

SHAKESPEARE'S ENTERPRISE

A Carlos Pernas

“Oh, conozco Hamlet y lo que él dijo con ironía yo se lo digo con convicción: ‘¡Qué obra maestra el hombre, qué noble es su razón, qué infinitas sus facultades, qué expresivo en sus formas y en sus movimientos, qué semejante a un ángel en sus acciones y, en su espíritu, qué semejante a un dios!’”

El Capitán Picard a Q, en “Hide and Q”¹

Shakespeare ha demostrado adecuarse peculiarmente bien a un mundo de ambigüedad, incertidumbre y relatividad. Hoy sobrevive como los organismos mejor adaptados del mundo natural. Es un triunfo de la evolución, que muta para enfrentarse a los cambios del entorno cultural.

Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*

I

El día diecisiete de Septiembre de 1976 en Palmdale, California, tuvo lugar una ceremonia un tanto insólita: el primer transbordador espacial de la NASA emergió por primera vez de la planta de montaje de Rockwell para admiración de la prensa y del público asistente. Pero lo insólito de la ocasión no es tanto que se tratase de la primera nave de esta categoría como una serie de circunstancias que rodearon su presentación pública. Para empezar, el transbordador había sido bautizado como *Enterprise*, nombre que celebraba no al famoso portaviones norteamericano de la Segunda Guerra Mundial, ni al primer portaviones americano impulsado por energía nuclear y botado en 1960, sino a una nave interestelar del mundo de la ficción: concretamente, de la serie televisiva *Star Trek* creada por Gene Roddenberry diez años atrás. En segundo lugar, los padrinos de la ceremonia (tratados como reyes, según confesión propia, por los ejecutivos de la NASA) eran el mismo Roddenberry más el grupo de actores que había interpretado a los héroes de aquella serie, con la única ausencia del legendario Capitán Kirk (William Shatner), que no pudo asistir al acto. Finalmente, el himno que entonó la banda militar no fue ni el nacional ni ninguna otra pieza patriótica comparable, sino el tema de *Star Trek* compuesto por Alexander Courage. Roddenberry sintió escalofríos de emoción al escucharlo².

La Paramount, productora de la serie televisiva, se apresuró a saludar el evento con una nota de prensa en la que puede leerse la siguiente frase: “Es agradable saber que en ocasiones la ciencia ficción se convierte en hecho científico”³. Pero lo cierto es que el adjetivo “agradable” (*nice*) peca aquí de muy, pero que muy, modesto. El acontecimiento, aun a pesar de su dimensión mediática, era trascendente al menos en dos sentidos: primero, porque señala uno de los rasgos más admirables del carácter anglosajón en general y norteamericano en particular, y es que sean lo audaces que sean sus sueños imaginativos,

por más inverosímiles que resulten en el presente sus mundos de ficción, si son deseables, si anuncian una auténtica vía de progreso para el hombre, el alma anglosajona luchará eficazmente por encarnarlos sin dejarse estorbar por rancias concepciones de la realidad o por la ciega premisa de que el ‘realismo’ de hoy circunscribe la realidad del mañana. Segundo, porque el nombre dado al transbordador, los ‘padrinos’ presentes, el himno entonado, no sólo constituían un homenaje al mundo ficticio compartido por decenas de miles de norteamericanos y ciudadanos de otras naciones, sino que expresaban una aspiración: que aquel salto al espacio llevase consigo los altos ideales humanistas roddenberryanos y sirviese en algún futuro de vehículo a la humanidad hacia la utopía de *Star Trek*.

Lo curioso del caso es que la serie, iniciada en 1966 y tras tres estaciones en las listas de programación de la NBC, había sido interrumpida hacia mediados del 69 a causa de lo que la Paramount consideró un fracaso de público. Sin embargo, tras un breve lapsus de ausencia televisiva, *Star Trek* fue adquirida por otras cadenas que empezaron a pasarla de forma ininterrumpida hasta el día de hoy, generando pasión y un público numeroso, ávido, tanto nacional como internacional, que clamaba por una continuación. Difícilmente se podía saber aquel 17 de Septiembre del bicentenario de la Constitución de los Estados Unidos que el modesto germen de 79 episodios de la primera *Star Trek* estaba destinado a florecer y convertirse en el mundo imaginativo más complejo, rico, valorado, estudiado y exitoso de la historia, dando lugar a cuatro nuevas series televisivas complementarias (*Star Trek: The Next Generation* 1987-1993, *Deep Space Nine* 1993-1999, *Voyager* 1995-2001 y *Enterprise* 2001-)⁴, diez obras cinematográficas, una serie de dibujos animados, innumerables novelas basadas en el universo roddenberryano, y otros tantos ensayos y sesudos libros académicos acerca de las religiones, ética, física, biología, filosofía, derecho, teoría de géneros⁵, aparte de cualquier otro tema general o específico, común o insólito, relacionado con *Star Trek*. Daría lugar incluso a la creación de un idioma totalmente sintético por parte de lingüistas especializados —el klingon, una lengua alienígena en la mítica roddenberryana— y al posterior desarrollo del Instituto Klingon del Lenguaje con la traducción al klingon de partes de la Biblia y, sobre todo, de diversas obras de Shakespeare, sobre las que volveremos más adelante. Todo lo cual nos recuerda un segundo rasgo admirable del carácter norteamericano: no sólo puja eficazmente por hacer realidad los sueños más audaces e inverosímiles, sino que, mientras en naciones como la nuestra los intelectuales tienden a fruncir desdeñosamente el ceño al oír hablar de *Star Trek* o cualquier cosa parecida como si ofendiese su sentido de la sensatez, allí la *Intelligentsia* es capaz de abordar con seriedad y rigor los temas (en apariencia) más triviales. Precisamente por eso llega luego alguien que los hace, en uno u otro grado, realidad.

Cuando en una ocasión se le preguntó al actor William Shatner, el heroico capitán Kirk del *Enterprise*, la razón del éxito de *Star Trek*, respondió que ésta tenía que ver con la mitología: a diferencia de las naciones del viejo continente, Estados Unidos, que carece de una mitología ancestral, se había procurado una del futuro. Si concebimos mito en un sentido amplio, como ese mundo imaginativo arquetípico en el que un pueblo o una raza busca modelos de carácter y comportamiento que convertir en proyecto de vida, individual y colectiva, Shatner tenía mucha razón. Tanto es así que cuando un columnista del *San Francisco Chronicle*, Jon Carroll, criticó el 13 de Octubre de 1992 el sistema presidencialista norteamericano sugiriendo la necesidad de una entidad ‘regia’ (*a King Thing*) que contrapesase el omnímodo poder del cabeza del estado y gobierno americanos,

propuso que la nueva figura constitucional se denominase *Captainkirk*: “El Presidente y el *Captainkirk* gobernarían conjuntamente...”⁶. La propuesta, desde luego, no estaba exenta de humorismo, pero era tan sintomática como el hecho de que el primer transbordador de la NASA hubiese recibido el nombre de *Enterprise* y no *Constitution*, como se había decidido en un primer momento y resultaba esperable en aquel año del Bicentenario.

La respuesta de Shatner, sin embargo, debe matizarse en dos sentidos. En primer lugar, y aunque es cierto a todas luces que la Federación Unida de Planetas (UFP) —la utópica civilización protagonista de *Star Trek*— es una idealización a escala galáctica de los Estados Unidos, el universo mismo de *Star Trek* está concebido para ser, no una mitología nacional, sino la de toda la humanidad; cosa ésta que reconocen desde el famoso físico británico Stephen Hawking, que pidió aparecer en la serie televisiva y al que puede verse al comienzo del episodio “Descenso”⁷ interpretándose a sí mismo, hasta el Dalai Lama, que es, confesamente, uno de los más acérrimos fans de *Star Trek*. En segundo lugar, no es del todo cierto que Estados Unidos carezca de una mitología del pasado: el *Far West*, histórico y legendario, ha cumplido ampliamente esta función, dando lugar incluso a la teoría del historiador Frederick Jackson Turner sobre el efecto determinante de la *Frontera* en la formación de la psique norteamericana⁸, que fue la interpretación dominante de la historia de esa nación durante medio siglo y que, si bien ha perdido parte de su poder explicativo y de sus adherentes en medios académicos, sigue siendo en gran medida el modo en que los Estados Unidos se contemplan a sí mismos.

De hecho, la primera frase en la secuencia de presentación tanto de la Serie Original (*Star Trek: The Original Series* o *TOS*) como de la Nueva Generación (*Star Trek: The Next Generation* o *TNG*) es: “El espacio, la frontera final...” (*Space, the final frontier*), que alude, obviamente a Turner y se apropia, para esa nueva mitología del futuro, de las cualidades que, según aquel historiador, la *frontera* había impreso en el alma estadounidense: “Esa rudeza y fuerza combinadas con agudeza y extrema curiosidad; esa disposición mental inventiva y práctica, pronta en hallar recursos; ese dominio magistral de las cosas materiales, deficiente en lo artístico pero capaz de llevar a efecto grandes fines; esa energía impaciente y nerviosa; ese dominante individualismo que actúa tanto para el bien como para el mal; y, además de todo ello, ese optimismo y exuberancia que acompaña a la libertad...”⁹

Ahora bien, la mítica de *Star Trek* no puede estar más lejos de la del *Far West*. En realidad, es su polo opuesto no sólo en lo temporal, sino, y especialmente, en lo moral. Cuán lejos está una mítica de otra lo refleja el episodio nº 56 de *TOS*, titulado “Spectre of the Gun”¹⁰, que no es en absoluto uno de los mejores ni de los más populares, pero que resulta del máximo interés si se lo contempla como el punto consciente de divergencia entre los dos universos míticos. En “Spectre of the Gun”, ante la insistencia del capitán Kirk de entrar en contacto con la raza alienígena de los melkotianos, éstos, reacios al contacto con la Federación, teletransportan a Kirk y a cuatro de sus oficiales al planeta y crean a partir de los recuerdos del primero un entorno donde poner a prueba la calidad ética y existencial de los cuatro humanos y del vulcaniano Spock, el oficial científico de la nave. El entorno elegido es el Far West; más concretamente, ese momento histórico y legendario que ha hecho correr ríos de tinta y torrentes de celuloide: el duelo del OK Corral.

El famoso duelo de OK Corral tuvo lugar el 26 de Octubre de 1881 en Tombstone, Arizona, entre la familia de los Earp (los tres hermanos Wyatt, Virgil y Morgan, más Doc Holliday, amigo del primero) y el grupo de cuatreros de los Clanton-McLaury (Ike y Billy Clanton, Frank y Tom McLaury, y Billy “The Kid” Clairborne). Treinta segundos de

disparos en una parcela sin edificar detrás del OK Corral, en la intersección entre la Tercera Calle y la Calle Fremont, que acabaron con la vida de tres de los cuatros y dejaron mal heridos a dos de los Earp, se volvieron eternos: se sustrajeron al tiempo y a la historia para adquirir la atemporalidad del mito en la consciencia nacional y volverse una imagen del valor, la hombría y la temeraria resolución.

