautsez inguratutako paisaiak, erabat hondatutako uztak eta zibilizazio degradatu batez osatutako *Interstellear*-eko munduak, “ez du espazio apokaliptikoaren deskribapen bat soilik egiten, aldi berean iraganeko zein orainaldiko beldurren erakusle zuzena da” (Moore, 2017:141). Honen adibide adierazgarria da pelikulan ikusten den egoera distopikoa, “1930ean, Ipar Amerikan jazo zen benetako katastrofe ekologiko batean oinarritzen dela”, Dust Bowl deritzona (Ibid.). Lautada handiak hautsez betetako ekaintzengatik eta lehorteengatik kaltetuta ikusi ziren eta “50.000 pertsona inguru migratu behar izan zuten” (Ibid.). Gertakari hau gogora ekartzea bilatzen du filmak, nahiz eta zoritxar hori muturreraino eramaten duen. Izan ere, pelikularen hasieran ikusten ditugun edadetuen elkarrizketak, Ken Burns-ek zuzendutako *The Dust Bowl* (2012) dokumentaletik hartutakoak dira [42] (Davis, 2014). Bestalde, haren ondasun guztiak kotxeetan daramatzaten biztanleen irudiak *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) pelikularen eszenaratzearekin lotura zuzena dauka [43]. Honen estetika iluna eta etsigarria imitatu nahian. Filmari tragedia hori benetan pairatu zuten pertsonen adierazpenekin ematen zaio hasiera, “iraganeko aro bati erreferentzia egiten ari diotela entzuten dugun bitartean, bat-bateko ordenagailuaren agerpenak zuzenean eramaten gaitu oranaldira edo etorkizunera, ez baita data zehatzik ematen” [44] (Ibid.).

[42]



[44]

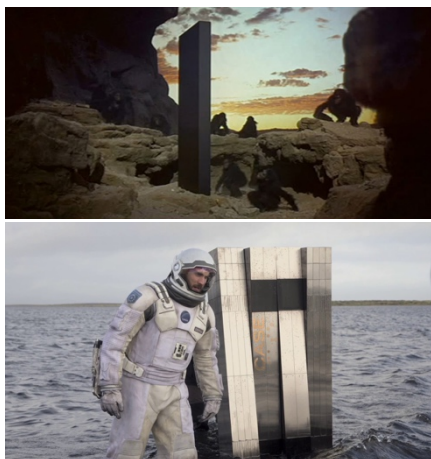


[43]



Distopiak etorkizuneko errealitate garratz baten irudikapenean datza, baina kasu honetan etorkizunak bizi duguna baino atzeratuagoa den mundu bat aurkezten digu, aspektu batzuetan behintzat. Filmearen eszenaratzeak, hala nola paisaiak, jantziak eta atrezzoak, berak 80ko hamarkadako zientzia fikziozko pelikulen arima jasotzen saiatzen da. Jakina da Nolanek emandako elkarrizketa batengatik, “*Interstellar* zuzendariaren haurtzaroko pelikula gogokoenen oinarrituta dagoela: Stanley Kubrick-en *2001: A space Odyssey* (1968)” (Moore, 2017: 140). Kubrick-i egindako “omenaldia musikaren bitartez entzun daiteke” eta “teknologiaren erabilpenean ere ikusgarria da” (Ibid.). Esaterako, CASE eta TARS robotek parekotasun argia dute *2001: A space Odyssey* pelikulako monolito beltzarekin [45], bestetik, *Endurance* espazio basearen forma zirkularrak Kubrick-en filmeko espazio-estazioaren antza dauka, eta orokorrean ia berdin-berdinak diren planoak konpartitzen dituzte [46]. Halaber, biak narrazioaren euskarria den abentura espazial bat aurkezten digute.

[45]



[46]



Alderaketa intertestualetatik aparte, *Interstellar* etorkizuneko gizarte atzerakotu bat aurkezten diguten faktore anitzez osatuta dago. Zientzia fikziozko generoaren berezko aurrerapen teknologikoak eta tramankuluak “zaharkituta eta barreatuta daude: ordenagailuak jada ez dute funtzio totemikorik betetzen eta astronauten espazio-basea *Endurance*, Erresistentzia euskaraz, izen iradokitzailea dauka” (Podgajna, 2016: 53). Pelikulan erabiltzen diren zenbait gailu, gaur egunekoak dira, edota zaharragoak ere. “Cooper-ek, adibidez, kamioi zahar bat dauka, bere semeak, Tom, 20 urte pasa eta gero oraindik erabiltzen duena” (Kawamoto, 2016: 136). Eskolako zuzendariaren bulegoan, telebista lodi bat ikus daiteke, “bizi dugun garairako atzeratuta dagoena”, mugikor eta internet-aren erabilerak ez dira eguneroko gailu popularrak, izan ere Cooper-ek aitonari deitzerako orduan irratia erabiltzen duela somatzen dugu (Ibid.). “Produktu berrien eta teknologia modernoekiko konpultsiozko jarrerak ez du inolako lekurik biziraupena besterik bilatzen duen gizarte horretan” (Ibid.). Honekin lotuta dator kontsumismoaren

inguruan egiten den gogoeta. Donald aitagarrebak Cooper-en esploratzeko eta aurrerapen berriak ikertzeko duen grinari erantzuten dio hurrengo erara, “Txikia nintzenean, egunero zerbait berria asmatzen zuten, egun oroz Gabonak balira bezala, baina 6 mila milioi biztanleekin, eta horietako bakoitzak guzti guztiaren jabe izan nahian. Mundu hau ez dago hain txarto”. Adierazpen honek iradokitzen dute pelikulako gizartea puntu horretara ailegatzearen arrazoiak bat kapitalismoan murgildutako gizartearen kontsumismo asegaitza izan zitekeela. Ildo honetatik, *Interstellar*-ek distopia politikoari keinuak ere egiten dizkio, baina “eredu distopiko literarioetan ohikoak diren biolentziaz eta zapalkuntzaz baliatutako instituzioak egikaritu beharrean, filmak indarkeriazko forma burokratiko eta intelektualei buruzko pistak ematen dizkigu” (Podgajna, 2014 : 53). Implikazio hauek oihartzuna dute “intelektualak baino, nekazariak hezitzea nahiago duen hezkuntza sistema zorrotz batean” edota, zientziarenganako antipatia sortaraztea bilatzen duen gertaera historikoen manipulazioetan (Ibid.). Eskolako liburuetan ilargiaren helduera lortu zuen Apolo misioa itxurazkoa izan zela adierazten da, Gerra Hotzar Sobietar Batasuna hondamendira eramateko trikimailu moduan. Historiaren manipulazio hauekin XXI. mendean bizitako neurrigabeko handinahia ebatzi nahi da. Baina zalantzarik gabe, distopia politikoaren indarkeria hobe islatzen duena gosetearen arazoaren aurrean populazioa murrizteko AEB-ek erabili zituen dron militarrek dira.

