

Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos*



Carlos Ferrera
Universidad Autónoma de Madrid

© Carlos Ferrera Cuesta, 2021

Resumen: Este artículo estudia la serie televisiva británica de ciencia ficción *Space 1999*. Emitida entre 1975 y 1977, fue un fracaso comercial, pero reflejó con agudeza las ansiedades y temores existentes en el mundo de la época y, en particular, en Gran Bretaña. A través de sus episodios el universo se convirtió en un escenario distópico donde se reflejaron las limitaciones del progreso, la guerra o la compleja percepción temporal. Frente a ello se valoró el papel de una comunidad guiada por valores británicos.

Palabras clave: distopía, Gran Bretaña, ciencia ficción, *Britishness*, crisis de la década de 1970

El presente estudio se centra en la serie británica *Space 1999*, emitida en los años 1970 por la cadena independiente ITV. Duró dos temporadas con veinticuatro episodios cada una, entre 1974 y 1976. Creada por Gerry y Sylvia Anderson, siguió una larga tradición de series televisivas de ciencia ficción de los autores, que incluyeron *The Thunderbirds* o *UFO*, entre otras.

Contó con un elevado presupuesto que le permitió disfrutar de un reparto de lujo, incluidos varios actores británicos y norteamericanos de fama internacional, y unos escenarios de gran calidad. Por ejemplo, su prestigio fue tal que el equipo encargado de la producción de la saga de *Star Wars* visitó sus estudios en busca de inspiración para sus propias maquetas de las naves e instalaciones espaciales. A pesar de eso, la serie se saldó con un fracaso comercial, como quedó demostrado en el hecho de que solo fuese emitida durante dos temporadas; tampoco solucionó su deriva el profundo cambio experimentado en

sus guiones en la segunda temporada con unos argumentos mucho más comerciales, basados en aventuras más trepidantes.

El motivo del fracaso se explicó por los problemas de censura encontrados en el mercado norteamericano, sin duda el más importante de la época y para el que se había diseñado la elección del costoso reparto. La obra no fue aceptada por las grandes cadenas con lo que solo fue emitida por televisiones locales. Ni estas ni las numerosas cadenas europeas que sí compraron los derechos de emisión pudieron compensar la desertión de las grandes norteamericanas. Otro posible factor del escaso éxito pudo residir en que su emisión se produjo entre dos de las series más famosas de la ciencia ficción de la segunda mitad del siglo XX: *Star Trek* y la cinematográfica *Star Wars*, con las que resultó prácticamente imposible competir. No obstante, todavía hoy permanece como una serie de culto, especialmente por su primera temporada (en la cual se centra este artículo), dada la pro-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-093778-B-I00 (*Espacios emocionales: los lugares de la utopía en la Historia Contemporánea*) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación del Gobierno de España (MICINN-FEDER).



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

fundidad de sus argumentos y por lo actualizado de los conocimientos científicos manejados (soles negros, teorías evolutivas, saltos temporales), que proporcionaron gran verosimilitud a su episodios.

La historia, como indicaba el propio título, se desarrollaba en un futuro relativamente próximo (veinte años después de la emisión) en una base lunar, encargada, entre otras cosas, de gestionar un inmenso cementerio de residuos nucleares terrestres. Un accidente provocaba una fuerte explosión nuclear, sacaba la Luna de su órbita y la conducía en un viaje a la deriva a través del cosmos. A lo largo de los sucesivos episodios se describían una serie de acontecimientos y encuentros con otras formas de vida. El universo encontrado destilaba siempre un aroma predominantemente distópico, reflejo de las ansiedades generadas por el desarrollo del momento. Para agravar la situación los habitantes de la base carecían frecuentemente de la capacidad tecnológica y psicológica para superarlos sin dificultades.

La ciencia ficción, según Darko Suvin, produce un efecto de extrañamiento al permitir salirse de los límites de la realidad, lo que facilita la representación de otros mundos posibles con más facilidad (Suvin, 1984: 22). Ese extrañamiento se construye en gran parte con metáforas espaciales: nuevos mundos, dicotomías entre espacios interiores (en este caso de la base lunar) y exteriores, fronteras inseguras y fácilmente traspasables por alienígenas, cíborgs... (Kneale, 2002). Con estas armas el género abre la oportunidad de examinar y desarrollar mundos en los que los problemas actuales pueden ser traídos a primer plano y examinados. Jameson señaló que esos problemas contemporáneos son el punto de partida de un género convertido en herramienta de primer orden para tratar las tensiones políticas, económicas, so-

ciológicas, filosóficas y culturales de una sociedad (Jameson, 2007).