Ahora, en “Spectre of the Gun”, los melkotianos han puesto a Kirk, Spock, al ingeniero jefe Scott, al piloto Chekhov y al oficial médico McCoy en el lugar de los Clanton-McLaury, abogados, por el impulso inexorable del determinismo histórico, a una muerte segura a manos de los Earp virtuales. La cuestión, por tanto, no es ni puede ser si el grupo del *Enterprise* será capaz de mayor arrogancia, fanatismo, temeridad y rapidez para desenfundar el arma que los Earp, sino si, en los cuatro siglos que separan Tombstone de los viajes de la nave insignia de la Federación, estos representantes de la humanidad han adquirido algo, alguna cualidad nueva y admirable, que les permita sustraerse al determinismo de la violencia histórica. Y el desenlace final demuestra que sí, que han ganado sobre todo en compasión, en la fascinación por toda forma de vida, y que el rechazo del recurso fácil y espontáneo a la violencia les ha permitido desarrollar nuevas facultades cognitivas por las que, en este caso concreto, logran fundir la realidad virtual en la que les habían aprisionado los melkotianos.

En la mítica del *Far West* domina el modelo del justiciero solitario, una especie de Terminator del Oeste que despierta miedo a su paso y deja en acobardado silencio a todos los parroquianos cuando cruza las puertas del “Saloon”. Es un empedernido machista y un racista convencido, que mira al indio por encima del hombro, cuando no forma parte de la vanguardia que arrasa la ancestral civilización. Es pronto a la ira, posee un concepto muy estrecho y muy susceptible del honor, y cree en el poder de las armas para resolver cualquier conflicto o dificultad: en ello consiste su supremo reduccionismo existencial. Con demasiada frecuencia lo mueve la venganza, porque vive inmerso en un mundo de deudas de sangre que se reproducen a medida que se saldan. Al sujeto cultivado, al comerciante, el abogado, el profesor, a todo el que no es capaz de manejar el revólver con precisión letal, lo contempla como a una especie extraviada entre la mujer, que sirve sólo para el placer y la posesión, y el hombre auténtico. La hombría debe demostrarse a cada paso en el sonido ominoso que surge, conjuntamente, del pisar de la bota en el polvo, el reverbero de la espuela, el golpeteo de la pistola enfundada en el muslo, el crujir del cuero. Hombría es una apoteosis de la arrogancia, la chulería, la violencia y un desprecio de la muerte que es desprecio de la vida: las leyes son una complicación innecesaria porque existen las balas. Todo esto es también la *frontera*, especialmente en los mundos imaginativos que la evocan y la celebran; y éste es el modelo, no tan lejano, que ha llevado América a Irak.

Star Trek valora el espíritu de aventura y el carácter indómito que nutre como una vena subterránea al mítico cowboy, pero le da una forma bien distinta. Aquí la aventura consiste en “explorar extraños mundos nuevos, descubrir nuevas formas de vida y civilizaciones, ir allí donde nadie ha llegado todavía” (*to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no one has gone before*), lo que constituye, cuando menos, una verdad imaginativa. Éste es una especie de viaje iniciático por el espacio interestelar y —gracias a las posibilidades y los accidentes de las nuevas tecnologías, también en ocasiones a través del tiempo— en el que la “fórmula humana”, la definición de humanidad, se va ampliando por el contraste con formas de existencia distintas y los retos que surgen de la necesidad de convivir con ellas creativamente y en paz. En el cosmos de *Star Trek* los enemigos de hoy, como por medio de una fecunda

síntesis hegeliana, se convierten en los valiosos aliados de mañana: en el camino, una y otra raza galácticas han aprendido a ver lo que había de admirable en el rival del que estaban separadas por diferencias aparentemente irreconciliables. Aquí, la diversidad es la riqueza suprema del universo, la auténtica celebración de la vida, lo que hay que respetar por encima de todo. La violencia es siempre el último recurso y, cuando es necesaria, se intenta aturdir antes que herir o matar, de donde surge el diseño de los característicos *phasers* (o láseres de fases). La igualdad de razas o de géneros, la solidaridad, el conocimiento insaciable, el deseo de infinito, la búsqueda interminable, la sed de transcendencia, la evolución sin límite... son los valores absolutos. De ahí que esta utopía situada en los siglos xxiii y xxiv sirva al equipo de productores, escritores, realizadores y actores como de experimento conceptual para dramatizar problemas presentes, desde el terrorismo a la transexualidad, de la eugenesia a la integración de los discapacitados, y explorar hasta qué punto esa nueva humanidad sería capaz de tratar cuestiones tales de un modo progresista, qué forma les daría, y si tendría oído para admitir las razones de todas las partes en conflicto o, por el contrario, actuaría por el clásico reduccionismo de imponer el estricto criterio dominante. Esa igualdad, solidaridad, diversidad y proclividad a un diálogo de convergencia se han convertido en el sello de *Star Trek* y en el modelo “mítico” para miles de sus admiradores. Es el modelo que ha llevado a una América idealista a las estrellas.

Star Trek nació en la América de la guerra fría, del equilibrio del terror, de la lucha racial por los derechos civiles y de la disputa por la igualdad de los géneros, en plena escalada de hostilidades en Vietnam tras la Resolución del Golfo de Tonkin dos años antes, que dio al presidente Johnson autoridad para implicar a los EEUU totalmente en el conflicto asiático. Frente a una sociedad dividida por crispadas isobaras de raza, sexo, edad, condición económica y credo político, sumida en el reflujó de una grave descomposición ideológica, el puente de mando del *Enterprise* constituía un espacio mítico ideal: el grupo formado por el alienígena Spock (Leonard Nimoy), la teniente de color Uhura (Nichelle Nichols) en la consola de comunicaciones, el piloto ruso Chekhov (Walter Koenig) y el asiático Sulu (George Takey), el ingeniero escocés Scott (James Doohan), junto con el capitán y el médico de la nave (William Shatner y DeForest Kelley), eran un símbolo dinámico de unidad en la diversidad, un símbolo de fuerza, inteligencia y compasión sinérgicas.

En series futuras, la diversidad fue extremándose al tiempo que la unidad se fortalecía: en *TNG*, el capitán del *Enterprise* ya no es un norteamericano, sino el francés Jean-Luc Picard (el actor británico Patrick Stewart, veterano de la Royal Shakespeare Company); en *DS9*, el líder ya no es blanco sino negro; en *VGR*, ya no es un varón sino una mujer. En *TNG* las mujeres se incorporan como iguales de los hombres a los puestos de mando; uno de los héroes, Geordi LaForge (LeVar Burton), llamado así en honor a un fan de *Star Trek* tetrapléjico, es ciego de nacimiento y representa a los discapacitados; otro, Data (Brent Spiner), es un androide y encarna la lucha por los derechos de la minoría absoluta: la de un solo miembro; otro, Worf (Michael Dorn), pertenece a la raza de los klingon, que en la Serie Original de 1966-9 constituía la metáfora galáctica del Imperio Soviético y eran los archienemigos de la Federación. En *DS9*, Jadzia Dax (Terry Farrell) es externamente mujer, pero lleva implantado un simbionte que mantiene vivo el recuerdo de varias vidas como hembra y como varón, lo que la convierte de hecho en un transexual. Jadzia funciona igualmente bien al modo masculino (es el mejor amigo del comandante Sisko, que la llama cariñosamente “viejo”, *old man*) y al femenino. También en *DS9*, Odo

(René Auberjonois) constituye una forma de vida tan ‘otra’ (tan *alien*) como quepa imaginar y pone constantemente en tela de juicio, no ya sólo las premisas de la vida humana, sino de toda la vida humanoide concebible...

La lista completa sería interminable. A través de todos ellos y de la imaginaria United Federation of Planets, el escritor y productor Roddenberry, su equipo y —tras su muerte en 1991— sus sucesores, se esforzaban y siguen esforzándose por mostrar, al modo popular, la inherente potencialidad en el ser humano cuando cambia —aun ligeramente— sus ancestrales patrones de conducta sobreponiéndose a los instintos cerriles que lo abocan a una violencia irracional. A través de su mitología, Roddenberry ha invitado a la sociedad internacional a cuestionar ideas y doctrinas que ésta da en ocasiones por demasiado supuestas —que hay razas, seres o individuos inferiores; que hay formas de vida despreciables; que el fin del trabajo sea ganar dinero; que el fin del hombre sea formar una familia; que la tecnología sea necesariamente buena; que el progreso sólo pueda darse en una dirección; que el enemigo carece de valores estimables y emulables; que las minorías no merecen tenerse en cuenta; que la unidad sólo pueda ser uniformidad...— y a preguntarse por cosas que el gran público, la gran masa social, a menudo ni siquiera imagina que puedan ser problemáticas. En este sentido, Gene Roddenberry fue un filósofo de gran sensibilidad ética y social que, al modo socrático, utilizó como vehículo ideológico un medio extravagante y no reconocido por la filosofía ortodoxa: la ciencia ficción en el formato de serie televisiva. Y esto no sólo lo proclama el insignificante autor de este artículo, sino los varios doctorados *honoris causa* que Roddenberry cosechó de diversas universidades norteamericanas.

Gene Roddenberry no fue un gran escritor, ni un pensador original, ni probablemente un modelo ético a seguir. Su mérito peculiar consistió en una visión del futuro humano que supo dramatizar y convertir en arquetipo; y también en haber sabido transmitir esa visión a un grupo de narradores mejores que él, de intelectos más sólidos y de pensadores mucho más profundos. Lo que Roddenberry percibió, de un modo más intuitivo que rigurosamente reflexivo, fue que el gran valor de las democracias occidentales está sobre todo en su relativa permeabilidad: en que, en principio cuando menos, ofrecen el espacio suficiente para que cualquier minoría, por exigua y marginal que sea, pueda hacer oír su voz y exigir el reconocimiento de su entidad y sus derechos sin necesidad de recurrir a la acción violenta y destructiva. De aquí surge una confrontación creativa entre la tradición y los grupos que encarnan la diferencia, el orden clásico debe enfrentar el desafío de nuevos niveles de complejidad y el modelo social se amplía orgánicamente haciéndose capaz de aprovechar más y más energías humanas, y de articular más y más elementos diversos, que dan riqueza a la vida y a la experiencia del hombre. Y, aunque esta tensión entre conservación y cambio no está exenta de peligros, es en esencia el mismo proceso evolutivo que puede hallarse en la naturaleza, en que los sujetos o cepas mutantes arrastran la vida a la necesidad de trascenderse a fin de no extinguirse. El valor del mutante, el diferente, lo ‘otro’, la diversidad, la minoría... que surge de todo esto es incalculable, porque enseña a la humanidad a ampliar su fórmula, a conocerse realmente en todos sus aspectos y potencialidades, a comprender que su definición no es un artículo de fe hincado para siempre en su memoria ancestral estrechándole los horizontes del presente y cerrándole las puertas del futuro.

Esto es, ni más ni menos, la Federación Unida de Planetas roddenberryana y, en versión más concreta, las naves *Enterprise* y *Voyager* así como la estación orbital *Deep Space Nine* en los límites del espacio federado. La única diferencia es que la confrontación

entre conservación y cambio se da aquí a escala galáctica, esto es, imaginativa; y los valores de los que se parte y cuya permeabilidad y capacidad de transformación se ponen a prueba son una idealización de lo mejor de nuestro propio presente. El ‘alien’ de *Star Trek* no es el enemigo planetario de *La Guerra de los Mundos* o *Independence Day*, o de las series televisivas *V* o *Expediente X*; no es el terror espacial de las sagas cinematográficas *Alien* o *Predator*; no es tampoco el enigma irresoluble, la ‘otredad’ absoluta, de *Solaris*. Es, sobre todo, un reto y una pregunta: ¿cuán distinta en la constitución, la expresión y la forma podemos llegar a concebir la vida y la consciencia sin negarles su derecho a existir y a manifestarse de acuerdo con su naturaleza, incluso nuestra admiración por ser lo que son? Y lo que *Star Trek* dramatiza y pone en acto es que nunca existe una diferencia insalvable, una enemistad absolutamente irreconciliable, un odio insuperable.