Interstellar-eko eko-distopian gizakiak gizartearen kontrolerako hartutako neurriez gain, posizio berezi bat erakusten du natura suntsitzailearen aurrean. Nolan-en filmean, gutxienez hasiera batean, “natura botere ahalguztidun baten eragilea da, gizakiek aurre egin edo kontrolatu ezin dezaketena”, baina aldiz haren kondizio desberdinetara egokitu daitezke (Kawamoto, 2016: 134). Hala ere, ez da mehatxagarria kontsideratzen, Ameliak adierazten duen bezala, “Natura ikaragarria eta beldurgarria izan daiteke, baina ez zitara”. Aldi berean, naturak nostalgiazko implikazioak ere baditu pertsonaien artean, espazioan zehar bidaiatzen dutenean ezin dute saihestu Lurra malenkoniak begiratzea, Cooper-ek dio, “Planeta perfektua da eta ez dugu horrelako besterik aurkituko”. Ingurumenaren distopian sailkatuta dagoen filma izanik, gizakiak natura gaixotu baten aurrean erakusten duen portaerak, ez du mezu ekologiko argirik bultzatzen. Gizarteak elikagai gehiago ekoizteko ezgaitasuna erakusten du, aldiz “gizakia beraren ugalketari dagokionez, prest dago hau suspertzeko, jakinda superpopulazioak eragin duela hein batean egoera preapokaliptiko hori” (Moore, 2017: 146). Ideia hau islatzen da, Donald aitagarrebak Cooper-i aholkatzen dionean eskolako irakaslearekin jatorra izan dadila, gizakiaren ugalketaren mesedetan. Halaber, gizakia Lurreko espezie goren bezala agertzen da flimean, ez dugu inolako animaliarik edota bestelako espezierik ikusten, are

gehiago planeta berri horretara eramaten dituzten enbrioiek giza-espeziearen biziraupena bermatzen dute, baina ez dute Lurreko gainontzenko beste espezieak kontuan hartzen. *Interstellar*-ek ikuspegi ekologiko batetik igortzen duen mezua “gizakiaren nagusitasunean oinarritzen da eta giza-espeziearen iraungipena kokatzen du edozer gauzaren aurretik, horrek gure planetaren edota beste planeta berri baten suntsipena ekartzen badu ere” (Ibid.: 150). Gizakiak, azken batean, ez du haren akatsetatik ikasten, ez ditu bere ahaleginak hondatu berri duten Lurraren konponketan zentratzen, baizik eta modu berdinean erabiliko duten planeta berri baten bilaketan. Hori lortzeko, gizakiak azkenean naturaren indarrak gaindituko ditu teknologiak eta zientzien erabilerarekin.

4.2.4. Maitasunak salbatuko gaitu

Postestrukturalismoaren pentsamenduarekin erlazionatzen den Jacques Derrida filosofoak erakusten digu nola mendebaldeko kulturak, gizakiaren esentzia indibidualistaren iraunkortasuna nabarmentzen saiatzen bada ere, “errealitatea dikotomia edo aurkaritza bikoitzaren bitartez ulertzen duen: gizon/emakumea, kultura/natura, arrazoia/sentimendua” (Castellanos, 1995: 20). *Interstellar*-ek ideia honen erakusketa argi bat egiten badu, dikotomia horren bi aldeak batzea bilatzen du ere. Zientziaren eta emozioaren arteko lotura hori ulertzeko, Alfaro Vargas-ek *novum* teknokratikoa deritzon kontzeptua erabiltzen du. Ideia horren bitartez “Zientzia fikziozko generoan sailka daitezkeen ekoizpen gehienak formalki eta sozialki ulertu daitezke” (Vargas, 2017: 92). Pelikula “nobiko-teknokratikoetan emozioetan jartzen da enfasi berezia, arrazionaltasunaren kalterako” (Ibid.). Honek helburu bikoitza egotea eragiten du aipatutako generoarengan, alde batetik zientzia eta teknologiaren garapenaren sustapena suspertzen duen zine mota bat egitea bilatzen da, baina aldi berean emozioetara eta sentikortasunera jotzen da. Hori dela eta, zientzia fikzioak fantasiaren generoari dagozkion ezaugarriak bereganatzen ditu, egiazkotasunean oinarritu beharko litzatekeen narrazioari “ezintasun logikoak” gehituz, non “irrazionalki p eta p ez dena aldi bereko egia irudikatzen duten (Ibid.: 93). Honen adibide argia Amelia-ren bi diskurtso garrantzitsuenetan behatu daiteke. Denboraren inguruko hausnarketan, Ameliak Zientzia fikzio kuantikoan⁵ berezkoak diren ezaugarriak adierazten ditu: “Denbora

⁵ Zientzia fikzio kuantikoa deritzo *novum* teknokratikoaren barnean kokatzen diren produkzioak, baina haien egituraketa diegetikoan mekanika kuantikoa eta erlatibitatearen teoria bezalako elementuak erabiltzen dituen ardatz espezifiko gisa” (Vargas, 2017: 94).

erlatiboa da. Hau luzatu eta estutu daiteke, baina ezin dezake atzera egin. Besterik gabe, ezin dezake hori egin. Dimentsioetan zehar mugitu daitekeen gauza bakarra, denboraren dimentsioan barne, grabitatea da”. Honaino istorioak ikuspuntu zientifiko batetik erabateko egitasuna aurkezten digu, koherentzia bat mantentzen da diskurtsoan. Baina “korden teoria oinarri material errealik gabeko eredu artifizial bat denez gero, filmak beharrezkoa ikusten du zentzugabeko elementuetaz baliatzea eta hortaz hasierako finkapen zientifikoa apurtu egiten da” (Ibid.: 101). Ameliaren bigarren gogoetarekin sortzen da apurketa hau, “Maitasuna gizakiak hauteman dezakeen gauza bakarra da, denbora eta espazioaren dimentsioak gainditzen dituena. Beharbada horretan sinetsi beharko genuke, oraindik ulertu ezin dugun arren” [47]. Grabitatearen inguruko adierazpenak egiazkotasuna adierazten badu, orduan Ameliak jarrera kontraesankor bat hartzen ari dela esan genezake, grabitatea zen izaera interdimentsionala erakusten zuen gauza bakarra, baina oraingoan maitasuna da funtzio hori betetzen duena. Honelako buruhaustetan nabaritzen da *novum* teknokratikoaren presentzia.