Por ejemplo, la ciencia ficción británica de los 1950 mostró claras peculiaridades. Pese a la lógica influencia temática y financiera estadounidense, se centró en cuestiones como la naturaleza problemática de la masculinidad en la postguerra, el estado del bienestar o la dislocación de la clase obrera. Sin embargo, al mismo tiempo, mostró mayor optimismo que su coetánea norteamericana en lo relativo al potencial del desarrollo tecnológico y de la energía nuclear (Jones, 2018: 163). Ambas realidades se consideraron oportunidades a la hora de superar los problemas nacionales derivados del declive económico y del desvanecimiento del antiguo imperio colonial; algo que se fue diluyendo en la década siguiente en la que se impuso una tradición antiutópica, intensa en la cultura británica y de la que *Brave New World* (1932) de Huxley o *Nineteen Eighty-Four* (1949) de Orwell habían sido una clara muestra. En este sentido, la segunda mitad del siglo XX fue el paso del imperio a una situación post-imperial en donde podía quedar todavía una cierta aureola de gran potencia, aunque cada vez más irrelevante (Sinfield y Davis, 2000). Eso se reflejó bien en *Space* donde los habitantes de la base lunar se comportaron a lo largo de su deambular cósmico como meros observadores de imperios en pugna, similares a los de la Guerra Fría; o bien se vieron frecuentemente desvalidos ante la superioridad militar de otras razas alienígenas.

Por la pantalla desfilaban, tratadas de forma crítica y problemática, cuestiones como el papel de la ciencia y de la tecnología, la guerra, el tiempo, la utopía, la automatización e informatización de la sociedad, el movimiento contracultural y la relación entre racionalidad y emociones. Junto a los problemas del mundo oc-



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

cidental, *Space 1999* reflejó simultáneamente la atmósfera crítica en la Gran Bretaña del momento y proporcionó interesantes claves sobre el pesimismo de la cultura británica y sus ansiedades respecto al presente y el futuro.

La década de 1970 supuso un tiempo duro en un contexto de crisis nacional del que fueron ejemplo las campañas del IRA, los movimientos nacionalistas en Gales y Escocia, las oleadas huelguísticas, que alcanzarían su clímax en el Invierno del Descontento de 1978-1979, la crisis del petróleo y la inflación. Una coyuntura en la que creció la desconfianza hacia la política, alimentada por escándalos de la década anterior, como las aventuras y la consiguiente filtración de secretos de Estado del ministro John Profumo o la homosexualidad del liberal Jeremy Thorpe, que truncó su meteórica carrera política.

Uno de los primeros episodios recalca esa desconfianza hacia la política. Después de la explosión en la Luna un miembro del Gobierno, de visita en la base por casualidad, se veía obligado a permanecer allí. En la nueva situación de emergencia se mostraba como un personaje inútil y perturbador pues no conseguía adaptarse a la vida de la base y buscaba regresar a la Tierra por cualquier medio, incluida la violencia. Asimismo, la experiencia de la Guerra Fría y de la Guerra de Vietnam arrojó sombras sobre la política. El episodio *The Last Enemy* mostraba lo absurdo de un sistema solar con dos planetas girando alrededor de un sol sin posibilidad de verse nunca. A pesar de eso, mantenían una enemistad secular y una carrera de armamentos. Cuando la Luna pasaba cerca aprovechaban la ocasión para convertir su superficie en un campo de batalla desde el cual atacar el planeta rival. La oposición a la guerra de Gerry Anderson fue evidente. Así lo reconoció en una entrevista, al señalar que

había intentado paliar el sentimiento de miedo al enemigo, alimentado en su época por la Guerra Fría y, por ese motivo, los rusos nunca cumplían el papel de malos en sus series (Cull, 2006).

La desconfianza se extendió también a la ciencia y la técnica a medida que el aumento de problemas medioambientales ligados a ellas, espoleó la crítica contra el modelo económico existente. En el episodio *Voyager's Return* la tripulación lunar se encontraba con un cohete enviado desde la Tierra mucho tiempo atrás con el fin de explorar el cosmos. Tal nave suponía un grave peligro, pues estaba alimentada con una energía que le dotaba de una gran velocidad pero era extremadamente inestable y destructiva. En el episodio *The Infernal Machine* una nave alienígena aterrizaba en la Luna, tripulada por un anciano que moría pronto. En realidad, la nave era un ser vivo. Había sido construida por un sabio, ansioso de conseguir la inmortalidad, pero la máquina se había apoderado de su personalidad.

En general, la ciencia ficción británica exhibió un tono pesimista, incluso cuando recurrió a la sátira. Por ejemplo, la americana *Star Trek*, emitida en los años 1960, destacó por su sesgo optimista. La humanidad había superado los problemas anteriores, se había unido por encima de las naciones, aunque los Estados Unidos conservasen una hegemonía y un prestigio patentes en el origen de los protagonistas principales, la ciencia era símbolo de prosperidad y el universo se había convertido en un lugar a ser explorado e integrado. Por el contrario, el futuro en famosas series televisivas coetáneas, como *Survivors* o *Blake 7* o *UFO* fue más duro y problemático¹.