II

Podemos llamar a todo esto el Gran Renacimiento Roddenberryano; en especial, porque en la mítica de *Star Trek* esa nueva humanidad resurge de las cenizas del desastre: las guerras eugenésicas de finales del siglo xx mencionadas en *TOS*¹¹ y el holocausto nuclear aludido en *TNG*¹². Pero además, la sociedad del *Enterprise* (en especial en *TNG*) es un mundo característicamente renacentista que vive para el conocimiento, el arte y la aventura. El millar de humanos y humanoides que constituyen la tripulación y población de esta verdadera urbe lanzada a los viajes interestelares es una sociedad ilustrada cuyo ocio consiste en el teatro, la pintura, la música, la arqueología y la literatura. Al comienzo de “El Traidor”¹³, vemos al androide Data en la holocubierta (*holodeck*)¹⁴ interpretando al Enrique V de Shakespeare; al principio de “Aparición”¹⁵ lo vemos en una encarnación de Próspero declamando versos de *La Tempestad*; “El Enésimo Grado”¹⁶ se inicia con una representación del *Cyrano* presenciada por el grupo de oficiales y “Estado de Ánimo”¹⁷, con la pieza teatral del mismo nombre compuesta por la Dra. Crusher (la actriz Gates McFaden, que es, en realidad, coreógrafa también). En “Sarek”¹⁸ asistimos a un concierto de Mozart con Data como virtuoso al violín y en “Cuestión de Perspectiva”¹⁹ vemos al capitán Picard junto con un grupo de jóvenes oficiales pintando a una modelo desnuda de acuerdo con distintos estilos interpretativos. Picard mismo, un personaje bien distinto de su marcial predecesor Kirk, es un sabio, un lector empedernido, un consumado arqueólogo, y su pasión por la diversidad cultural lo convierte en el perfecto diplomático. Los ejemplos podrían ocuparnos páginas enteras.

La sociedad del *Enterprise*, tanto la de la nave original de *TOS* como la del *Enterprise-D* de *TNG*, es profundamente humanista: confía en el hombre, confía en la razón y en la voluntad del hombre, para resolver cualquier dificultad o reto evolutivo; ha madurado demasiado para dejarse tentar por los paraísos pastorales que podrían ofrecerle los antiguos dioses²⁰; ha superado la etapa religiosa sin perder el anhelo de trascendencia; ha superado también el racionalismo estrecho, abriendo y predisponiendo la razón a los innumerables misterios del universo, de modo que nuevas facultades cognitivas puedan explicar y efectuar las cosas que en otro tiempo incitaban a la superstición; se ha hecho demasiado audaz para el estancamiento de una vida sencilla, por edénica que sea²¹; se ha vuelto demasiado exigente para la rutina de los paraísos mecanicistas, fundados en la premisa de la uniformidad y la homogeneidad, y regidos por superordenadores o

superrobots²²; aprecia demasiado la vida, las sensaciones, las emociones, incluso los instintos que debe subyugar, para renunciar a la carne en aras de una inmortalidad de metal²³ o para despreciar el dolor, que le hace ser lo que es, a cambio de una necia felicidad insubstancial²⁴.

La ciencia ficción no apocalíptica, esto es, la que sí vislumbra un porvenir para el hombre, tiene dos modos de visualizar ese futuro: por la vía de los implantes cibernéticos, de las poderosas alteraciones genéticas, de las extravagantes hibridaciones, llegamos al posthumanismo que tanto gusta de explorar el *cyberpunk*. Pero por la vía que prescindir de esos atajos evolutivos propiciados por la tecnología (muy a menudo una tecnología aberrante) y que ve algo supremamente hermoso en la fórmula humana original, algo que merece conservarse a través de sus posibles transformaciones ulteriores, a veces pecando incluso un poco de cierto esencialismo, vamos a parar al humanismo vocacional de *Star Trek*. Marchando, pues, por esta segunda vía no podemos extrañarnos de ningún modo si al llegar al mundo del *Enterprise* nos damos de bruces con Shakespeare. Porque Shakespeare es, en gran medida, la invención de lo humano²⁵.

Star Trek: La Serie Original y *Star Trek: La Nueva Generación* son dos series televisivas altamente literarias. El *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde* de Stevenson es citado en “Las Maniobras de la Corbamita”²⁶ y está implícito en “El Propio Enemigo”²⁷; *Moby Dick* da la premisa a “La Máquina del Juicio Final”²⁸ y “La Entidad Cristalina”²⁹ y es citado en *Primer Contacto*³⁰, y “A Quienes los Dioses Destruyen”³¹ debe su argumento al relato de Poe “The System of Doctor Tarr and Professor Fether”. En “El Señor de Gothos”³², el pueril pero omnipotente alien Trelane, recibe a la asistente del *Enterprise* Teresa Ross con los versos que Marlowe dedica al rostro de Helena de Troya en su *Fausto* (difícilmente reconocibles en la versión española, por cierto). Cuando un mustio capitán Kirk, ante la posibilidad de que un superordenador lo vuelva superfluo al mando del *Enterprise*, le dice a McCoy “todo lo que pido es un alto navío y una estrella que lo guíe”³³, está citando el poema “Sea Fever” de John Masefield (1878); y en “¿No hay Verdad en la Belleza?”³⁴, Spock se dirige a Uhura con versos de Byron. El mismo título de este episodio nos remite a Keats; el de otro citado antes (“¿Quién Lloro por Adonáis?”), a Shelley; el nombre Uhura (“libertad” en swahili), es la consigna del Calibán de *La Tempête*, la versión anticolonialista de *La Tempestad* shakespeariana escrita para el teatro negro por el ideólogo racial Aimé Césaire. Mark Twain y Jack London son personajes de “La Flecha del Tiempo”³⁵. El androide Data es un fanático de Sherlock Holmes y lo vemos en más de una ocasión interpretando al detective victoriano en raras aventuras virtuales de la holocubierto; y Spock, por su parte, lanza un chiste literario en *Aquel País Desconocido*³⁶ llamando (veladamente) vulcaniano a Holmes, cuando dice: “Un ancestro mío mantenía que, si eliminas lo imposible, lo que queda, por improbable que sea, ha de ser la verdad”.

Pero de todas las presencias literarias, la más constante y fundamental es la de Shakespeare: los títulos “The Dagger of the Mind” (“La Daga de la Mente”), “The Conscience of the King” (“La Conciencia del Rey”), “By Any Other Name” (“Con Cualquier Otro Nombre”), “Wink of an Eye” (“El Parpadeo de un Ojo”), “All Our Yesterdays” (“Todos Nuestros Ayeres”), *The Undiscovered Country* (*Aquel País Desconocido*), “Sins of the Father” (“Los Pecados del Padre”), “Thine Own Self” (“Tu Propio Yo”) y “Remember Me” (“Recuérdame”) provienen todos ellos de Shakespeare. Shakespeare es citado en tantas ocasiones que sería tedioso recordarlas. El capítulo “Elaan de Troyius”³⁷ debe su premisa a *La Fierrecilla Domada* y las luchas de poder en el Imperio

Klingon, a lo largo de toda la saga televisiva y cinematográfica, tienen una deuda importante con los dramas regios de Shakespeare. En “Catspaw”³⁸ aparecen las tres brujas de Macbeth; y *Macbeth* inicia “La Consciencia del Rey”³⁹, que termina con *Hamlet*. En la morada del misterioso Flint (un personaje no muy distinto del que protagoniza el relato de Borges “El Inmortal”), en un planeta lejano, el doctor McCoy descubre el *First Folio* shakespeariano. La Miranda ciega de “No Hay Verdad en la Belleza”⁴⁰ nos hace pensar en la hija de Próspero. Y Data, que por una parte recuerda a Pinocho y por la otra emula a Sherlock Holmes, estudia e interpreta a Shakespeare para comprender mejor la humanidad. La biblia del capitán Picard es el volumen de las obras completas del Bardo de Avon. Los klingon reclaman a Shakespeare como autor propio... Etcétera, etcétera.

Todo el resto de los guiños, referencias y citas literarias, veladas o explícitas, podría llegar a considerarse adorno, embellecimiento, un abigarrado certificado de pedigrí por el que este producto de la cultura popular proclama un linaje más alto. Pero Shakespeare es mucho más esencial que todo eso: es la fórmula humana de la que *Star Trek* arranca, un puente tendido entre el Renacimiento europeo (aunque el inglés sea de los más tardíos) y el Renacimiento humanista roddenberryano. Shakespeare enriquece las historias allí donde aparece, añade significado al significado y ofrece la posibilidad de una nueva dimensión interpretativa; de ahí que *Star Trek* —o más concretamente *TOS* y *TNG*— sean una invitación constante a retornar al Gran Bardo isabelino y a los arquetipos del carácter y la sensibilidad que creó para poblar magistralmente sus obras, y con los que alzó, mucho antes y mucho mejor que Freud y su progenie, un espejo en el que la humanidad pudiera contemplarse. *Star Trek* devuelve a Shakespeare su viejo status de autor popular, al tiempo que ella misma se hace clásica por el uso del Bardo.

Un estudio completo de la interrelación entre estos dos polos culturales exigiría las dimensiones de un libro. Habría que analizar minuciosamente todas sus citas; tratar con exhaustividad las figuras, cuando menos, de Picard y Data, que rezuman Shakespeare por todos sus poros, orgánicos o sintéticos; comparar a Data con su antecesor Spock y mostrar cómo a la fuerza *andrópeta* que es el primero le es necesario Shakespeare, mientras que para la fuerza *andrófuga* que representa el segundo el Bardo tiende a lo superfluo; explorar, si las hay, las diferencias en el uso de Shakespeare entre *TOS* y *TNG*, y la razón (si relevante) de que aquél se vuelva un elemento mucho más difuso en *DS9*, *VGR* y *ENT*; y, entre otras tareas que probablemente se derivarían de las mencionadas, ahondar en todos esos episodios narrativos que deben al Bardo su premisa, su tono o su argumento. En este artículo, sin embargo, deberemos conformarnos con mucho menos; pero, puesto que visitaremos uno de los episodios iniciales de la Serie Original (“La Conciencia del Rey”⁴¹), uno de los finales de la Nueva Generación (“Aparición”⁴²) y una de las películas situada, precisamente, en el centro de toda la saga cinematográfica (*Aquel País Desconocido*⁴³), habremos dado —espero— una idea lo bastante amplia del modo en que Shakespeare nutre a *Star Trek* y algo también, quizá, de la manera en que *Star Trek* transforma a Shakespeare.

La Conciencia del Rey

El teatro dentro del teatro, la ficción dentro de la ficción recordándonos que “todo el mundo es escenario/ y todos los hombres y mujeres sólo actores... y un hombre en su tiempo interpreta muchas partes/ siendo sus actos siete edades...”⁴⁴ es uno de los recursos favoritos de Shakespeare. Así en *Hamlet*, donde el príncipe de Dinamarca invita a una

compañía de actores a representar en escena, ante la corte, la tragedia de la que él supone protagonista real a su tío Claudio: el asesinato de un buen monarca por su propio hermano para usurpación del trono y del lecho regios. Hamlet espera descubrir la verdad sobre el crimen de su padre, el viejo monarca, por la reacción de Claudio ante la pieza teatral; y antes de que la tragedia dentro de la tragedia dé comienzo, se dice a sí mismo: “La obra es la red/ Donde atraparé la conciencia del rey”⁴⁵.