[47]



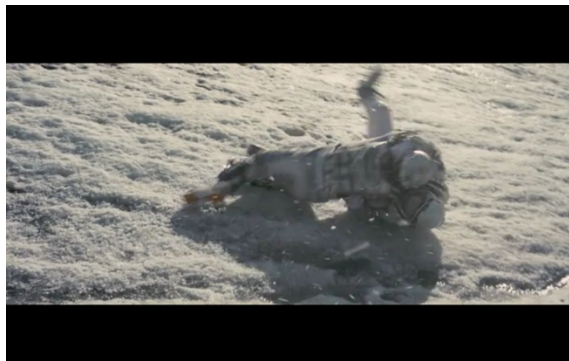
Ikuspegi zientifiko-tekniko batetatik aztertuta maitasunak joka dezakeen faltsutasunezko paperaz aparte, badauka esanahi sinboliko eta narratibo bat *Interstellar*-en sakontasuneko mezua azaleratzen duena. Aurreko ataletan aipatu denez, filma zientzia fikzioaren generoaren barnean kokatzen bada ere, fantasiako generoaren osagai ugari partekatzen ditu, eta horien artean magiaren erabilera aipatu daiteke, fantasiako kontzeptu bezala. Bronislaw Malinowskik *Magic, Science, and Religion* (1954) liburuan azaltzen duenez, “magia ezagutza sozial eta kulturalaren garrantzizko forma bat da” (Koh, 2016: 41). Malinowskik zientzia definitzerako orduan “emaitza desiragarri bat lortzeko, ingurunea manipulatzeko erabil daitekeen ezagutza fisikoa” dela dio, eta erlijioa, ordea, “bizitzako galdera ezagutezinak erantzuten dituen arau eta filosofien sistema” gisa definitzen du (Ibid.). Orduan, zertarako balio du magiak? Magiak, zientzia

eta erlijioarekin batera, ezagutza kulturalaren hirugarren forma osatzen du, eta “zientziaren mundu fisikoaren eta erlijioaren mundu espiritualaren arteko zubi” bezala funtzionatzen du (Ibid.). “Magiak ulerkuntza espiritual eta zientifikoen urritasun saihestezinei emandako erantzun naturala da” (Ibid.: 42). Murph-ek bere apalategiko mamuaren existentzia zientifikoki ulertzen saiatzen da eta aitari aurpegiratzen dio, “Zientzia ezagutzen ez ditugun gauzak argitzeko balio duela esan zenidan”. Aitak orduan erantzuten dio, “Haratago joan behar zara, gertaerak erregistratu behar dituzu, zergatiak eta nolakotasunak aztertu eta azkenik, zure konklusioak adierazi”. Cooper-ek ezin du mamuaren presentzia zientifikoki argitu, beraz pentsa genezake Murph-ek dioena ez dela guztiz egia, zientziak ezin diezaioke ezezaguna den guztiari erantzun bat eman eta orduan agertzen da azalpen magikoa. Maitasunak dudarik gabe izaera magiko bat hartzen du pelikulan, Ameliak berak laburbiltzen du, “ez dugu ulertzen, baina beharbada fedea izan behar dugu” maitasunarengan. Izan ere, azalpen arrazionaletatik at, maitasunak badauka esanahi bat. Planeta berri baten bilaketaren azpian maitasuna da bultzatzaile nagusia, “familiarenganako maitasuna Cooper-en kasuan, zehazki aita eta alabaren artekoa”, maitasun erromantikoa Ameliarentzako, Edmund *Lazarus* misioko astronautarekin maiteminduta baitago, eta “giza populazio osoarenganako maitasun enpatikoa” (Liong, 2014: 1). Beraz, maitasunak bideratzen ditu pertsonaiak ibilbide horretara. Halaber, maitasuna emakumezko pertsonaien berezko sentimendu gisa irudikatzen da pelikula honetan. Ameliak eta Murph-ek islatzen dute arrazionaltasunaren aurkako emozio edo sentimenduen eremua, eta Cooper eta Brand doktoreak ezagutza eta zientzia ukaezinaren eramaile dira. Dikotomia honetan, gizaki arrazionalak gizaki sentikorretik ikasi beharko du gizaki oso bat bilakatzeko.

Maitasunak, biziraupenerako tresna bezala ere funtzionatzen du, Mann Doktoreak Cooper hiltzen saiatzen denean ideia hau azaleratzen du, “Makina batek ezin dezake ondo inprobisatu, heriotzarekiko beldurra ezin baitaiteke programatu. Gure biziraupenerako sena da gure inspirazio iturri nagusia. Hilzorian zaudenean zure buruak edozer gauza egiten du bizirik irauteko, haiengatik (seme-alabengatik)”. Biziraupena gizakiak berezkoa duen instintua izanik, balio edo zentzua bereganatzen du maite ditugun senideengatik borrokatzen dugunean. Mann-ek sentiberatasun hori gizatasunaren ahulezi bezala ikusten du, ingurukoengatik senti dezakegun estima gutxitan hedatzen da gure kide hurbiletatik haratago. Cooper-ek esaterako ez luke misioa onartu izango jakin izan balu “A plana” gezurretakoa zela, bere helburu bakarra bere ondorengo haurren bizitza salbatzea baitzen, giza-espezie osoaren salbazioaren gainetik. Horren haritik, biziraupenaren inguruko gogoeta egiten da Brand Doktoreak

errepikatzen duen olerkian, “Ez zaitetz mantsotasunez sartu / gau on horretan. / Zahartzaroak deliratu eta erre egin beharko luke eguna bukatzen denean. / Amorrua, amorrua, / Ezkututzen den argiaren aurka. / Jakintsuak amaieratik hurbil egon arren ez badio iluntasunari gaitzespenik egiten, / haren aditzari inolako tximistak kemenik eman ez dionez gero. / Ez zaitetz mantsotasunez sartu gau on horretan. / Amorrua, amorrua, ezkututzen den argiaren aurka”. Dylan Thomas-en poema honek heriotzari buruz hitz egiten digu dudarik gabe. Gau on horretan sartzeaz aritzen denean, Thomas-ek adierazten digu ez gaitezela etsitu bizitzaren azken momentuaren aurrean, saiatu gaitezen borrokatzen zahartzaroari helduta ere. Olerkia hiru aldiz errepikatzen da pelikula osoan zehar, baina mezuaren esangura aldatu egiten da ikusten ditugun irudien arabera. Brand Doktoreak lehenengoz ahoskatzen dituenean, “haren iruzurrak sortarazten dion erreduntasunetik babesteko” erabiltzen ditu (Larrauri, 2016: 351). Filmaren bukaeratik gertu, Mann doktoreak olerkia errezitatzen duenean, biziraupenarekin lotuta doa esanahia. Izan ere, momentu horretan muntaia paraleloaren bitartez, Cooper haren bizitzagatik borrokatzen ikusten dugu [48] eta bitartean Lurrean Murph ekuazioa konpontzen saiatzen dagoela erakusten da, bere anaia Tom-ekin –honek fede infinitua dauka haren nekazaritza lanean, ez du basetxea utzi nahi– eztabaida bat duela haren landak erretzen ditu [49]. Bi egoeretan etsipenaren aurkako esangura hartzen dute Dylan-en bertsoek, baina horretaz gain, “amorru hori zientzia eta naturatik harantzago ikusteko gaitasuna bilakatzen da, bi eremuak lotuz” (Ibid.).