¹ En *Survivors*, emitida entre 1975 y 1977, la población en la Tierra quedaba diezmada por una plaga provocada accidentalmente por



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

De forma similar, en *Space 1999* el universo aparecía poblado de peligros y retos. La vida de la tripulación de la base lunar era precaria porque los recursos eran escasos y frecuentemente en peligro de desaparecer. En la mayoría de los episodios sus miembros corrían el riesgo de morir a causa de soles negros o brechas espacio-temporales. Esa visión sombría fue apuntalada por la producción. En contraste con los escenarios brillantes de *Star Trek*, *Space* transcurrió en una atmósfera sombría, con pasillos oscuros, trajes sobrios y minimalismo en el decorado.

Afortunadamente, todas aquellas situaciones eran superadas, más o menos, por los protagonistas, quienes conseguían construir una comunidad armónica, basada en el trabajo duro y la amistad, aunque los comportamientos irracionales fueran recurrentes. Una comunidad definida por sus rasgos de clase media. La mayoría de sus miembros eran un personal cualificado, con actividades más propias del llamado *white collar* que del tradicional *blue collar*; es decir, seguramente por el progreso tecnológico, en la Luna no había cargadores o mecánicos, ni siquiera cocineros, sino profesionales con ordenadores. Además, exhibían unos modales corteses,

un científico chino, y los supervivientes formaban pequeñas comunidades con el objeto de recuperar la agricultura y la artesanía y salvar la civilización tal y como se había conocido. En *Blake 7*, en pantalla entre 1978 y 1981, la tierra estaba gobernada por un poder totalitario que mantenía su dominio gracias a técnicas de vigilancia, lavado de cerebro y uso de drogas. En *UFO* la tierra estaba en peligro por la invasión de una raza alienígena; sin embargo, la defensa no generaba una movilización ni una unidad general, sino que recaía en una organización secreta militar por el temor a que la noticia de la llegada de extraterrestres generase pánico en la población.

en absoluto rudos, como los saludos o el ceder el paso. Todos seguían una ética del trabajo. Por supuesto, disfrutaban de tiempo libre, pero, en general, estaban muy ocupados. Por ejemplo, en el episodio *Black Sun*, Sandra, una de las ingenieras de comunicación de la sala de control, a pesar de las noticias que le llegaban sobre la muerte de su novio, seguía trabajando porque «había muchas cosas que hacer».

En todo caso, los mayores lazos se forjaban a partir de la empatía y la camaradería. En el interesante episodio *Force of Life* un alienígena, en realidad una forma de energía desconocida, se apoderaba del cuerpo y de la mente de un miembro de la tripulación. Para vivir necesitaba absorber energía de cualquier persona o máquina por lo que se convertía en algo muy peligroso para la seguridad de la base. En el fondo, el argumento conducía al debate ético de si el fin justifica los medios; es decir, si era legítimo matar a otros para sobrevivir. Sin embargo, y volviendo al asunto de la comunidad, cuando la novia lamentaba la pérdida de su amado poseído por la criatura extraterrestre el científico jefe de la base proclamaba que la única estrategia para soportar el infortunio era permanecer unidos.

Space no olvidó algunas fracturas sociales del mundo contemporáneo: por ejemplo, las derivadas del género y la raza, concretamente en una Gran Bretaña, donde la inmigración había sido restringida por la Ley de 1971. Es sabido que la ciencia ficción suele reflejar los temores de la cultura dominante en la cuestión étnica. Por ejemplo, se ha tendido a equiparar el aspecto externo de los alienígenas con las razas no blancas y, en general, a transformar la alteridad en algo peligroso (Nama, 2008: 15).

Ciertamente, la serie pareció superar ese conflicto al presentar una población multiétnica. Sin duda, esto implicaba un



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

cierto horizonte utópico al presentar un mundo unificado y sin exclusiones. El propio Gerry Anderson reconoció en relación a este asunto que su trabajo perseguía una función educativa; a ello sumó un motivo personal, pues había tenido problemas de niño en la propia Inglaterra por el origen judío de su padre. Sabedor de que gran parte de su audiencia era infantil, se había esforzado porque se acostumbrasen a vivir en el futuro en una sociedad multirracial. (Cull, 2006)

En esto la serie continuó la trayectoria de la propia *Star Trek*, que en la década anterior había abogado por la misma idea en su afirmación de una Federación terrestre y al presentar la tripulación de la nave *Enterprise* como un conjunto de personas de diferentes razas y naciones. En este sentido, y siguiendo el esquema indicado por *Sinfield*, la serie podría sugerir la faceta combativa y orientada a una identidad transétnica de parte de la cultura británica de los 1970 (Sinfield y Davis, 2000).