“La Conciencia del Rey” es una especie de *noir* galáctico con todos los elementos típicos de este género cinematográfico: una mujer fatal, un número de crímenes e intentos de asesinato en serie, un personaje masculino enigmático de pasado incierto y un ‘sabueso’ (el capitán Kirk) cuyas motivaciones para desenredar la trama, no sólo tienen poco de heroicas, sino que resultan moralmente discutibles. La diferencia, si se quiere, es que esta historia ocurre contra el trasfondo de un universo ético y no, como en el *noir*, de un mundo insolidario y fraudulento, donde el crimen, la conspiración y el chantaje se han convertido en las verdaderas metáforas de la realidad; donde los espejos sirven para multiplicar los peligros de una existencia deletérea y engañosa; donde la verdad se halla siempre fracturada y dispersa, y nunca es demasiado halagadora para la condición humana; donde los claroscuros ocultan tantas ambigüedades como las que ponen de manifiesto. Ahora bien, el universo ético de *Star Trek* no es un cosmos rígida (y, por tanto, frágilmente) estructurado de dogmas, decálogos, jerarquías y categorías “claras y distintas”. Es ambiguo en el sentido de que es un universo ‘aspectual’⁴⁶, relativista, donde toda voz encuentra su ‘antivoz’; donde la ‘razón’ está siempre repartida entre ‘héroes’ y ‘villanos’; y donde la aplicación de las premisas éticas —la celebración de la vida y la diversidad— y del amplio imperativo ético —crecer co-armónicamente con todo el resto de la Creación— surge siempre de un choque fecundo entre las partes opuestas: la Música Universal es aquí la polifonía de la dialéctica hegeliana. Y eso es, precisamente, lo que viene a mostrarnos Shakespeare en “La Conciencia del Rey”.

El episodio comienza con Kirk y su amigo el Dr. Thomas Leighton en el teatro de la colonia planetaria donde vive el último y adonde ha hecho acudir al *Enterprise* no sin subterfugio. La obra representada en escena es *Macbeth*, una versión ‘arkturiana’ de *Macbeth* según Kirk⁴⁷, y la primera imagen que muestra la pantalla es el regicida saliendo de la alcoba del rey Duncan con las manos (ficticiamente) ensangrentadas, pasando junto a los dos guardias dormidos por el narcótico de Lady Macbeth y topándose con ésta, que inquiere si el crimen se ha consumado. En esta adaptación (¿arkturiana?) de *Macbeth*, Lord Macbeth salta cerca de cincuenta versos hacia adelante respecto de la clásica para responder con una traslación demasiado *light* de uno de los pasajes más hermosos de la tragedia, y dice: “Todo el gran océano de Neptuno lave de mis manos esta sangre”⁴⁸. (Expresión, por cierto, que, arrojada de pronto en este contexto *cienciaficcional*, da la impresión de despojar a Neptuno de su aura mitológica original y devolverlo a la pura literalidad de su realidad planetaria.)

En el papel de Macbeth está el gran actor Anton Karidian (Arnold Moss) y en el de Lady Macbeth su hija, Lenore Karidian (Barbara Anderson). Pero ahora Leighton, en la semioscuridad del teatro y en voz baja, pero crispada y herida, le dice a Kirk que Karidian no es otro que Kodos el Verdugo (*the Executioner*), un tirano y criminal al que se daba por muerto y que destruyó la vida de cuatro mil personas veinte años atrás en la colonia de Tarsus IV. Se da la circunstancia de que sólo quedan nueve personas en el universo que podrían reconocerlo: entre ellas Leighton, que dice estar seguro de que la voz de Karidian es la de Kodos; el propio Kirk, que en todo caso era demasiado joven cuando Kodos

desapareció para guardar un recuerdo claro de él; y un oficial aun más joven del *Enterprise*, el teniente Kevin Riley, que aunque no podía tener más de cinco años en tiempos del genocidio perpetrado por Kodos, parece conservar una impresión muy viva del tirano que masacró a su propia familia.

Al igual que en *Macbeth*, el drama empieza aquí por un problema de identidad. Allí, la nítida claridad del día que permite repartir una justicia equitativa entre héroes y villanos, cumplir a cada uno con su prescrita función y ocupar el puesto que le corresponde en la jerarquía universal, colapsa en el momento en que las brujas se aparecen a Macbeth y Banquo detrás de las nieblas y, plegando el tiempo, fundiendo en presente el futuro, llaman al primero por tres nombres que son tres identidades distintas: lo llaman Señor de Glamis, que es su título actual; lo llaman Señor de Cawdor, que es el título que está a punto de recibir; y lo llaman Rey, que es el título que como Cawdor decidirá usurpar. Porque, investido del Señorío de Cawdor, Macbeth se reviste también del mismo carácter ambicioso que llevó al viejo Cawdor a la traición. Glamis fue un vasallo leal y un héroe en la batalla por Escocia; Cawdor será un traidor y un regicida; el nuevo Rey es un tirano y un filósofo existencialista. Pero Macbeth es los tres... y no es ninguno. Lo que nos devuelve a “todo el mundo es escenario/ y todos los hombres y mujeres sólo actores...” citado más arriba. O a lo que Karidian responderá a Kirk cuando éste acabe por preguntarle directamente si de verdad es Kodos: “¿Cree usted que lo soy?... Entonces soy Kodos, si le apetece creérselo. Yo soy actor; interpreto muchos papeles.” Palabras éstas que trascienden el tejido de la ficción puesto que son aun más verdad para Arnold Moss que para Anton Karidian y que, en el momento en que éste las dice, podemos percatarnos de un actor (Moss) que interpreta a un tirano (Kodos) que interpreta a un actor (Karidian) que interpreta a un tirano (Macbeth): superposición de planos e identidades que debería anunciarle al ‘sabueso’ Kirk que la resolución del misterio, la cuestión del juicio, la atribución de la culpa no van a ser aquí cosas fáciles.

Al menos, se lo anuncia al espectador que recuerda el juego de espejos que se da en el acto III, escena II, de *Hamlet* cuando (un actor interpreta a) un actor que interpreta a un falso rey que es la interpretación de otro (falso) rey que observa la tragedia desde otra tragedia, interpretado por un traidor y regicida (Claudio, interpretado a su vez por un actor). Porque la expresión “la obra es la red (lit. *la cosa*) donde atraparé la conciencia del rey” tiene, al menos, tres posibles lecturas: dicho por Hamlet, significa que la obra dentro de la obra es el medio para descubrir si Claudio es culpable. Dicho por Shakespeare en sentido ontológico (y percatémonos aquí del uso de la palabra “donde”, que en realidad indica lugar o plano más que medio o instrumento), significa que la obra fuera de la obra —el mundo en cuanto que teatro— es el espacio donde tiene lugar la (teatralidad de la) conciencia; cosa que él, el autor, muestra al rey con la obra dentro de la obra y muestra también al espectador, con su juego de espejos, convirtiéndolo en espectador de sí mismo. Pero dicho por Shakespeare como comentario artístico, significa que la obra, *su obra*, *Hamlet*, es el medio con el que va a cautivar al espectador incitándolo a dilemas morales, engañándolo incluso con falsas apariencias que lo precipitarán a la maniquea condenación de uno u otro personaje y, puesto que hemos dicho que la conciencia moral es teatralidad, debilitando las líneas rigurosas que separan el ‘mundo real’ del ‘teatro’ hasta disolverlas casi por completo y mostrar la realidad de la ficción, la ficcionalidad de la existencia.

En efecto, la resolución del misterio, la cuestión del juicio, la atribución de la culpa no van a ser cosas fáciles porque las preguntas obvias —¿quién es el asesino?, ¿es Karidian el Kodos de hace veinte años?— no son las verdaderas preguntas, los dilemas

fundamentales. O dicho, de otro modo, esta pequeña pieza televisiva no es en realidad un *crime thriller*, sino un drama intelectual que araña cuestiones éticas y ontológicas, y cuya resolución (a la que Shakespeare sirve, como veremos dentro de un momento, elegantemente) no tiene lugar en el ámbito narrativo sino, en todo caso, en el plano de la reflexión serena que sigue a la experiencia estética.

Poco después de que Leighton haya intentado convencer a Kirk de que Karidian es Kodos, aparece asesinado cerca de su propia casa, donde tiene lugar una recepción en honor de los actores de la compañía y a la que Karidian, extrañamente, no ha asistido. En esa misma recepción, Kirk, entre cuyos activos está el de ser un don juan interestelar, se ha quedado fascinado de (y parece haber fascinado a su vez a) Lenore, la hija del director y actor principal de la compañía. En parte a causa de esta fascinación y en parte tocado por la curiosidad y por el deseo de vengar la muerte de su amigo Leighton, conspira para que la nave estelar que debía llevar al grupo de actores y actrices a su próximo destino planetario los deje en tierra y ofrece luego a Lenore el propio *Enterprise* para transportarlos, a cambio de una representación de *Hamlet* durante el viaje para la tripulación. Kirk, sin embargo, desgarrado por sentimientos contradictorios, empieza a manifestar un comportamiento errático en el mando y Spock trata de averiguar qué preocupa a su capitán. Revisando la serie de consultas que Kirk ha estado haciendo últimamente al ordenador de la nave, descubre, además de sus dudas sobre el famoso actor que llevan a bordo y que nunca sale de su cabina o permite que lo vean, que, de las nueve personas que podían reconocer a Kodos, siete han muerto; que, cuando esa muertes tuvieron lugar, la Compañía Karidian siempre estaba cerca; y que las dos últimas personas que saben de Kodos están en el *Enterprise*. No pasa mucho tiempo antes de que se produzcan dos atentados, uno contra el teniente Riley y otro poco después contra Kirk, fallidos por muy poco. Claramente, todo apunta a Karidian como el homicida de hoy y el tirano del ayer.

Pero, en realidad, ¿cuál fue el crimen de Kodos el Verdugo? En “La Conciencia del Rey”, curiosamente, las actitudes de Spock y McCoy se hallan un tanto traspuestas. El oficial científico se muestra aquí mucho más alterado y emocional que el oficial médico, al que por lo común saca de quicio la frialdad habitual del primero. Spock es famoso por su ecuanimidad: cuando los demás se llevan las manos a la cabeza por lo extraño y ofensivo de esta o aquella manifestación cultural, el vulcaniano considera serenamente los pros y los contras, y es capaz de descubrir valores positivos donde todo el resto sólo veía una indeseable aberración. Pero en este caso su ‘apasionamiento’ lo precipita a un juicio demasiado parcial de Kodos: todo empezó, le dice a McCoy “en la colonia terrestre de Tarsus IV. Las provisiones alimenticias fueron atacadas por un hongo exótico. Había alrededor de ocho mil colonos y prácticamente nada que comer. Y entonces fue cuando el Gobernador Kodos se hizo con el poder absoluto y declaró la ley marcial... Kodos empezó a separar a los colonos. Algunos vivirían y se les racionaría el alimento que quedase. El resto sería exterminado de inmediato. Por lo que parece tenía sus propias teorías sobre la eugenesia...” “Desgraciadamente, no fue el primero”, le responde McCoy. Y el vulcaniano replica: “Quizás no, pero fue sin duda uno de los más implacables al decidir arbitrariamente quién sobreviviría, aplicar sus propios patrones y luego ejecutar su decisión sin piedad. Niños viendo morir a sus padres. Familias enteras destruidas. Alrededor de cuatro mil personas. Murieron rápidamente, sin dolor, pero murieron. La ayuda llegó al fin, pero demasiado tarde para impedir las ejecuciones. Y Kodos... nunca hubo una identificación fidedigna de su cuerpo.”