[48]



[49]



Maitasuna nortasun magikoaren adierazle nagusi gisa aipatu da, baina *Interstellar*-ek beste hainbat elementu magiko islatzen ditu. “Teseraktoa eraiki duten izaki gorenak, esaterako, mamu bezala aurkezten dira ia pelikula osoan zehar, nahiz eta amaieran deskubritzen dugun etorkizuneko gizaki garatuak direla” (Koh, 2016: 46). Cooper-ek Murph-i ematen dion erlojua ere “objektu magiko paradigmatico bat da”, aitaren maitasunaren gordekina dena hiru zentzutan: lehenik eta behin “paradojikoki manipulagarria den objektu ukigarri bat da –maitasunaren espirituagatik ikutua–, bigarrenez, Cooper-en etxeratzearen desioa sinbolizatzen du, eta azkenik erlojua Murph-en logelan kokatuta dago”, apalategian, zeinek aldi berean ere espazio magiko baten moduan funtzionatzen duen (Ibid.).

4.2.5. Denboraren betekizunak

Denborari esangura bat eman nahi izan diote filosofo eta ikertzaile ugari, eta askotariko ikuspuntu horietan definizio onargarriak aurkitu daitezke. Julián Marías pentsalariarentzako “denborak bizitzaren funtsa suposatzen du” (Rodríguez, 2017 : 174). Etorkizuna ez da berez existitzen, ez da “erreal”, baina “gure bizitza osoa baldintzatzen du, eta hortaz, etorkizun hori aurreratzen eta imajinatzen saiatu behar gara, geure bizitza bera eraikitzeko” (Ibid.). Martin Heidegger-ek arrazoitzen du “denboraren mugatasunak ematen diola bizitzari benetako zentzua, izan ere denbora mugagabea izango balitz, ez genituzke emozio berdinak sentituko; heriotzaren mugarriak gizaki tenporal egiten gaitu eta beraz, hilkorak gara” (Ibid.:171). Zineak errealitatea erregistratzeko boterea duenez gero, denbora moldatu dezake. Alfred Hitchcock berak esan zuen: “denbora estutzea edo luzatzea. ¿Ez al da hori zuzendari baten lehenengo eginkizuna?” (Ibid.:184). Ba al dauka zinegile batek grabitatearen ahalmen berbera? Ameliak denborari buruz egindako hausnarketa kontuan hartuta, antzekotasuna nahiko argia da. Nolanek bere aurreko filmetan bezala denborarekin jolasten du *Interstellar*-en, eta ez bakarrik baliabide zinematografiko bezala, baita narrazioaren barnean betekizun bat daukan elementu gisa ere. Izan ere, pelikula honek denboran zehar egindako bidai bat kontatzen digu, non Cooper-ek denbora horren bidaiariaren papera jokantzen duen. Hark denborak hartu ditzakeen zentzu desberdinak esperimentatzen ditu. Denbora espazioan zehar betekizun baliagarri bat du, “denbora oxigenoa edota janaria bezala bitarteko bat da” (Kawamoto, 2016: 140). Denborak pelikulako gai nagusietako bat dela sinbolizatzen duen elementu azpimagarria erlojua da. Erlojuak denboraren erakusle zuzena izateaz gain, gizartea salbatuko duen elementua da, aitik eta haren alabaren arteko kontaktua

ahalbidetzen duena [50]. Cooper-ek denbora laugarren dimentsio fisiko bezala zeharkatzean, Murph-en iragana, orainaldia eta etorkizuna baldintzatu ditzake.

[50]



[51]

Egiazki, filmak transmititzen diguna denboraren garrantzia da eta denboraren inguruko planteamenduak amaierako ebazpena aurreratzen digu. Cooper-ek alabari agur esatean emandako adierazpenetan ikusten da hori: “Aita zarenean, zure seme-alaben etorkizuneko mamua bilakatzen zara” (Ibid.: 142). Cooper-ek honekin azaltzen du guraso zarenean zure haurren itzal bilakatzen zarela, haien alde edozer gauza egiteko prest. Etorkizuneko mamua literalki bera da, Murph-ek sinisten duen apalategi atzeko poltergeist-a Cooper da. Liburutegi infinitu horrek, aldi berean badauka interpretaziorik denboraren nagusitasuna aintzat hartzen bada [51]. Liburutegiak Jorge Luis Borges-en *The Library of Babel*, narrazio laburrari aipamena egiten dio, non “unibertsioa elkarren artean lotutako galeria hexagonal luze batez osatutako liburutegi bat izango balitz ulertzen da” (Podganja, 2016: 55). “Liburuek funtzio bikoitza betetzen dute: intratestualki orainaldi distopikoaren eta etorkizun utopikoaren arteko loturaren bultzatzailea da, extratestualki denboraren eta espazioaren mugak gainditzen dituen komunikabide unibertsal gisa funtzionatzen dute” (Ibid.: 52). Liburu bat irakurtzen dugunean, haren autore hilda egonda ere, “bere ideiak eta ondarea bizirik irauten dute denbora eta espazioaren mugak zeharkatuz” (Ibid.: 55). Korapilatsua badirudi ere, Nolanek liburutegiaren metaforaren bitartez espresatutako azken ideia hau bera ere iraunarazi egingo du dimentsio guztietan barrena.

5. ONDORIOAK

Francés Edgar Morin-ek idatzitako *Tierra Patria* saiakeran, “patriotismo planetario” bat aldarrikatzen da, “ondo zaintzen ez bada errautsi daitekeen etxe komun baten aterpean bizi garela” arrazoituz (Jauregui, 2015: 102). Gizakia bi mehatxu errealean artean bizi da, autosuntsipenera bideratu gaitzaketenak: “alde batetik arma nuklearrekin gauzatutako gerra baten posibilitatea”, eta bestetik “gizakiak berak eragindako ingurumenaren hondaketa larria” (Ibid.:103). Ikerketa honetan egindako aukeraketa filmikoak bete-betean azaleratzen ditu XXI.mendeko kezka horiek, eta hortaz, hasieratik eredu distopikoei buruz planteatutako ezaugarria konfirmatzen da: zine distopikoak egungo beldur eta kezkei buruz hitz egiten digute. Gizarte garaikidearen bi kezka nagusiak lirateke hondamendi ekologiko baten posibilitatea eta horren eragile izan daitekeen gehiegizko kontsumismoaren kulturaren arriskua.