No obstante, en el caso de *Space 1999*, la variedad racial debería ser matizada y se vio sometida a algunos peajes. Sin duda, algunos personajes no eran blancos, pero solo desempeñaban un papel discreto en la base, siempre subordinados a personajes blancos: el comandante, el científico jefe, la doctora principal, el jefe del Departamento de Control y el de las naves de defensa lo eran. Asimismo, los orígenes eran un recordatorio de la geografía del antiguo imperio británico, pues los no blancos procedían de antiguas colonias. Era el caso de la citada Sandra, procedente de Singapur, y del keniano Kano, encargado de los ordenadores. Este último mostraba la dualidad de los no blancos. En el episodio *El eslabón perdido* se producía un caos en la base tras la desaparición del comandante y proliferaban com-

portamientos inapropiados. Uno de los más señalados era el del citado Kano que actuaba de forma despótica y despreciativa con sus compañeras.

De igual manera, las mujeres fueron retratadas de una manera ambigua. En los años 1970 la mujer había experimentado una mejora en su condición. La incorporación al mundo laboral fue constante y en 1975 el Parlamento había aprobado las *Equal Pay and Sex Discrimination Acts* que pusieron fin a su discriminación salarial y laboral.

Muchas series de televisión sacaron a la luz las ideas de la segunda ola del feminismo, surgida en los años 1960, junto a su combate por eliminar las desigualdades en el ámbito privado, como las existentes en las relaciones familiares, la reivindicación del propio cuerpo y de la sexualidad (Cornea, 2011). Así lo demostró la aparición de personajes femeninos que retaban la supremacía masculina. Sin embargo, en el caso de *Space* se dio la circunstancia de que esas mujeres retadoras pertenecían siempre a grupos alienígenas que acababan derrotadas en su disputa con los hombres terrícolas.

Por ejemplo, en el episodio *Guardian of Piri* toda la tripulación (excepto el comandante) se veía seducida por una bella muchacha que les ofrecía la oportunidad de vivir en su planeta en completa felicidad. Contra toda lógica abandonaban la base y se trasladaban allí quedando en una situación de alegría contemplativa. El episodio puede considerarse una crítica a los mundos artificiales creados por las drogas. Al final de la historia se descubría lo engañoso de tales promesas. La chica era en realidad un robot que pretendía manipular a los humanos. Asimismo, en el citado episodio *The Last Enemy* uno de los bandos en combate estaba dirigido por mujeres bellas y decididas. Su dirigente



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

no vacilaba en transformar la Luna en un campo de batalla y en aniquilar a sus habitantes para ganar la guerra. No obstante, su carácter despiadado se conjugaba con una cierta fragilidad, que al final permitía al comandante varón de la base lunar derrotarla.

Frente a esas mujeres decididas, seductoras y, en definitiva, peligrosas, la serie presentó otro tipo de mujeres más acordes con los cánones conservadores sobre el rol de su género. Estos conectaron con el ideal de mujer que resurgiría en la época de Margaret Thatcher. Esos modelos alternativos se encontraban en la tripulación de la base. La doctora y la responsable de comunicaciones eran mujeres discretas que ocultaban su sexualidad, si las comparamos con las protagonistas de las series *Star Trek* o *UFO*. De ninguna manera, eran pasivas; no obstante, al final desempeñaban siempre un papel subordinado. Sus rasgos quedaban adscritos a un estereotipo femenino de dulzura y sensibilidad. No podía ser casualidad, por tanto, que en la base las tazas de té fuesen siempre servidas por camareras.

Además de resolver las brechas de raza y género, la comunidad de *Space* descansó en un liderazgo suave. El comandante no descollaba por su fuerza física, pero poseía carisma, porque casi siempre sus decisiones eran las más adecuadas. Por otra parte, no descuidaba la empatía, se comportaba como un amigo e incluso un padre hacia sus subordinados. La jerarquía resultaba evidente en la toma de decisiones. El comandante solía estar asesorado por un consejo, formado por los miembros más importantes de la base. Pese a eso, las decisiones nunca se tomaban por votación y las referencias a la democracia no eran en absoluto positivas. El único momento en que se admitían procedimientos democráticos era cuando

se quería decidir si se abandonaba la Luna para trasladarse a algún planeta en que la vida pudiera ser más propicia; y en estos casos la experiencia mostraba que las decisiones por mayoría no garantizaban los resultados más acertados, pues al final tenían que regresar a su base.