En cualquier otra ocasión, este discurso enardecido le habría correspondido a McCoy, que sufre como en carne propia el atentado contra toda forma de vida, y Spock le habría respondido desde la fría abstracción de su intelecto lógico que la botella puede verse medio llena o medio vacía; que es cierto que Kodos acabó con la vida de cuatro mil colonos, pero que lo hizo para evitar que murieran los ocho mil; y, en fin, que en el momento en que tomó esa decisión benthamita de “la mayor felicidad para el mayor número” mezclada con utilidad e imparcialidad godwinistas, no tenía modo de saber que una nave de aprovisionamiento llegaría a Tarsus IV. Pero aquí, la reivindicación de Kodos/Karidian no le corresponde a Spock, ni siquiera al propio Kodos cuando esgrime esos mismos argumentos en su agria discusión con Kirk, sino a Shakespeare.

Y el modo en que esto ocurre es extraordinariamente sutil: en el *Hamlet* ofrecido a la tripulación, la obra donde debía atraparse “la conciencia del rey” y descubrirse por fin si Karidian era Kodos, el gran actor interpreta, no el papel del usurpador Claudio —cuya conciencia quería atrapar Hamlet—, sino el del viejo rey muerto, a quien Hamlet debía vengar. Y es justo al terminar esta escena cuando Lenore reivindica realmente la figura de su padre al decirle que ha sido ella quien ha matado a las siete personas que podían reconocerlo, y que no debe preocuparse porque pronto Kirk y Riley estarán muertos también, y que el *Enterprise* será “una tumba flotante a la deriva por el espacio con el alma del gran Karidian ofreciendo representaciones en cada estrella que toque”. Aparece entonces la otra dimensión de Kodos/Karidian, capaz de amor y ternura grandes, torturado por sus recuerdos, dispuesto a dar la vida por salvar a un semejante: es el Kodos que le dice a Lenore que con esos crímenes lo ha despojado de todo, porque durante sus veinte años de tortura anímica era la pureza de su hija la que lo había sostenido; y es el Kodos que, cuando la enloquecida Lenore (convertida ahora en una figura a medio camino entre Lady Macbeth y Ofelia) dispara el rayo letal contra Kirk, se interpone para recibir todo el impacto salvando así al capitán.

Desde su interpretación de Macbeth al comienzo del episodio hasta su actuación como el viejo Hamlet hay un considerable desplazamiento significativo. El papel de Macbeth con las manos ensangrentadas es consistente con el prejuicio que condena a Kodos como implacable tirano; pero el del monarca asesinado que exige resarcimiento, consistente con el Kodos piadoso y con las últimas acciones humanas de Karidian, arroja dudas sobre todos los prejuicios que el espectador haya podido formarse con la ayuda o sin la ayuda del discurso de Spock. El uso de una máscara al estilo de los antiguos actores griegos en su interpretación del espectro de Hamlet el Viejo, ausente en la obra de Shakespeare original, nos recuerda lo móvil y traslaticio de las identidades y nos deja al final del capítulo rumiando dilemas éticos: sabiendo, quizá, que nunca los resolveremos del todo, escuchando, acaso, el eco distante de las palabras de Macbeth:

*No es la Vida sino una sombra andante, un pobre actor
Que se jacta y agita en la escena su hora
Y del que no se oye más...*⁴⁹

pero sabiendo también que ya somos más por el sencillo acto de poner en cuestión todo lo que dábamos por supuesto.

Aquel País Desconocido

La sexta película de la saga cinematográfica de *Star Trek* —de la que se han producido diez hasta la fecha— constituye el final de una era. Es la última gran misión de la vieja *Enterprise* y del grupo formado por Kirk, Spock, McCoy, Scott, Chekhov, Sulu y Uhura, que darán paso, en el cine también, a la Nueva Generación⁵⁰. Y su última misión es una misión de paz. Éste era, en el mundo ‘real’ de la historia, el periodo de la *détente* entre las dos grandes potencias, tras la *perestroika* de Gorbachev; y, puesto que los klingon habían sido la metáfora interestelar de los soviéticos durante la era de *TOS* en plena guerra fría, era consistente que se diese también una *détente* galáctica, en el mundo imaginativo de la ficción, y que la Federación y el Imperio se aproximasen. De las luchas por este o aquel planeta, sistema o puesto de avanzada, en la Serie Original, pasaremos a un oficial klingon en el *Enterprise* de la Nueva Generación, un programa de intercambio de oficiales entre la flota klingon y la federada, acciones militares conjuntas entre las dos potencias e incluso el hecho insólito de que un capitán de la Flota Estelar (Picard) arbitre la sucesión a la cancillería del Imperio Klingon por petición expresa del viejo canciller... Era necesaria (y deseable) una narrativa de cómo había ocurrido el tránsito.

No parece, sin embargo, que los klingons fueran los primeros candidatos a encarnar a los soviéticos en *TOS*. El primer episodio que apunta clara (aunque metafóricamente) a la guerra fría es “Equilibrio de Terror”⁵¹ y los enemigos a los que se enfrenta ahí el *Enterprise* no son klingons sino romulanos. Pero por exigencias del guión, que entre otras cosas pretendía dramatizar, a pequeña escala, las tensiones y mutuos recelos que se generan en una sociedad bajo la amenaza de la guerra y sumida en la conciencia belicista, los romulanos salieron muy parecidos a los vulcanianos a fin de que Spock sufriera en carne propia el odio y las sospechas de un oficial fanático de ‘línea dura’. Los romulanos pasaron a ocupar así un lugar distinto en la mítica de *Star Trek*, como descendientes de los vulcanianos, separados del tronco común con el fin de no renunciar a sus pasiones cuando Vulcano optó por volverse un mundo exclusivamente lógico. Desde entonces esta mitología ha coqueteado con la idea de la reunificación de ambas culturas y Spock y su padre, el embajador Sarek (el carismático actor Mark Lenard, que en el episodio citado interpretaba precisamente al trágico capitán romulano), importantes ya para la paz con los klingons, trabajarán para el reencuentro de las dos razas alienígenas de élficas orejas puntiagudas.

Ahora bien, cuando los klingons ocupan el lugar de los soviéticos en el mundo de *Star Trek*, si hay algo que llama la atención, es la ausencia total de maniqueísmo en esta serie americana de los sesenta, más preocupada por mostrar las miserias y la sinrazón de la confrontación que de presentar a la raza enemiga como esencialmente maléfica. El carácter relativista y aspectual del universo *Star Trek* que percibíamos en “La Conciencia del Rey” al nivel de los individuos lo hallamos aquí a la escala de las civilizaciones.

En *TOS* hay dos episodios fundamentales sobre el conflicto entre klingons y Federación. En el primero, “Tentativa de Salvamento”⁵², vemos a las dos potencias disputarse el planeta estratégico de Organia, ocupado por una raza humanoide de vida sencilla, casi medieval. Kirk desciende a la superficie del planeta e intenta convencer a los organianos de las bondades de la Federación, lo deseable de la ayuda y protección que ésta puede ofrecerles, y lo espantoso de una vida bajo la tiranía militar klingon. Pero los organianos son pacifistas convencidos, no les interesa en absoluto la defensa militar de la Flota Estelar y no les preocupa en lo más mínimo que los klingon los invadan. Antes de que Kirk y su primer oficial Spock puedan dejar el planeta, se produce la temida irrupción klingon y ambos quedan atrapados en una Organia ocupada. Al modo heroico, Kirk decide

arrancar a los organianos de su inercia y cobardía, e inicia una serie de acciones terroristas contra el ejército invasor hasta que es atrapado. Pero Kor, el autoproclamado gobernador militar de Organia es un tipo mucho menos atroz y despreciable que todo lo que el encendido discurso de Kirk prometía. En realidad, no carece de atractivo personal y de cierto aire filosófico, que emerge cuando le dice al capitán de la Flota: “Ustedes los de la Federación se parecen bastante a nosotros.” “En eso se equivoca”, salta ofendido Kirk: “¡Somos una democracia!” “Vamos, capitán...”, replica condescendiente el klingon, “No me refiero a esas diferencias ideológicas menores. Somos dos tigres enfrentados por un planeta habitado por ovejas. Somos predadores, cazadores, asesinos. Y eso es, precisamente, lo que nos hace grandes. Hay un universo infinito... por conquistar.” Kirk por supuesto lo niega, pero la narración, a su modo, acaba por dar la razón a Kor. Porque después de muchas vicisitudes resulta que los organianos no eran ni primitivos, ni simples, ni inertes, ni cobardes, ni siquiera humanoides, sino seres de pura energía, tan por delante de los humanos en la evolución como éstos de las amebas (Spock dixit). Los organianos se revelan por fin tal como son para impedir que la raza invasora y la raza invasiva se maten entre sí. Y cuando neutralizan todas las armas, vemos a Kirk y a Kor unirse en la obstinación y la irracionalidad de sus argumentos contra los entes de energía para defender su derecho a luchar, a matarse mutuamente:

Kirk: Incluso si tienen cierto... poder que no entendemos... no tienen ningún derecho a dictar a nuestra Federación...

Kor: ...¡O nuestro imperio!...

Kirk: ...cómo manejar nuestras relaciones interestelares. Tenemos el derecho...

El organiano: ¿A hacer la guerra, capitán? ¿A matar a millones de personas inocentes? ¿A destruir la vida a escala planetaria? ¿Es eso lo que está defendiendo usted?

Kirk (que empieza a darse cuenta de las barbaridades que está diciendo): Bueno, nadie quiere la guerra... pero existen los canales apropiados.

Y por si esto fuera poco, los organianos acaban por pedirles a unos y a otros que se vayan de allí: “No queremos parecer poco hospitalarios pero, señores, deben partir... La mera presencia de seres como ustedes nos resulta intensamente dolorosa”. Las ‘ovejas’ ponen en su sitio, por fin, a los tigres de la tiranía y a los predadores demócratas negándose a reconocer ninguna diferencia esencial entre ellos y dejando a Kirk turbado por todas las similitudes y concomitancias que acaba de descubrir.

El segundo de los episodios relevantes acerca del conflicto entre klingons y Federación parte de la premisa justamente opuesta: una entidad alienígena, de energía también, pero que al contrario de los organianos se alimenta de los residuos vibracionales generados por el odio y la violencia. Por supuesto, el ente actúa de forma subrepticia, creando motivos ficticios o propiciando las circunstancias adecuadas para que las razas humanoides combatan y se dañen entre sí; y, al mismo tiempo, se ocupa de acelerar la curación de los heridos de uno y otro bando para que vuelvan cuanto antes a la rabia de la pelea. Así, hace coincidir en cierto planeta a un pequeño grupo del *Enterprise* con otro de una nave klingon, incitando a los primeros a creer que los klingons son los responsables de la exterminación de una supuesta colonia terrestre que había allí, y a los segundos que los humanos son los culpables de la destrucción de la nave klingon.

La confrontación va en aumento con todos los implicados a bordo del *Enterprise* disputándose la nave, que viaja descontrolada hacia el exterior de la galaxia, y con la

perspectiva por delante de una carnicería eterna para alimentar a la entidad parasitaria que tiene el poder de devolverlos a la vida y arrojarlos a la lucha sin cesar. Al final, klingons y humanos se ven forzados a confiar los unos en los otros. Percibiendo conjuntamente al vampírico alien, llegan a reconocer que la violencia y el odio son externos a ellos mismos; que les vienen impuestos desde fuera con ardides que, si pueden manipularlos de ese modo, es porque apelan a las oscuras pulsiones de sus instintos más irracionales.