Zine distopikoaren hastapenetan pelikulek dituzten amankomuneko ezaugarriak errepikatzen dira aztertutako bi filmetan, izan ere, pelikula distopiko eredugarrietan bezala gaur egun bizi dugun gizartearen estrapolaketa bat egiten da, horren kritika zorrotz bat eraikitzeko. Aldi berean, horren aurka doan *neodistopia* subgeneroaren planteamenduari ere eusten zaio film horietan. Horren arabera, pelikulek sortzen dituzten etorkizunarekiko ikara hori orainaldiko balioak indartzeko erabiltzen da, eta audientzia haren gizarteko sistema ideologikoarekin konforme egotera eramaten du.

Bai *The Road*-en, baita *Interstellar*-en ere egoera post-apokaliptikoaren edo pre-apokaliptikoaren arrazoiak zehaztasunez argitzen ez diren arren, zuzendariek lagungarriak diren aztarnak uzten dizkigute pelikulan zehar eta hauek iradokitzen dizkigute distopiaren eragile nagusiak zeintzuk izan diren. Lehenengoaren kasuan erakusketa hori askoz ere inplizituagoa izanda, gizakiak unibertsalki bizi izan dituen gertakari historikoen bitartez onargarria egiten zaigu ingurugiro apokaliptiko hori Bigarren Mundu Gerran bonba atomikoez jotako lurralde batekin konparatzea. Bigarren kasuan, begi bistan, ezbehar ekologikoan gizakiak izan duen esku-hartzea ezkututzen saiatzen dira, naturaren berezko ikaragarritasun eta indar suntsitzaileari helduz. Pertsonaiek egoera pre-apokaliptikoaren aurretik bizi izan dutenaz hitz egiten dutenean aldiz, erantzukizuna bere gain hartzen dute. Horregatik jakin badakigu *Interstellar*-en distopiaren agerpena bultzatu duen arrazoietakoa bat gizakiaren neurritz gaineko kontsumismoa dela. Honen ildotik, aurretik esan bezala guztiz nabaria da biek utopiak eta distopiak literaturaren eremuan berezkoa zuten izaera kritikoa mantentzen dela zine distopikoan ere. Bi pelikulek etorkizun hurbileko errealitate bat marraztuz, orainaldiko

gizarte eta sistemaren kritika bat egitea lortzen dute eta bereziki kapitalismoaren berezitasun kontsumista kokatzen dute kritikaren erdialdean. *The Road*-en ia ezinezkoa da pelikula ikustea eta gai hori oharkabean pasatzea, elementu ugariren bitartez egiten baitzaio aipamena kontsumismoaren gizarteari, besteak beste, erosketako orga edota supermerkatu abandonatuak. Nolan-en filmak ez ditu elementu zehatzik erabiltzen adierazpen hori betetzeko, pertsonaien arteko elkarriketek zuzenean ekiten diotelako kontsumismoaren gaiari. Halaber, elementu eta adierazpen horiek lotura hertsia daukate *neodistopia*-ren berezko baliabidearekin: nostalgia. Bai Nolan-en eta baita Hillcoat-en pelikuletan galdutako munduaren ikuspegi nostalgiko bat ematen da. Errepidean darabilen aitak aurretiko errealitate perfektuarekin loturik dauden objektuetan, coca cola lata, pianoa, orrazia, agertzen du bere nostalgia, eta Cooper astronautaren kasuan, Lur planetari atxikitzen dion perfektiozko izaerarekin eta espazio-ontzian dagoela naturaren soinuak aurikular batzuen bitartez entzutea bezalako ekintza sinpleekin erakusten du nostalgiazko sentimendua. Beraz, gizakiak berak suntsitutako mundu bati zuzendutako nostalgia da hemen irudikatzen dena. Ikuspuntu honek bat egiten du azken hamarkadetan indarra jaso duen teoria zehatz batekin, zeinek Holocenoa atzean utzita, Antropoceno deritzon garai geologiko berri batean bizi garela baieztatzen duen. Manuel Arias Maldonadok, *Antropoceno, la política en la era humana* liburuaren idazleak, azaltzen du “gizakiak naturarekiko mantentzen duen erlazio berri batek” baldintzatutako garai baten aurrean gaudela (Maldonado, 2014: 2). Gizakiak ingurumenarengan duen oinatza hain da nabarmena, ezen eraldaketa handiak sortu dituen Lurrean, “aldaketa-klimatikoa” eta “biodibertsitatearen murrizpena” bezalako fenomenoak gauzatuz (Ibid.). Egoera honek ez du bakarrik gure planetaren biziraupena mehatxatzen, baizik eta giza-espezieraren biziraupena ere arriskuan jartzen du.

Gai distopikoak lantzeaz gain, pelikulek maila narratibo batean distopien ohizko egiturari jarraitzen diote. Bi filmek narrazioan partekatzen duten estruktura nabarmentzekoa da. Bietan Joseph Campbell-en monomitoaren bitartez aztertu daiteke egitura. Honek proposatzen dituen ia atal eta pertsonaia guztien nolakotsuna betetzen dela ikusi da filmen azterketan, heroiaren ibilbidearen egiturak aldaketa batzuk jasaten ditu ordea. Esan daiteke heroi distopikoak ez dituela monomitoaren irizpide guztiak osotasunean errespetatzen. Bi testu zinematografikoetan aita eta alaba edo semearen ibilbide inizatiko bikoitza aurkezten da, seme-alabek guraso bakarra dute mentore gisa, eta honen parean aitak gizon zahar jakintsu baten gidapean mugitzen da. Hala ere, azken ibilbide horretan bitxia da mentoreak betetzen duen papera, monomitoaren beharrezko pertsonaia baten lekua hartzen badu ere, ez duelako benetazko laguntzarik eskaintzen,