Por el mismo motivo, la ausencia del comandante reafirmaba la necesidad de un liderazgo en el grupo, pese a estar constituido por un personal formado y cualificado. En el episodio *Missing Link* el comandante sufría un accidente en un vuelo de regreso a la base y quedaba inconsciente durante largo tiempo en la enfermería. Sin embargo, simultáneamente despertaba en otra realidad, donde era usado como cobaya por un científico centrado en la investigación del miedo. A lo largo de su enfermedad, las querellas y la violencia se extendía dentro de la base y eso llevaba al científico jefe a suspirar por un mando, aunque este solo tuviera una naturaleza simbólica.

Por tanto, a lo largo de la serie de *Space 1999* se estableció una comunidad que podríamos llamar utópica dentro de un clima de distopía. A pesar de las escaseces y retos, consiguieron disfrutar de una armonía basada en la ética del trabajo y en la sobriedad próxima a los viejos ideales de la clase media. Tal punto de vista se puede encontrar también en anteriores historias de la ciencia ficción británica como la narrada en la novela *The Day of the Triffids*, publicada por John Wyndham en 1951, o en la serie televisiva *Survivors*. En ambos, tras una catástrofe general, que ponía en riesgo la vida en la Tierra, solo sobrevivían pequeños grupos de personas de clase media. Asimismo, se producían conflictos entre sus protagonistas y otros humanos supervivientes, que encubrían un trasfondo social. Estos últimos, por diversos motivos, observaban



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

comportamientos descontrolados y casi salvajes y tenían un aspecto y modales cercanos a la clase obrera.

Un significado similar puede encontrarse en el episodio *Another Time, Another Place*. La Luna se veía afectada por un extraño fenómeno que provocaba un salto espacio temporal. Seguidamente, los protagonistas volvían a su propio sistema solar para enfrentarse a una Tierra futura y devastada. Allí, se encontraban con sus réplicas, distribuidos en pequeños grupos diseminados, dedicados a tareas agrícolas. Se ha señalado que las series de la cadena pública BBC se convirtieron en la época un baluarte de *britishness*, una especie de nacionalismo cultural británico; por el contrario, *Space 1999*, al ser una obra de una cadena privada orientada al mercado norteamericano no mostraría tales connotaciones. Sin embargo, compartió con ellas el sueño de un mundo de pequeñas comunidades agrícolas, que había caracterizado a la cultura británica desde el siglo XIX (Bunce, 1994).

Un ejemplo de ello había tenido lugar en el romanticismo. Mary Shelley narró en la novela *The Last Man* (1826) una situación apocalíptica que empujaba una inicial vuelta a la tierra. El movimiento *Back to the Land* eclosionó entre 1880 y 1914. Ligado al *Land Reform* de Jesse Collings, logró predicamento entre los sectores del socialismo romántico inglés hostiles a la industrialización, representados, entre otros, por William Morris, cuya utopía *News from Nowhere* (1890) fue un canto a la vida pastoral². A lo largo del siglo XX persistió dentro de todo el espectro ideoló-

gico, incluida la extrema derecha; asimismo, fue común en otros países, como los Estados Unidos. A partir de los años 1960 se relacionó con el ambientalismo y en los 1970 encontró eco en la ciencia ficción. Esta sirvió de foro de las posiciones ambientalistas en pro de una autosuficiencia, impactadas por los informes pesimistas del Club de Roma sobre la limitación de recursos naturales. No fue causalidad que The Ecology Party se formase en 1975, origen del futuro Green Party en 1986; tampoco lo fue el emisión de la serie *Doomwatch* (1970-1972), donde se reflejaban el miedo a la contaminación de las aguas, cuya ingestión provocaba deformaciones y comportamientos violentos en la población.

Más allá de las diversas orientaciones políticas existió un antagonismo con el fenómeno urbano. El campo se entendió depositario de los valores de clase media (trabajo y deferencia a la jerarquía) que garantizaban la armonía social y la salvaguardia nacional y que todavía hoy han sido tan persistentes en fenómenos como el *Brexit*.

A su vez, ese anhelo de una comunidad en cierta medida autosuficiente, tuvo su correlato en la importancia de las realidades insulares en la ciencia ficción británica; muy superior a la existente en otros lugares, así como su relevancia en su pensamiento utópico (Kincaid, 2007). La idea de la isla como un lugar protegido frente a un mundo hostil, propicio para albergar una sociedad mejor, apareció en el siglo XVI en la propia *Utopia* de Thomas More, aunque tuvo muchos ejemplos similares antes y después de esa fecha. Indudablemente, ese refugio podía tener una dimensión opuesta y actuar como prisión; una dualidad que podemos encontrar en la base lunar de *Space 1999*, cuya analogía con una isla en medio de un universo hostil queda fuera de toda duda.