Todo el capítulo es una parábola sobre el modo en que los humanos se ven arrastrados en ocasiones a la violencia: una violencia que, una vez desencadenada, se genera a sí misma, crea sus propias circunstancias y se desarrolla por las leyes de su propia dinámica igual que un organismo viviente y autónomo. Los argumentos humanos que acuden a explorar o justificar las causas no hacen sino nutrirla, porque no perciben que su causa es sólo ella misma: ella instiga temores, cultiva susceptibilidades, levanta sospechas, fabrica malentendidos... hasta que las razones de los odios recíprocos parecen realmente humanas. Tanto en el episodio anterior como en éste, los klingons y la Federación son tratados de un modo equitativo, sin señalar a un exclusivo culpable o acusar a una raza de inferioridad moral. En este sentido *Star Trek* hace un juego limpio, ideológicamente hablando, abriendo desde el principio caminos hacia la síntesis.

Es cierto que el antepenúltimo capítulo de *TOS*, “The Savage Curtain”⁵³, rezuma maniqueísmo por todas partes: unos seres de piedra viviente, cuya forma especial de cognición ocurre por vía de la actuación (en el teatro de la vida) de las cosas o seres que quieren conocer, se hacen con Kirk y Spock, los unen a Lincoln y al padre de la cultura vulcana, y los enfrentan a cuatro ‘supervillanos’ de la historia universal a fin de averiguar cuál de las dos ‘filosofías’, el bien o el mal, es mejor. Entre los últimos está Kahless el Inolvidable, “el klingon que estableció el modelo para las tiranías de su planeta”. Pero no nos engañemos: los seis combatientes virtuales han sido creados a partir de los recuerdos de Kirk y Spock; de modo que el maniqueísmo proviene de ahí y de la ingenuidad con la que esos ‘biolitos’ han establecido el método de su investigación. Al final ellos mismos deben concluir que, aunque Kirk y Spock han prevalecido, no aciertan demasiado a comprender en qué se diferencian de los villanos. La figura de Kahless el Inolvidable reaparecerá en *TNG*⁵⁴ y veremos entonces a este personaje en toda su auténtica dimensión espiritual.

Cierto también, que los klingons son pintados de una manera sanguinaria y atroz en la tercera de las películas de la saga cinematográfica, *En Busca de Spock*⁵⁵. Pero ésta, al igual que la violenta *Star Trek II: La Ira de Khan*⁵⁶, fue producida después de que el fracaso de la primera⁵⁷ hiciera perder a Roddenberry el control de *Star Trek* y antes de que volviese a recuperarlo en 1987 con *TNG*.

El camino definitivo hacia la síntesis y la amistad, abierto desde los primeros enfrentamientos de *TOS*, llega, como hemos dicho, con *Star Trek VI: Aquel País Desconocido*. Dirigida, como la segunda, por Nick Meyer, que tenía mucha menos fe en la perfectibilidad del hombre que Roddenberry⁵⁸, incluye elementos de reconciliación con otros de implacable oposición que no debieron de entusiasmar al creador de la Saga. La película empieza con la explosión de la luna minera Praxis, el Chernobil klingon. Los problemas energéticos que esto genera hacen prever la destrucción del Imperio en cincuenta años. Aprovechando esta situación, el embajador vulcaniano Sarek y su hijo Spock inician conversaciones de paz con el canciller Gorkon, que es una figura creada sobre el patrón del Gorbachev soviético. Inmediatamente surge el ala dura de los klingons, que prefieren caer luchando y arrastrar con ellos a la Federación; línea que halla la correspondiente facción de fanáticos en la Flota Estelar: los que querrían aniquilar al Imperio aprovechándose de su

desventaja. Entre éstos se encuentra, originalmente, Kirk, cuyo hijo fue sacrificado por un capitán klingon. Se impone, sin embargo, la iniciativa conciliatoria y el *Enterprise*, para irritación de Kirk, recibe la misión de escoltar a la nave del canciller Gorkon, la *Kronos*, a través del espacio de la Federación hasta el lugar de la Cumbre de Paz.

Cuando ambas naves se encuentran, el capitán del *Enterprise* invita al canciller, su hija Azetbur y sus primeros oficiales a una cena diplomática en la nave insignia de la Federación. Nada más comenzar el banquete, el canciller Gorkon alza su copa y exclama: “Propongo un brindis. Por *el País Desconocido*.” Los comensales se quedan de piedra. Kirk es un consumado shakespeariano, Spock conoce bien a los clásicos y McCoy lo bastante bien para saber que la fórmula proviene de *Hamlet* y que *the undiscovered country* significa allí, ni más ni menos, que la muerte. Concretamente, la expresión surge del largo soliloquio del príncipe danés en el acto III, escena I, que empieza con el famoso *ser o no ser*; y los versos que la contienen rezan:

.....¿Quién portaría fardos
Gruñendo y sudando bajo una vida cansina
Sino porque el temor de algo tras la muerte,
El país desconocido, de cuyo linde
Ningún viajero vuelve, la voluntad confunde
Y nos hace soportar los males que tenemos
Antes que volar a otros que desconocemos?

Pero Gorkon ha hecho su propia interpretación de *Hamlet* y, tras unos instantes de tenso y perplejo silencio a su alrededor, añade a modo de explicación: “¡El futuro!” Todos brindan por *el país desconocido*. Spock da fe de la cita y Gorkon le responde: “No se ha experimentado a Shakespeare hasta que se le ha leído en el klingon original.”

En la Introducción a la traducción completa de *Hamlet* al klingon⁵⁹ hallamos cierta elucidación de las curiosas palabras de Gorkon: “Wil’yam Shex’pir es una figura de vital importancia en la cultura klingon. Fue un astuto observador tanto del carácter como de la política klingon. Se ha dicho, y con razón, que a un alienígena le es imposible apreciar quiénes son realmente los klingons a menos que haya llegado a entender a Shex’pir... Los detalles biográficos de Wil’yam Shex’pir no son relevantes; lo que importa es que vivió en un tiempo de crisis para el Imperio Klingon, una crisis que ha continuado y aumentado hasta el presente día. Casi todos los problemas que afrontan los klingons hoy tienen su origen en el periodo de la vida de Shex’pir... Es lamentable que, durante los años de la guerra entre el Imperio y la Federación —una guerra que la Federación libró en el frente propagandístico aun más encarnizadamente que en el campo de batalla— ciertos individuos recurriesen a toscas falsificaciones de Shex’pir, asegurando que fue un remoto terrícola medieval, un tal Willem Shekispero, esperando, mediante esta corrupción de la historia, desacreditar los logros de la cultura klingon.”⁶⁰

No sé si esta postura del Instituto Klingon de la Lengua en Flourtown, Pennsylvania, refleja o no la de los guionistas de *Aquel País Desconocido*, entre los que se encontraba, por cierto, Leonard Nimoy (Spock); pero desde luego la explica de un modo muy consistente con la mitología de *Star Trek*. Los klingons son notables por la magnitud de sus pasiones. Sienten, siempre, en exceso. Y ello, más aun que su naturaleza guerrera o las frecuentes luchas intestinas entre sus Casas Nobles, los aproxima al mundo de Shakespeare hasta reclamarlo como propio. *Titus Andronicus*, por ejemplo, sería una

tragedia arquetípicamente klingon. Cuando el prologuista de *El Hamlet Klingon: La Versión Klingon Restaurada* nos invita a unirnos a los editores y traductores de la misma en “nuestra suspensión de la incredulidad”, nos insta sobre todo a volver la vista hacia Shakespeare desde este otro ángulo; un ángulo en parte lúdico, pero por ello mismo inmensamente sano y creativo.

Existe también un modo peculiarmente cardassiano de entender a Shakespeare⁶¹... pero retornemos a Gorkon. Su respuesta a Spock —“No se ha experimentado a Shakespeare hasta que se le ha leído en el klingon original”— es un mensaje cifrado al estilo de la mejor inteligencia diplomática: “Léame en klingon”, le está diciendo en realidad. “Léame usted en todas las implicaciones que mi frase tiene, dado el carácter klingon.” Y por si Spock (que con Gorkon es la única mente a la altura de las circunstancias) no lo entendiese, el destino le ofrece una señal a través del jefe de la flota klingon, el general Chang (el actor shakesperiano Christopher Plummer), que exclama a continuación: “TaH pagh taHbe’!” Palabras que explicará más adelante como “Ser o no ser”, y añadirá: “Ésa es la cuestión que preocupa a nuestro pueblo.”

El brindis de Gorkon, que da título a la película, que proviene de *Hamlet*, constituye la piedra angular de toda la historia. En este contexto, las palabras del canciller son extraordinariamente polisémicas: saluda a un futuro de paz; anuncia que es ahora cuando ambas potencias deben optar entre ese futuro de paz y uno de muerte; invita a obrar conjuntamente para que *el país desconocido* sea el futuro, no la muerte. Pero advierte, además, de que, incluso en el mejor de los casos, ese futuro será la muerte... de muchas cosas que los klingons, por un lado, y los federados, por el otro, han llegado a considerar rasgos culturales inherentes. Obsérvese este intercambio entre el oficial Chekhov y Azetbur, la hija del canciller:

Chekhov: Nosotros creemos que todos los planetas deben tener una declaración de derechos humanos inalienables.

Azetbur: ¡Inalien...! Si pudiesen oírse a sí mismos. ‘¡Derechos humanos...!’ Si hasta el mismo nombre es racista. La Federación no es más que un club sólo para el homo sapiens.

El giro que Azetbur le da a las palabras del oficial ruso es extraordinariamente interesante. Le llama la atención sobre el término “in-alien”, no alienígena, contenido en el adjetivo de Chekhov; pone en evidencia las flagrantes limitaciones de esa otra expresión que es la corona del humanismo demócrata; y protesta frente al hecho de que, aunque la Federación es, racialmente, un carnaval de formas y colores que hace insignificantes las diferencias de tonalidad de las viejas estirpes terrestres, su naturaleza es todavía humana, demasiado humana. Este último es notable, sobre todo, como comentario crítico hecho por un personaje a la misma saga a la que pertenece y cuyo lema es *to boldly go where no one has gone before* (“audazmente ir allí donde nadie ha llegado todavía”). El anterior, por otra parte, pone de manifiesto el tipo de cosas que la humanidad debería estar planteándose en el umbral de su salto al espacio: ¿seremos capaces de reconocer la vida y la consciencia, más allá de los estrechos horizontes de nuestro planeta hogar? Es decir, ¿nos bastará nuestra definición de la vida y de la consciencia, cuando salgamos de ‘casa’? ¿Es suficiente incluso ahora, entre los muros domésticos de nuestra Tierra? Es decir, ¿cuál es el alcance real de la ciencia humana? ¿Cuáles son los límites de nuestro ‘realismo’? ¿Y de nuestra Imaginación?

El banquete entre los altos oficiales klingons y federados sigue de desencuentro en desencuentro:

Chang: Dígame, capitán, ¿estaría dispuesto a dejar la Flota Estelar?

(Kirk le dirige una mirada atónita y visiblemente molesta)

Spock (después de estar a punto de atragantarse): Yo diría que el capitán cree que la misión de la Flota ha sido siempre de paz.

....

Kerla, Alto Oficial klingon: En cualquier caso, sabemos adónde lleva todo esto: a la aniquilación de nuestra cultura.

McCoy: ¡No es verdad!

Kerla: ¿No?

McCoy: ¡No!

Y ello a pesar de los intentos, por parte de los más conciliadores, de alejar la charla de los puntos de tensión y mitigar como se pueda los muchos despropósitos:

McCoy (elevando su copa): Por usted, canciller Gorkon, uno de los arquitectos de nuestro futuro.