ez dio heroiari benetako babesik ematen haren garapenean. Ely-ren kasuan eta baita Brand Doktorearen kasuan haren hitzek etsipenera bideratzen dute heroia eta ez haren barne garapenera, gabeziak dituen gizaki bat baita. Hortaz, baieztatu daiteke ibilbide inizatiko distopikoan mentorea itxurazkoa dela, ez benetazkoa, neofitoak azken batean, bakarrik eta inolako laguntzarik gabe lortzen du aurrera egitea. Dedukzio honek, aldiz, aitaren ibilbidean bakarrik du balioskotasuna. Bestetik, bi narrazio hauetan amaren gabezia pertsonaia distopiko gisa errepikatu egiten da. Mito historikoetan zehar emakumearen irudiak naturarekin duen erlazio estua kontuan hartuta, istorio distopikoetan figura horren ez egoteak heriotza bikoitza islatzen du, amaren heriotza eta naturaren heriotza. Horretaz gain, aski argia da *The Road* eta *Interstellar* bestelako mito baten narrazioan oinarritzen direla, hain zuzen Mendebaldeko Muga amerikarraren mitoan. *Western* zineko generoan adierazpena daukan kontaketa horrek, mendebaldeko lurralde primitiboak konkistatzeko helburua duten kolonizatzaile estatubatuarraren ibilbidea erakusten digu. Aztertutako filmetan hegoaldeko itsasaldeak eta kanpo espazioko planeta berriek ordezkutzen dute mendebaldeko lur basatia eta pertsonaien xedea berdina jarraitzen izaten du, kanpo lurraldeak menderatzea eta zibilizatzea gizakiaren mesedetan. Ikuspegi honek badu zerikusirik aurretik aipatutako teoria Antropozenoak azaltzen duenarekin, izan ere gure munduko errealitatean ere behatu daiteke “natura birjinaren murrizketa” etengabekoa dela, “anglosaxoiek deritzoten *wilderness* delakoaren desagerpena iragarritz”. Erle Ellis zientzialariak dio, “ikusuntu filosofiko batetik, natura gizatiar batean bizi gara; ez da jada natura basatirik existitzen, gizakiarekin maila desberdineko interakzioa mantentzen duten ekosistemak baizik.” (Ibid.: 6).

Filmen formari erreparatzean, Nolan eta Hillcoat-ek estetika eta eszenaratze bikaina eta oso zaindua ezarri dituzte haien lanetan, zeinek modu batean filmaren ingurugiro distopikoa eta baita *Interstellar*-en kasuan utopikoa interpretatzeko balio izan duen. Bietan mundu gaixo baten sintomak hauts edo errauts-en tonu gris eta marroiek marraztu dira, egoera etsigarri baten atmosfera eraikitzea ahalbidetzen dituztenak. Beste aldetik, *Interstellar*-eko *Happy ending* delakoa bizitza berri baten hasiera iradokitzen duen belardiaren tonu berde bizi batekin osatzen da. Muntaketan ere, zinegileen trebetasuna azpimagarria da. Nolanek pertsonaia desberdinek pairatzen dituzten aldibereko barne gatazkak muntaia paraleloaren bitartez transmititzen dizkigu, eta Hillcoat-ek pelikulako gai nagusia aditzera ematen digu, planoen justaposizioaren bitartez, gizakiaren heriotzaren plano naturaren heriotzaren plano batekin lotuz, esaterako. Horretaz aparte, bi zuzendariek erabiltzen duten estilo intimistak, pertsonaien

psikologia aztertzeraz bideratuta, ikusleak gertutasunezko jarrera bat jasotzera eramaten ditu.

Zine distopikoak barneratzen duen betekizun kritikatzailerekin batera, badauka betekizun etiko bat. Zalantzarik gabe empatia sortarazten diguten pertsonaia batzuk bukatzeaz dagoen mundu batean kokatzean, galdera existentzial eta hausnarketa filosofiko ugari pizten ditu ez bakarrik diegesiko pertsonaiekin, baina audientziarengan ere. Protagonistak muturreko egoeretara eramaten dira, non haien etika eta moral propioa zalantzan jartzen hasten diren. *The Road*-en haurraren etengabeko galdeketa filosofikoekin topatzen gara: Zer da ona izatea? Zer da gaiztoa izatea? Tamalgarria den errealitate batean bizirauteak izan dezakeen zentzua bilatzen da bi filmetan eta erantzuna berbera da. Bizirautea beharrezkoa da edozein dela egoera, gizakiak gizaki egiten duen balio etiko eta moralak mantentzen diren bitartean. Balio horiek onberatasunaren irudikapenarekin ulertu daitezke, edota dimentsio guztiak zeharkatzen dituen erabateko maitasun sentimenduekin. Biziraupenaren inguruko ikuspuntu horrek tentsio bat planteatzen du bi pelikuletan: giza taldearen eta gizabanakoaren arteko gatazka. Heroiak giza taldearen mesedetan erabakitzen du arriskuei aurre egitea, bi pelikuletan maitasunezko sakrifizioa egiteko gai da ere, gizatasunaren baloreak edota giza-espezia berez salbatzeko, honen aldean gizabanakoa *Interstellar*-eko Mann Doktoarekin eta *The Road*-eko kanibal eta lapurrak bezalako pertsonaiekin irudikatzen da. Gizabanakoak bere biziraupen propioa kokatzen du giza taldearen edota giza balioen biziraupenaren aurrean, eta beraz munduaren irudikapen individualista baten ordezkoiak dira, heroiek sinbolizatzen duen mundu komun eta bateratzaile baten aurka. Horrenbestez, emozioengatik eta senagatik bultzatuak diren pertsonaiek erakusten dira, zeinek arrazoi edo adimenari kasu egin beharrean, bihotzak esaten dionari jartzen diote arreta. *Interstellar*-eko Murph-ek esaterako ekuazioaren ebazpena ahalbidetuko dituen datuak lortzeko orduan, “bihozkada bat” dauka eta ez “ideia bat”. Emozioek eta ez arrazoimenak suspertzen dute heroien xedearen lorpena.

Zine distopikoko protagonistek besarkatzen dituzten printzipio moralak, erlijio kristauak defendatzen dituen baloreekin konparatzen dira, hala nola, maitasun absolutua, onginahia eta errukia. Ibilbide inizatikoak betetzen duen heroiek berezkoak ditu ezaugarri hauek eta hortaz pentsa genezake bi pelikuletan mezu kristau bat transmititu nahi dela. Erlijioari egiten zaizkion keinuak asko eta asko dira behintzat. Gure egungo gizarteko ezagutza kulturalaren formetako bat da erlijioa eta beraz, zentzuzkoa da zine distopikoak alderdi horri eskaintzen dion garrantzia. Erlijioak babesten dituen printzipioak berdinak

izaten jarraitzen badute ere, mundu distopikoan ez dago egun ezagutzen dugun Jainkoaren existentziarik, gizarte etsituak fedea galdu baitu. Gainera horrelako jainkorik balego oraindik, jainko mendekari eta despota baten itxura izango luke, gizakiak hilzorian uztea ez zaiona inporta. Figura jainkotiar absolutu baten gabezia dela eta, mundu distopikoan hutsune hori beteko duen beste norbait bilatu behar da. Hori dela eta, bi filmetan heroiak –*The Road*-en haurrak eta *Interstellar*-en Cooperek– irudikapen mesianiko bat bereganatzen dute eta mundu ustel horren salbatzailearen papera egiten dute.