² El *Land Reform* inspiró al radicalismo de Chamberlain y defendió repartos de tierras a los agricultores pobres y gravámenes sobre las tierras mal explotadas por grandes propietarios



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

La naturaleza utópica de la sociedad construida en la base lunar resulta claramente demostrada al confrontarla en la serie con otros modelos. El episodio *Mission of Darrians* presentó una realidad distópica, basada en el principio de manipulación y desigualdad genética. Los darianos, cuyo nombre remitía a los arios y a las políticas raciales del nazismo, pertenecían a una civilización muy desarrollada, y poseían todos los dones, incluidos la belleza y la inteligencia. En el pasado habían tenido que abandonar su planeta en una enorme nave especial, porque aquel estaba a punto de ser destruido, y comenzaron a vagar por el cosmos, convirtiéndose en un *alter ego* de nuestros protagonistas de la base lunar. Posteriormente, una enfermedad aniquiló a la mayoría de sus cincuenta mil tripulantes, quedando oficialmente solo catorce supervivientes. En medio de ese desastre su única esperanza residió en un banco de células donde se conservaba el código genético de su raza a fin de restaurar su sociedad perfecta cuando se alcanzase un planeta habitable. En realidad, más gente había escapado a la muerte, pero al estar contaminados habían sufrido una regresión en su desarrollo.

A partir de entonces se estableció un nuevo microcosmos. Los darianos más evolucionados controlaban a los otros a través de una religión que requería sacrificios humanos, única forma de obtener alimentos y mantenerse vivos mediante el canibalismo. La llegada de la Luna alteró ese equilibrio, las mentiras religiosas quedaron en evidencia y, tras una breve lucha, los menos evolucionados destruyeron el banco de células y obligaron a los otros a rendirse. La última lección del relato era que todos debían de cooperar en un plano de igualdad para mantenerse vivos.

En ese Universo desolado el sentimiento imperante fue el miedo, apenas minimizado por el desarrollo tecnológico. *War Games* fue un episodio con una trama compleja y ucrónica, pues estuvo plagado de guiños contrafactuales; es decir, de cambios y vueltas atrás en el argumento en función de las decisiones tomadas por los protagonistas. La acción comenzaba con el ataque de unas naves alienígenas a la base lunar. El intento de repelerlo fracasaba y las instalaciones quedaban devastadas. En un acto desesperado el comandante de la base se encaminaba a la desesperada al planeta atacante. Allí hablaba con su líder quien le negaba el asilo con el argumento de que los terrícolas eran una raza contaminada y sin futuro, una plaga. El comandante no aceptaba ese destino y su reacción violenta provocaba su muerte. Los del planeta le resucitaban y explicaban que había muerto por su propio miedo a desaparecer. Entonces comprendía que los habitantes de aquel planeta habían conseguido un mundo armónico sin diferencias ni miedo, totalmente espiritual, donde lo material había desaparecido. Sin embargo, la llegada de los terrícolas había despertado su temor de ser destruidos. Controlaban las mentes humanas y les infundían sus propios miedos; es decir, el miedo a ser atacados por naves espaciales. Finalmente, la acción volvía al principio, al ataque inicial; sin embargo, en esta ocasión el comandante detenía la defensa y las naves enemigas se desvanecían.

En *The Last Sunset* la Luna llegaba a un sistema solar con un único planeta. De repente, las condiciones ambientales lunares mejoraban de tal manera que una vida similar a la terrestre podía ser iniciada. El milagro parecía obra de los benevolentes habitantes del planeta. Sin embargo, cuando la Luna se alejaba en su



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

trayectoria del sistema el medio recuperaba su cualidad inerte. Todo había sido una estratagema de los habitantes del planeta para distraer a los terrícolas y evitar ser atacados y colonizados por ellos. Asimismo, en *Space Brain* la Luna se encontraba con una esfera que se apoderaba de la mente de un tripulante para obtener información de la base. Los habitantes de dicha esfera buscaban formas de defenderse porque en el fondo tenían miedo de ser atacados en un futuro por la Tierra. Sin embargo, su mayor problema era que su mundo había desaparecido sin que ellos fueran conscientes de ello. Solo cuando el comandante se lo revelaba se autodestruían.

Los problemas del universo de *Space 1999* culminaban con una crisis de la noción de temporalidad, algo característico de todo periodo convulso. Por ejemplo, la crisis de finales del siglo XIX supuso la erosión de la idea de tiempo lineal y progresivo y la aparición de un concepto temporal más relativo y subjetivo. Según Fisher, uno de los resultados del capitalismo tardío ha sido la mengua de la historicidad. El futuro ha quedado cancelado en un sistema económico que solo genera precariedad e intensidad y deja a las personas exhaustas y sobre-estimuladas por mensajes efímeros. Uno de los ejemplos de esa nueva percepción fue el representado por la serie británica *Saphire and Steel*. Emitida también por la cadena ITV entre 1979 y 1982, su argumento giró en torno a una sucesión de quiebras del tiempo. A través de esas brechas temporales reaparecían hechos del pasado que provocaban una situación de parálisis. El cometido de los detectives que daban nombre a la serie era cerrarlas y restaurar el transcurso temporal (Fisher, 2018).