Scott: Quizás estemos viendo algo de ese futuro ahora mismo.

De lo que habla, pues, esta apasionante narración liminar es del alcance aceptable de la diversidad. Habla de lo que define realmente a una civilización más allá de la forma política ocasional que pueda vestir y que la facción reaccionaria tiende a confundir, demasiado a menudo, con la pura encarnación del alma del pueblo. Y sugiere que lo que una cultura—esencial y verdaderamente— es se descubre en la confrontación perspectivista con otra distinta, en la dinámica que ésta genera y por la que ambas civilizaciones se convierten cada una en la piedra de toque de los valores de la otra. El proceso no está exento de peligros y dolores, y por ello Gorkon, al despedirse de los mandos del *Enterprise*, se acerca a Kirk y dice sólo para los oídos del capitán: “No confía en mí, ¿verdad? No lo culpo. Si, como esperamos, va a renacer un nuevo mundo (*a brave new world*), nuestra generación tendrá su peor época viviendo en él”. *Brave New World* no es sólo el título de la famosa distopía de Aldous Huxley sino, primariamente, una expresión de Miranda en *La Tempestad*, en su reencuentro con el mundo humano que hasta entonces se le ha negado en la isla del exilio de su padre. Gorkon conoce bien a Shakespeare —o mejor Shex’pir— para establecer esta ecuación intertextual que transmuta el existencialismo pesimista hamletiano del *undiscovered country* en el optimismo y esperanza del *brave new world* mirandiano.

Ahora bien, si el canciller pliega *La Tempestad* sobre *Hamlet* para que donde decía ‘muerte’ diga ‘porvenir glorioso’, el general Chang, que demostrará su dominio de Shex’pir a lo largo de toda la película con sus omnipresentes citas de *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Julio César*, *Hamlet*, *Hamlet*, *Hamlet*, *Hamlet*.... pliega ahora, al despedirse de Kirk, el segundo *Enrique IV* sobre *Romeo y Julieta* y le dice con la expresión sardónica de una sonrisa envenenada: “Partir es tan dulce tristeza...”⁶². Y en lugar del verso a continuación, con el que Julieta termina de despedirse de Romeo —“Que diré buenas noches hasta que sea mañana”—, culmina: “¿No hemos oído las campanas de medianoche?”⁶³, que parafrasea a Falstaff, hablando de la vejez y de los finales. Porque, ciertamente, para Chang el *pais desconocido* de Gorkon/Hamlet supone la muerte o, peor aun, la jubilación.

En la introducción a la *Versión Klingon Restaurada de Hamlet* descubrimos que “*Khamlet* es ampliamente contemplado entre los Klingons como una obra problemática. Ello se debe a las atrevidas innovaciones de Shex’pir respecto de las convenciones del género dramático de venganza (bortaS lut). En la tradición klingon del drama de venganza, *Khamlet* habría sido un evento simple: a Klaw’diyush⁶⁴ se le habría despachado con poca ceremonia a los diez minutos del comienzo. Tal cosa no ocurre. En lugar de ello, *Khamlet* pasa una cantidad de tiempo muy poco klingon hablando de lo que debería hacer, en lugar de hacerlo. La mayor parte de los klingons son incapaces de ver sentido en ello; en ciertas regiones del interior del Imperio, *Khamlet* ha sido prohibido, incluso, para que no corrompa a la juventud. Sólo los más perceptivos de los klingons, como el general Chang (¡la Negra Flota lo alabe!), se dan cuenta de que la obra no trata de venganza en absoluto... De lo que la tragedia trata, en realidad, y lo que arranca genuinos sentimientos de terror al público, es la amenaza de que el Imperio se vuelva ‘blando’ e ineficiente, y que el pueblo klingon se aleje de sus tradicionales virtudes guerreras.”⁶⁵

El *Hamlet* —o *Khamlet*— de Gorkon, sin embargo, no es la figura blanda e ineficiente que surge de la lectura de Chang y su ‘ala dura’; es el guerrero consumado, el intelectual minucioso, el hombre de estado calculador de la versión cinematográfica de Lawrence Olivier (1948), pero además con un giro positivo de sus consideraciones existencialistas. Cuando la *Kronos* es atacada después del banquete y Gorkon recibe un impacto mortal, es el único que no se deja engañar por todas las apariencias, que apuntan a la culpabilidad de Kirk. Toma la cabeza del humano, que se ha transportado enseguida a la nave klingon para prestar ayuda, y le susurra antes de expirar: “No deje que esto acabe así, capitán.” Frase exhalada con una tristeza tal, que, en este contexto y contra el deseo inicial de Kirk de acabar su carrera con una misión sin complicaciones, casi podemos oír a través de ella el eco del último suspiro de Hamlet al pedirle a Horacio que no muera con él:

*Niégate la dicha todavía un poco
Y en este mundo cruel retén tu aliento en el dolor
Para contar mi historia.*⁶⁶

Y así lo hará Kirk, que deberá ser quien desenrede la trama, ponga en evidencia al grupo de facciosos klingon y federados conspirando juntos para hacer fracasar la Conferencia de Paz, destruya a Chang, prevenga el nuevo atentado contra el presidente de la Federación y reconozca al final: “Algunos creen que el futuro significa el fin de la historia. Sin embargo, aún no nos hemos quedado sin historia. Su padre llamó al futuro *aquel país desconocido*. Muchos son los que pueden temer el cambio.”

TNG demostrará que Gorkon tenía razón; que su *ser o no ser* era mucho más clarividente que el de Chang porque existe una forma ‘samuray’ de ser klingon; que hay maneras fecundas de canalizar la obsesión por el honor, el espíritu guerrero, la agresividad, incluso las pasiones desmedidas; que hay una ‘klingonidad’ (*klingonness*) que sí tiene lugar en el futuro, en evolución co-armónica con el resto de las razas inteligentes del universo.

Aparición

Entre los innumerables despropósitos en la traducción de los títulos y en el doblaje de las cintas de *Star Trek*, se cuenta el nombre de este capítulo. Cierto que nuestro

“Emergencia” no distingue lo que en inglés es ‘emergency’ (*urgencia*) de ‘emergence’ (*el acto y efecto de emerger*), pero resulta un título inescapable para un episodio que trata justo de ‘propiedades emergentes’. ‘Propiedades emergentes’ es un concepto científico relativamente nuevo que expresa las propiedades surgidas a partir de cierto grado de complejidad y que no puede explicar la mera suma de los elementos constitutivos de las cosas donde aparecen. La vida como propiedad emergente de la materia y la consciencia como propiedad emergente de la vida son dos ejemplos clásicos. Lo que emerge en “Emergence”⁶⁷ es, ni más ni menos, que la individualidad viva y consciente de la nave *Enterprise*. Y ello ocurre a través de una de las historias más bellas, inteligentes y elegantes de toda la saga.

El comienzo del capítulo nos sumerge de golpe en una holocubierta oscura, casi gótica, donde Data interpreta a Próspero ante un capitán Picard visiblemente distraído. El androide, caracterizado como el protagonista de *La Tempestad*, declama con pasión sus versos en una escena que tiene algo de surrealista:

..... a mi orden sepulturas
Despertaron sus durmientes; abiertas, los echaron
Por mi arte tan potente. Pero de esta magia tosca
Aquí abjuro y, cuando haya requerido
Cierta música celeste (que ahora exijo)
Para imponerme a sus sentidos
Con este etéreo hechizo, romperé mi vara,
La enterraré bien hondo bajo tierra
Y a más profundidad aun que nunca sonda alguna
Llegara...⁶⁸

Data percibe de pronto la distracción del capitán y, saltando de los versos a la plática sin solución de continuidad, le dice: “Señor, su atención vacila.” Se da entonces el siguiente diálogo, del que no puede omitirse ni una frase por las implicaciones simbólicas que poseen:

Cap. Picard: Data, apenas puedo verle.

Data: Pero, señor, se supone que estoy intentando realizar un rito mágico neo-platónico. La oscuridad es apropiada para semejante ritual.

Cap. Picard: Sí, Data, pero esto es teatro. El público tiene que verte.

Data: Hmm. Quizás he sido demasiado literal con mi coreografía. Computador, modifica el programa de holocubierta *Data 73*, *La Tempestad* de Shakespeare, Acto quinto, Escena primera. Aumenta la luz de antorchas en un 20%.

Cap. Picard: Ahhh... Así está mucho mejor. ¿Quieres probar otra vez?

Data: Sí, señor... Capitán, no estoy seguro de entender totalmente el personaje de Próspero. Le agradecería cualquier idea (*insight*) al respecto que pueda mejorar mi actuación.

Cap. Picard: Bien, Data. Shakespeare estaba siendo testigo del final del Renacimiento y el comienzo de la era moderna. Y Próspero se encuentra en un mundo que ya no necesita sus poderes. De modo que lo hallamos aquí a punto de realizar un acto creativo final antes de renunciar a su arte para siempre.

Data: El personaje no carece, ciertamente, de un aspecto trágico.

Cap. Picard: Sí, pero hay ciertas expectativas también. Hay esperanza para el futuro. Verás, a Shakespeare le gustaba mezclar opuestos. El pasado y el futuro. La esperanza y la desesperación...

Si *La Tempestad* es la despedida de Shakespeare de la escena, “Emergence” constituye el auténtico adiós de *TNG* al público creciente que había seguido la serie durante siete temporadas. Aunque es todavía el penúltimo de los episodios antes de la conclusión definitiva, es el que trata de su propio legado estético e ideológico, el que dialoga directamente con su audiencia y el que expresa de forma más bella sus esperanzas. Leído desde esta clave, el diálogo anterior no tiene prácticamente ni una palabra que no conlleve un doble sentido. Data es Próspero despidiéndose del Renacimiento, pero es también *TNG* despidiéndose de su público. Picard es el mentor shakespeariano de Data, pero encarna también al público, que al comienzo de este episodio está necesariamente distraído respecto de las repercusiones simbólicas de la representación que se le va a ofrecer a continuación. De ahí que Data le llame la atención, que Picard pida luz y que el primero la aumente un poco, pero sin volverse demasiado explícito. En cuanto a “rito neoplatónico”, “acto creativo final antes de renunciar a su arte para siempre”, son dos expresiones tan aplicables al pasaje de *La Tempestad* que Data está interpretando como a este episodio rebosante de fértil simbolismo.

Apenas ha concluido Picard su comentario a Shakespeare cuando una luz en la distancia y el clamor de una sirena anuncian un tren que viene hacia ellos a toda velocidad. Atónito, el capitán pregunta si eso forma parte del programa de Data y qué hace el Orient Express en la isla de Próspero.

A medida que la tripulación pierde el control de la nave, el misterio irá desvelándose. El *Enterprise* ha empezado a generar un sistema propio de circuitos independiente del ordenador central cuyo centro neurálgico está en la holocubierta, donde se desarrolla un programa autónomo que es la mezcla de muchos programas personales distintos pero con el Orient Express y el tema del viaje como argumento central. Lo que ocurre en la holocubierta repercute en toda la nave, de manera que la tripulación comprende que debe interactuar con los personajes simbólicos del tren, que expresan diferentes aspectos del *Enterprise*⁶⁹, en lugar de intentar detenerlos. Resumiendo, la nave va en busca de las formaciones estelares conocidas en astrofísica como ‘enanas blancas’ para alimentarse de sus partículas y formar un nuevo ser. El capitán proclama su respeto y apoyo hacia la vida emergente, y sus oficiales llevan a cabo un acto de compleja mayéutica: la literal o técnica a cargo del ingeniero jefe y la simbólica, esto es, la hermenéutica de la psicología naciente del nuevo ser, a cargo de la consejera Troy. El vástago se forma con éxito y surge del *Enterprise* para seguir su singladura, autónomamente, por el espacio. El “acto creativo final” de *TNG*, su “rito neoplatónico”, ha sido alzar el espejo a su público y decirle que en él reside ahora, independiente ya del ilusionismo televisivo semanal de la serie, el legado espiritual del *Enterprise*. Y si la historia no era lo bastante explícita por sí misma, termina con este emotivo diálogo, que debe leerse en la misma clave y doble sentido que el inaugural:

Data: Capitán, esta noche interpreto una escena de *La Tempestad* para un público reducido. Me gustaría que asistiese.