Ikertutako pelikulek hausnarketa existentzial eta etiko aberatsez hornitzen gaituzte, baina aldi berean, gizakiaren izatearen zalantzei hainbesteko garrantzia ematean, ingurumenaren kontuei pisua kentzen zaie. Hau da, bi pelikulek ikuspegi antropozentriko bat marrazten dute, gizakia eta bere espeziari dagozkion buruhaustek kokatzen dira istorioaren zentroan. Eko-distopia batek audientzia kontzientzia ekologikoa bereganatzera bultzatu beharko luke, azken batean hondamendi ekologikoak narrazio oso bat eraikitzeko aitzaki gisa funtzionatzen du. Halaber liluramendu eta fantasiako estrategien bitartez, eko-distopiaren abiapuntua izan beharko litzatekeen Lurreko ingurunearekiko kezka lainotua ikusten da, eta beraz audientziak ez du deskribatzen zaion kataklismoa saiesteko hartu behar den ardurazko abisua jasotzen.

Beraz, ikertutakoa ikertuta, ondoriozta daiteke zine distopiko postmodernoak egiten duen ekarpena badela garrantzizkoa, gizakiaren kezka etikoetan arakatzera eramaten gaituelako, baita bizi dugun gizarte eta sistemaren alde siniestroarekin kritikoak izatera bultzatzen gaituelako. Horrenbestez pelikula distopikoak, etorkizunak eskaini diezazkiguen egoera posibleen inguruko gogoeta bat pizten digu. Ikuspuntu ekologiararen aldetik, ordea, oraindik ez da lortu gaur egungo kezka handiak, gure planeta eta baita giza bizitza arriskuan jartzen dituen arazoak inguratzen dituenak, pantaila handian egoki irudikatzea. Beharbada Hollywood bezalako industria handiei ez zaielako errentagarria iruditzen gai hauek lantzea, edo besterik gabe audientziaren papera jokatzeko duen gizakiak errealitate desatsegin baten aurrean, fantasia nahiago duelako.

BIBLIOGRAFIA

BALASOPOULOS, A. (2013). On desertification and the redemptive powers of language: Cormac McCarthy's *The Road*. In Vieira, F. (arg.). *Dystopia (n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (58-63. or.). Cambridge Scholars Publishing.

BAUDRILLARD, J. & GUILLAUME, M. (2000). *Figuras de alteridad*. México: Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara.

BLIDARIU S. D. (2013). Inheritance after Apocalypse: the Dystopian Environment. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, (9), 53-65.

BORDWELL, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BRISLIN, T. (2016). Time, Ethics, and the Films of Christopher Nolan. *Visual Communication Quarterly*, 23(4), 199-209.

BUELVAS, L.E. (2015). *Deus ex machina: representaciones de la ciudad futura en el anime de ciencia ficción*. (Tesis de Master). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

CAMPBELL, J. (1968). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ney York: Bollingen Foundation.

CARMONA, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CASETTI, F. & DI CHIO, F. (1991) *Como analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica

CASTELLANOS, G. (1995). ¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura. Arango, L., León, M. eta Viveros, M. (arg.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (39-58. or.) Bogotá DC, Ed. Uniandes/Tercer Mundo Ed.

CLAEYS, G. (2013). Three variants on the concept of dystopia. In Vieira, F. (arg.). *Dystopia (n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. (14-18.or.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

COLLADO, F. (2010). Tras el 11 de septiembre: trauma y violencia en *No es país para viejos* y *La Carretera*. *La Página*, (87), 123-151.

CORAN, E. M. (1997). *Historia y utopía* (Vol. 1). Wydawn. IBL, Instytut Badań Literackich.

DAVIS, E. (2014). Watch: Christopher Nolan On The Colbert Report; Says "Interstellar" Borrows Clips From Ken Burns "Dust Bowl" Documentary. In *IndiWir*.

Hemendik eskuratuta: <http://www.indiewire.com/2014/12/watch-christopher-nolan-on-the-colbert-report-says-interstellar-borrows-clips-from-ken-burns-dust-bowl-documentary-269434/> (Kontsulta: 2018ko maiatzaren 15a).

DELVASTO, C. A. (2007). Reseña Bibliográfica: El significado de la Ética para George Edward Moore, Bertrand Russell, James M. Buchanan y Jürgen Habermas. *Perspectivas Internacionales*, 3(2).

Eduardo Galeano ¿Para qué sirve la utopía? (2016). Hemendik eskuratua: <https://www.youtube.com/watch?v=JrAhHJC8dy8> (Kontsulta: 2018ko otsailaren 20a)

FAJBÍKOVÁ, V. (2014). *An argument for Popularity of Dystopia*. (Tesis Doctoral). Central European University, Budapest.

FLICHY, T. (2017). La Nueva Atlántida, la isla secreta, que podría haber envenenado al mundo. *In Geopolítica*. Hemendik eskuratuta: <https://www.geopolitica.ru/es/article/la-nueva-atlantida-la-isla-secreta-que-podria-haber-envenenado-el-mundo> (Kontsulta: 2018ko otsailaren 9a).

GURPEGUI, F. J. (2018). Cuestión de formas: el tratamiento de la utopía en el cine. *Biblio3W*, 23 (1.224).

GUZÓN, J. (2004). *La Philosophia Christi en los Silenos de Alcibiades de Erasmo de Rotterdam*

HARARI, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Debate.

HERVÁS, L. J. (2010). El realismo traumático en La Carretera de Cormac McCarthy. *La Página*, (87), 153-168.

HOROWITZ, I. L. (1969) Formalización de la teoría general de la ideología y la utopía. *In Horowitz (arg.), Historia y elementos de la Sociología del conocimiento* . vol. II. (89or.). Buenos Aires: Eudeba.

IBARROLA-ARMENDARIZ, A. (2011). Cormac McCarthy's The Road: Rewriting the Myth of the American West. *European journal of American studies*, 6 (6-3).

IBARROLA-ARMENDÁRIZ, A. (2010). Crises across the board in Cormac McCarthy's "The Road". *Revista de Estudios Norteamericanos*, 14, 81-105.

IMÁZ, E. (1976). Topía y Utopía. *In Utopías del Renacimiento*. (7-35.or.). México, D. F.: Ediciones F.C.E.

JÁUREGUI, P. (2015). Interstellar: cuando la ciencia inspira la ciencia ficción. *Revista de Humanidades*. 14(1), 101-111

JÖRG, C. (2008). El futuro de la política: las utopías del cine de ciencia-ficción. *Intervenciones Filosóficas: Filosofía en acción*.

KAWAMOTO, M. (2016). *The question of time in science fiction films: an investigation on modernism, postmodernism and post-postmodernism (?)*. (Tesis de Postgrado). University of St. Andrews.

KOH, J. (2016). A Fantasy in Sci-Fi's Clothing: Interstellar and the Liberation of Magic from Genre. *Re: Search, The Undergraduate Literary Criticism Journal at the University of Illinois at Urbana-Champaign*, 3(1), 39-55

KUMAR, K., (1987). *Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century*. (259 or).