El tiempo de *Space* observó una dinámica similar. Contrastó, por ejemplo, con

el de *Star Trek* y *Star Wars*. El primero se hallaba imbuido todavía en la lógica del citado tiempo lineal y progresivo, procedente de la Ilustración, que cuadraba con el optimismo desplegado en la década de los 1960. La humanidad avanzaba con el tiempo y las fronteras de la Federación terrestre y el conocimiento del Cosmos aumentaban de una forma gradual. El tiempo de *Star Wars* ha sido el de la posmodernidad. Corresponde a una galaxia tan lejana que, en realidad, funciona como un universo paralelo al nuestro. En él existe una circularidad pues cada nuevo episodio de la saga es recurrente: el imperio, derrotado en el anterior, resurge con la misma fuerza y los buenos han de reunirse nuevo para destruirlo en un proceso sin fin.

La temporalidad de *Space* se situó en un campo intermedio y desplegó una mayor complejidad. Fueron numerosos los episodios que mostraron situaciones de un transcurso trastocado. Ya hemos visto el carácter ucrónico y los avances y retrocesos temporales en el episodio de *War Games*. Lo mismo ocurría en *Another Time*, *Another Place*, donde se producía un salto temporal y los miembros de la base veían su futuro en una Tierra en que la civilización había desaparecido y ellos mismos subsistían como granjeros. En *The Full Circle* durante una exploración en la superficie de un planeta los miembros de la tripulación se encontraban con una niebla densa y al entrar en ella sufrían una regresión y se convertían en hombres prehistóricos.

En ese universo distópico hemos visto que la serie alumbró una posible armonía social a través de una comunidad de valores británicos y de clase media. Asimismo, ofreció una cierta armonía cósmica. En los años 1970 la posición de la Iglesia anglicana se había erosionado mientras que



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

otras creencias florecían. Por ejemplo, el misticismo oriental ganó adeptos en su esfuerzo por conectar la vida y la muerte de manera novedosa. De la misma forma, ciencia y misticismo encontraron puntos de encuentro. En la época se recuperó la obra de Maurice Bucke *Cosmic Consciousness: A study in Evolution of the Human Mind*, publicada en 1901. En ella se afirmaba que existía un universo intencional, es decir gobernado por una lógica derivada de un destino espiritual (Keazor, 2018).

Estas ideas se reflejaron en varios episodios. Especialmente, en *The Black Sun*, la Luna era atraída por un sol negro y parecía condenada a la destrucción. Sin embargo, al final conseguía atravesarlo y durante el paso los protagonistas sentían estar dentro de un organismo vivo que aseguraba su supervivencia. En *The Testament of Arkadia* un planeta atraía a la Luna y le robaba su energía poniendo en riesgo la existencia de la base lunar. Desde esta se enviaba una nave y se descubriría que el planeta estaba muerto, aunque algunos signos indicaban que estaba a punto de recuperar vida; también se hallaba una cueva con esqueletos y un testamento en sanscrito. Su mensaje indicaba que los antiguos habitantes del planeta lo habían destruido, si bien algunos habían escapado a la búsqueda de otro mundo (podemos presumir que la Tierra). Cuando la Luna se alejaba de la órbita de Arkadia dos de los tripulantes tenían una visión y escapaban de la base con semillas y alimentos en su dirección. Así, llevaban la vida de nuevo y cerraban un círculo no carente de sentido. Arkadia había dado la vida a la Tierra y ahora los terrícolas se la devolvían.

En definitiva, *Space 1999* apareció en una época inestable de la historia de Gran Bretaña y del mundo occidental, en gene-

ral. En este caso la ciencia ficción trasladó las inquietudes de una sociedad en crisis a un futuro cercano de veinte años. De alguna manera, la serie adoptó la típica estructura de una *road movie*. Los protagonistas se enfrentaban a problemas del momento como la guerra, la ingeniería genética o la robótica y se veían transformados por ellos. Sin duda, el interés comercial y el anhelo de obtener una amplia audiencia le animó a tratar temas muy variados y a incorporar diferentes ópticas. Sin embargo, pueden encontrarse varias pautas generales. En cierta medida, la serie miró más al pasado en busca de una añorada armonía. A pesar del miedo y la incertidumbre que planeaban sobre un universo problemático, la construcción de una comunidad basada en los valores tradicionales de la clase media británica lograba superar las dificultades. Por tanto, la serie exhaló un cierto aroma, propio de una retrotopía; es decir, apuntó a un futuro más prometedor y utópico en medio del amenazante entorno de la base lunar/Gran Bretaña a través de la recuperación de los rasgos de un pasado idealizado.