Cap. Picard: Será un honor. ¿De qué escena se trata?

Data: El primer encuentro de Miranda con otros seres humanos.

Cap. Picard (citando los versos de Shakespeare): “Oh hermoso mundo nuevo (*brave new world*)/ Que posees gente tal.”

Data: Me parecía la apropiada... Capitán, usted se ha arriesgado mucho permitiendo que el *Enterprise* culminase su objetivo.

Cap. Picard: ¿Por qué lo dices?

Data: Porque el resultado final era imprevisible. El objeto podría haber sido peligroso. De hecho, puede que lo sea.

Cap. Picard: Y yo le he permitido irse alegremente...

Data: Así es, capitán.

Cap. Picard: La inteligencia que formó el *Enterprise* no surgió sólo de los sistemas de la nave. Surgió de nosotros. De los informes de nuestras misiones, nuestros diarios personales, nuestros programas de recreo, nuestras fantasías. Así pues, si nuestras experiencias con el *Enterprise* han sido honorables, ¿no debemos confiar en que la suma de esas experiencias también lo será?

* * *

A diferencia de *TOS*, que es una serie con final abierto, *TNG* se enmarca entre dos episodios que constituyen un juicio a la humanidad. Q, una entidad omnipotente algo arbitraria y caprichosa, que recuerda la vieja figura del *trickster* (según la denomina la antropología religiosa) y que es un personaje recurrente en toda la serie, siempre estafalario y fascinante, monta en “Encuentros en Farpoint”⁷⁰ un tribunal del que él es juez supremo y que diferirá su sentencia definitiva hasta “Todas las Cosas Buenas”⁷¹: el ser humano sale triunfante. Q debe reconocer que Picard, su viejo rival en las justas de ingenio, tenía razón al invertir *Hamlet* y esgrimir contra el *trickster* galáctico, en su defensa del hombre, las palabras que constituyen nuestra cita inaugural:

“Oh, conozco Hamlet y lo que él dijo con ironía yo se lo digo con convicción: ‘¡Qué obra maestra el hombre, qué noble es su razón, qué infinitas sus facultades, qué expresivo en sus formas y en sus movimientos, qué semejante a un ángel en sus acciones y, en su espíritu, qué semejante a un dios!’”

Pero advierte al capitán que el Juicio y Viaje continúan; que el ser humano deberá seguir probando siempre, con cada paso evolutivo, que merece su lugar en el universo.

Todo *Star Trek* es un canto a ese triunfo desde el radical humanismo roddenberryano. Y en las dos primeras series, cuando menos, Shakespeare es una de las venas estéticas e ideológicas más notables. Creo haber demostrado que la relación entre el Bardo y *Star Trek* es mutuamente fecunda. Es mi esperanza que una presencia tan fundamental como la suya llegue a inspirar a las mentes aún reacias para que vuelvan los ojos hacia este vehículo peculiar de la filosofía de Roddenberry y descubran toda la riqueza intelectual que rebosa de él.

¹ Picard cita *Hamlet* II.ii.304-8. La traducción ofrecida aquí no es muy exacta pero es la que aparece en la versión española de este episodio (*TNG*/ 10).

² Susan Sackett, *Inside Trek*, pg. 51.

³ *Ibid.* “It’s nice to know that sometimes science fiction becomes science fact.”

⁴ A fin de simplificar, nos referiremos a estas series respectivamente como *TOS*, *TNG*, *DS9*, *VGR* y *ENT*.

- ⁵ Véase por ejemplo *Sexual Generations: "Star Trek The Next Generation" and Gender* de la profesora Robin Roberts de la Louisiana State University.
- ⁶ Cf. Yvonne Fern, *Inside the Mind of Gene Roddenberry*, pgs. 37-8.
- ⁷ "Descent", el último capítulo de la sexta estación de *Star Trek: The Next Generation*, transmitido por primera vez la semana del 21 de Abril de 1993.
- ⁸ Véase sobre todo su obra *The Frontier in American History* (1920).
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Lit. "Espectro del Arma", pero inapropiadamente vertido al español como "Espectros".
- ¹¹ Cf. "Space Seed", episodio 24 (1ª Estación).
- ¹² Cf. "Encounter at Farpoint", episodios 1 y 2 (1ª Estación).
- ¹³ "The Defector", *TNG* nº 57 (3ª Estación).
- ¹⁴ Una de las áreas de entretenimiento en el *Enterprise* de *TNG*, donde el ordenador puede crear cualquier entorno virtual que se le programe por la transmutación de energía en materia, que se mantiene estable dentro del recinto.
- ¹⁵ "Emergence", *TNG* nº 175 (7ª Estación).
- ¹⁶ "Nth. Degree", *TNG* nº 93 (4ª Estación).
- ¹⁷ "Frame of Mind", *TNG* nº 147 (6ª Estación).
- ¹⁸ *TNG* nº 71 (3ª Estación).
- ¹⁹ "A Matter of Perspective", *TNG* nº 62 (3ª Estación).
- ²⁰ Cf. "Who Mourns For Adonais?", *TOS* nº 33 (2ª Estación).
- ²¹ Cf. "This Side of Paradise", *TOS* nº 25 (1ª Estación), y "The Paradise Syndrome", *TOS* nº 58 (3ª Estación).
- ²² Cf. "The Return of the Archons", *TOS* nº 22 (1ª Estación), y "I, Mudd", *TOS* nº 41 (2ª Estación).
- ²³ Cf. "What Are Little Girls Made Of?", *TOS* nº 10 (1ª Estación).
- ²⁴ Cf. *Star Trek V: The Final Frontier*.
- ²⁵ Así reza precisamente el título de una de las obras del profesor Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*.
- ²⁶ "The Corbomite Maneuver", *TOS* nº 3 (1ª Estación).
- ²⁷ "The Enemy Within", *TOS* nº 5 (1ª Estación).
- ²⁸ "The Doomsday Machine", *TOS* nº 35 (2ª Estación).
- ²⁹ "The Silicon Avatar", *TNG* nº 104 (5ª Estación).
- ³⁰ La octava película de la saga cinematográfica, de 1996 y dirigida por Jonathan Frakes. Un Personaje compara al capitán Picard con el capitán Ahab, lo que constituye un comentario intertextual ya que Patrick Stewart, el capitán Picard en *TNG*, interpretó también al mítico capitán Ahab en la miniserie televisiva *Moby Dick*.
- ³¹ "Whom the Gods Destroy", *TOS* nº 71 (3ª Estación).
- ³² "The Squire of Gothos", *TOS* nº 18 (1ª Estación).
- ³³ "The Ultimate Computer", *TOS* nº 53 (2ª Estación).
- ³⁴ "Is There No Truth in Beauty", *TOS* nº 62 (3ª Estación).
- ³⁵ "Time's Arrow" Partes I & II, *TNG* nºs 126 y 127 (5ª y 6ª Estaciones).
- ³⁶ *Star Trek VI: The Undiscovered Country*, dirigida por Nicholas Meyer, 1991.
- ³⁷ "Elaan of Troyus", *TOS* nº 57 (3ª Estación).
- ³⁸ *TOS* nº 30 (2ª Estación). En la versión española traducido (aún debe elucidarse el porqué) por "Los Cuatro Gatos".
- ³⁹ "The Conscience of the King", *TOS* nº 13 (1ª Estación).
- ⁴⁰ Cf. nota 34.
- ⁴¹ Cf. nota 39.
- ⁴² Cf. nota 15.
- ⁴³ Cf. nota 36.
- ⁴⁴ *As You Like It* II.vii.139 ss.
- ⁴⁵ *Hamlet* II.ii.616-7.
- ⁴⁶ Véase la aspectualidad en Shakespeare en el interesante desarrollo del Prof. Jonathan Bates en su obra *The Genius of Shakespeare*.
- ⁴⁷ La frase "An Arkturian Macbeth" ha pasado al español, por algún curioso motivo, como "Un buen Macbeth".

-
- ⁴⁸ Traduzco aquí directamente del episodio en inglés, en lugar de seguir la inexacta versión española. Por otra parte, compárese el pasaje citado con el Shakespeare original: “¿Lavará el gran océano de Neptuno la sangre/ De mi mano? No; esta mano teñirá,/ Más bien, los multitudinarios mares,/ Haciendo del verde un rojo” (II.ii.59 ss.).
- ⁴⁹ Cf. *Macbeth* V.v.24 ss.
- ⁵⁰ Cuando se estrenó *Star Trek: The Undiscovered Country* en 1991, *TNG* era ya una serie de éxito en su cuarta temporada en televisión.
- ⁵¹ “Balance of Terror”, *TOS* nº 9 (1ª Estación).
- ⁵² “Errand of Mercy”, *TOS* nº 27 (1ª Estación).
- ⁵³ *TOS* nº 77 (3ª Estación). El título significa “El Telón (o Representación) Salvaje” pero, puesto que este capítulo todavía no se ha publicado en vídeo en España, es dudoso qué nombre recibirá al final.
- ⁵⁴ Cf. “The Rightful Heir”, *TNG* nº 149 (6ª Estación).
- ⁵⁵ *Star Trek III: The Search For Spock*, dirigida por Leonard Nimoy, 1984.
- ⁵⁶ *Star Trek II: The Wrath of Khan*, dirigida por Nicholas Meyer, 1982.
- ⁵⁷ *Star Trek: The Motion Picture*, dirigida por Robert Wise, 1979.
- ⁵⁸ Cf. William Shatner, *Star Trek Movie Memories*, pg. 169.
- ⁵⁹ *The Klingon Hamlet: The Restored Klingon Version*, Klingon Language Institute, Pocket Books -Nueva York 2000.
- ⁶⁰ *Ibid.*, pg. xiii.
- ⁶¹ Cf. “Improbable Cause”, *DS9* nº 65 (3ª Estación). Cardassia es una cultura militarista, explorada sobre todo en *DS9*, que mantiene complejas e inestables relaciones con la Federación.
- ⁶² *Romeo and Juliet* II.ii.184.
- ⁶³ *2Henry IV* III.ii. 220.
- ⁶⁴ Forma klingon de ‘Claudio’.
- ⁶⁵ *The Klingon Hamlet*, pg. xiv.
- ⁶⁶ *Hamlet* V.ii.8 ss.
- ⁶⁷ *TNG* nº 175 (7ª Estación).
- ⁶⁸ *The Tempest* V.i.48-57.
- ⁶⁹ Teniendo en cuenta lo dicho respecto de la relación de esta mítica con la del *Far West*, es interesante que tengamos aquí a un Wyatt Earp como expresión simbólica del armamento de la nave.
- ⁷⁰ “Encounter at Farpoint”, episodios 1 y 2 (1ª Estación).
- ⁷¹ “All Good Things...”, nº 177 (último de la 7ª Estación). Véase este tema del juicio ya en *TOS* nº 18, “The Squire of Gothos”, con la superentidad Trelane en el lugar de Q.