KUMAR, K. (2013). Utopia's Shadow. In Vieira, F., *Dystopia (n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. (19-22. or.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

La epopeya de Gilgamesh (2012). *National Geographic España*. Hemendik eskuratua: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-epopeya-de-gilgamesh_6746 (Kontsulta: 2018aren otsailaren 6a).

LANE, E. (2010). *Hell On Earth: A Modern Day Inferno in Cormac McCarthy's The Road*.(Gradu amaierako lana). University of New Orleans.

LARRAURI, I. (2016). Ecología/ Tecnología. Interstellar. In Marzábal, I. eta Arocena, C. (arg.) *Películas para la educación*. (346- 353.or.). Madrid: Ediciones Cátedra.

LAVIGNE, J. (2011). After the fall: The post-apocalyptic frontier in *The Road* and *28 Days Later*. (Tesis Doctoral). University of Nevada, Las Vegas.

LIONG, M. (2017). The humanist Interstellar (2014) and its discontent. *Cultural Studies@Lingnan*, 57.

LÓPEZ, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Reis*, 7-23

MALDONADO; M. A. (2014). Antropoceno: el fin de la naturaleza. *Revista de Libros, segunda época*. 1-14

MANUEL, F. E. (1982). Hacia una historia psicológica de las utopías. In Manuel, F. E. (arg.), *Utopías y pensamiento utópico*. (103-135.or). Madrid: Espasa-Calpe,

MARTORELL, F. (2012), Notas sobre la dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*. (13), 274-286

MARTORELL, F. (2015). *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos*. (Gradu amaierako lana). Universitat de València, Valencia.

MARZABAL, I. & AROCENA, C. (2016). *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine.* (7-17or.) Madrid: Ediciones Catedra.

MARZABAL, I. (2016). ¿Qué futuro nos espera? Cine y "distopía". *Revista de Medicina y Cine/Journal of Medicine and Movies*, 5(4), 123-124

MAVRI, K. (2013). Cormac McCarthy's *The Road* Revisited: Memory and Language in Post-Apocalyptic Fiction. *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, (6), 1-14.

MOORE, E. E. (2017). Stranger than (Science) Fiction: Environmental Dystopia, *In Hollywood Sci-Fi. In Landscape and the Environment in Hollywood Film* (121-156.or.). Palgrave Macmillan, Cham.

MORO, T. (2013). *Utopía.* E-Artnow

MOYLAN, T. (1986). *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination* (Vol. 943). (33.or.). Taylor & Francis.

MUMFORD, L. (2013). *Historia de las utopías.* Pepitas de calabaza

NUÑEZ, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos*, (44), 47-80.

NIEVES, M. et al. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56

PODGAJNA, P. (2016). Between the waste land and no place: Christopher Nolan's futuristc dystopia *Interstellar* (2014). *Studia Humanistyczne AGH*, 15(2). 51-56

POHL, N. (2010). Utopianism after More: The Renaissance and Englightment. *In Claeys. G. (arg). The Cambridge companion to Utopian Literature* (51-97. or.). Cambridge University press.

RAMOS, J. M. (2015). The Wrath of Gaia vs. the Second Coming of Science: Beyond *Interstellar's* Dualistic Narrative. *Journal of Futures Studies*, 20(2), 133-140.

RODRIGUEZ, F. C. (2010). Tras el 11 de septiembre: trauma y violencia en *No es país para viejos* y *La Carretera*. *La Página*, (87), 123-151.

RODRIGUEZ, I. (2017). La dimensión temporal en la filosofía y su relación con el cine. *Scio*, (13), 155-188.

ROGERS, A. (2014). The metaphysics of *Interstellar*. *Wired*. Hemendik eskuratua: <https://www.wired.com/2014/11/metaphysics-of-interstellar/> (Kontsula: 2018ko maiatzaen 10)

RUSHING, J. H. (1989). Evolution of "the new frontier" in *Alien* and *Aliens*: Patriarchal co-optation of the feminine archetype. *Quarterly Journal of Speech*, 75 (1), 1-24.

SAINT-EXUPÉRY, A. (2014). *El principito*. Madrid: Editorial Verbum

SANTOS, A. (2017). *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. (7-75.or). Madrid: Ediciones Cátedra.

SEGURA, A. (2011). THE ROAD (LA CARRETERA). *Filmhistoria online*, 21(2)

SIGFÚSSON, S. (2015). *Noir Guilt Complex. The Death of Women as a Catalyst for Character Development and Plot in the Films of Christopher Nolan* (Doctoral dissertation). Universitatis Islandiae.

SNYDER, P.A. (2008). Hospitality in Cormac McCarthy's "The Road". *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 69-86.

SOLER, A. (2010). De lo postapocalíptico a lo metafuncional. *HipoTesis Serie Alfabética*, (2), 19.

SOLORZANO, F. (2010). La Carretera, de John Hillcoat. *Letras Libres*. Hemendik eskuratua: <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/la-carretera-john-hillcoat> (Kontsulta: 2018ko martxoaren 20a)

SUPPIA, A. (2010). "Breathe Baby, Breathe!": Ecodystopia in Brazilian Science Fiction Film. In Hellekson, K. , Craig, B. Eta Sharp, B. (arg.) *Practicing Science Fiction Critical Essays on Writing, Reading and Teaching the Genre*, (130–145 or.). Jefferson, NC: McFarland.

SUVIN, D. (2003). Theses on Dystopia 2001. In Baccollini, R. & Moylan, T. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. (187-203. or.). New York: Routledge.

TURNER, F. J. (1987). El significado de la frontera en la historia americana. *Secuencia*, (07), 187.

TYBURSKYi, S. J. (2008). The lingering scent of divinity" in" The Sunset Limited" and" The Road. *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 121-128.

VARGAS, R. A. (2017). Ciencia Ficción cuántica y la ontología del conjunto vacío. *Praxis. Revista de Filosofía*. (76), 91-106

VARGAS, S. (2015). El cine distópico como legitimación del orden vigente. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, (13), 113-122.

VÁZQUEZ, J. (2015). *L'imaginari distòpic en la literatura i el cinema de la modernitat tardana*. (Gradu Amaierako Lana). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

VIEIRA, F (2010). The concept of Utopia. In Claeys, G. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*.(3-27 or.). Cambridge University Press.

FILMOGRAFIA

FORD, J. (1940). *Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath)*. Estatu Batuak: 20th Century Fox

HILLCOAT, F (2010). *La Carretera (The Road)*. Estatu Batuak: Dimension Films, The Weinstein Company

KUBRICK, S. (1968). *2001: Odisea en el espacio (2001: A Space Odyssey)*. Estatu Batuak: Metro-Goldwyn-Meyer

NOLAN, C. (2014). *Interstellar*. Estatu Batuak: Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions

TRUFFAUT, F. (1959). *Los 400 golpes (Les quatre cents coups)*. Francia: Les Films du Carrosse