No fue la única. El clima existente fue propicio para este tipo de series, e incluso para otras más combativas en la defensa de la *Britishness* y en atender a la desconfianza de las audiencias respecto a la clase política. La temporada de *Doctor Who*, emitida en 1975, simultáneamente al inicio de *Space*, constituyó una buena muestra. Pese a inspirarse en un argumento con muchos paralelismos y replicar el ambiente minimalista y claustrofóbico de aquella, cosechó un mayor éxito, seguramente por presentar tipos más británicos. Con el nombre *The Ark in Space* abordaba las aventuras en una estación espacial del siglo XXX, encargada de albergar en estado de criogenización a los



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

últimos humanos supervivientes. La entrega reiteraba la idea de estar solos en el cosmos, si bien mostraba un cierto optimismo en cuanto al espíritu humano. El pueblo era bueno y se veía amenazado por lo inhumano; asimismo, la cultura británica seguía imperando en aquel escenario tan alejado del presente (Gregg, 2004).

Algunos años más tarde la política británica cambió. El thatcherismo también consideró que la crisis nacional debía ser resuelta mediante la construcción de una nueva comunidad, cuyas referencias debían rastrearse también en la era victoriana. Sin embargo, en su caso la ejecución se realizó a través de una comunidad de personas laboriosas, como la tripulación de la base lunar, pero al tiempo guiadas por la obtención del mayor beneficio económico individual.

Series como *Space 1999* inspiraron un nuevo boom de la ciencia ficción británica veinte años más tarde, precisamente cuando aquella estaba ambientada. Esa nueva versión de la ciencia ficción fue más liberal y menos condescendiente con el sistema (Vint 2013). Apareció en el contexto de la época del *New Labour*, partidario de una política cultural que reafirmase la tercera vía de Tony Blair; curiosamente dejó de lado la ciencia ficción, quizás por su excesivo potencial crítico, con lo que aquella se convirtió en un ámbito para una actividad creativa más libre³. Por ejemplo, *Life on Mars*, serie de la BBC, emitida entre 2006 y 2007, contó las peripecias de un policía enviado a su pasado en 1973 tras un accidente. Eso le permitió visitar, entre otras cosas, el racismo imperante en el periodo. Asimismo, una nueva temporada de *Doctor Who*

denunció problemáticas como la de los genocidios y, en general, ironizó con el mundo thatcherista y con la nostalgia del pasado imperial existente en la cultura británica.

Obras citadas

- BUNCE, Michael (1994). *The Countryside Ideal: Angloamerican Images of Landscape*. London: Routledge.
- CORNEA, Christine (2011). «British Science Fiction Television in the Discursive Context of Second Wave Feminism», *Genders*, 54: 20-40.
- CULL, J. Nicholas (2006). «The Man Who Made *Thunderbirds*: An Interview with Gerry Anderson», J. Cook & P. Wright (eds.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker Guide*. London: I.B Tauris, 116-130.
- FISHER, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Madrid: Caja Negra.
- GREGG, Peter (2004). «England Looks to the Future: The Cultural Forum Model and *Doctor Who*», *The Journal of Popular Culture*, 37.4: 648-661.
- KEAZOR, Henry (2018). «A Stumble in the Dark. Contextualizing Gerry and Sylvia Anderson's *Space 1999*», A. Geppert (ed.), *Imagining Outer Space*. London: Palgrave MacMillan, 209-228
- KINCAID, Paul (Winter 2007). «Islomania? Insularity? The Myth of the Island in British Science Fiction», *Extrapolation*, 48.3: 462-471
- KNEALE, James, y KITCHIN, Rob (2002). «*Lost in Space*. Introduction», R. Kitchin & J. Kneale (eds.), *Lost in Space. Geographies of Science Fiction*. London: Continuum, 1-16
- JAMESON, Fredric (2007). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- JONES, Matthew (2018). *Science Fiction Cinema and 1950s Britain Recontextualizing Cultural Anxiety*. London: Bloomsbury.

³ La tercera vía de Tony Blair representó la aceptación por la socialdemocracia de las doctrinas económicas neoliberales.



Space 1999. La distopía inglesa llevada al cosmos

NAMA, Adilifu (2008). *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Austin: University of Texas.

SINFIELD, Alan, y ALISTAIR, Davies (2000). *British Culture of the Post-War: An Introduction to Literature and Society 1945-1999*. Londres: Routledge.

SUVIN, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

VINT Sherryl (2013). «Visualizing the British Boom. British Science Fiction Film and Television», *CR: The New Centennial Review*. 13.2: 155-177.