



¡LLÉVENME CON SU LÍDER!

LA ESCUELA DE COMUNICACION SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE PRESENTA "¡LLÉVENME CON SU LÍDER!"
UN PROYECTO DE GRADO REALIZADO POR ORIANA GARCÉS MORALES, DENISSE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ Y JULIÁN ALBERTO PÉREZ.
DIRECCIÓN DEL PROYECTO RAMIRO ARBELÁEZ RAMOS. DISEÑO DE PORTADA DIANA FDA VÉLEZ.

¡LLÉVENME CON SU LÍDER!

Estados Unidos a través del cine de ciencia ficción producido en Hollywood durante las décadas de 1950 y 2000.

¡LLÉVENME CON SU LÍDER!

Estados Unidos a través del cine de ciencia ficción producido en Hollywood durante las décadas de 1950 y 2000.

Oriana Garcés Morales
Denisse Martínez Fernández
Julián Alberto Pérez Velásquez

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador(a) Social - Periodista
Dirigido por Ramiro Arbeláez

Facultad de Artes Integradas
Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle
2012

Resumen: El análisis desarrollado a lo largo de estas páginas se centra en la relación que tiene el cine de ciencia ficción con su contexto real de producción más que en el estudio de sus aspectos formales y estilísticos. A través del discurso, la imagen y la narrativa de los filmes, se identifica y reconoce la forma como son representados algunos aspectos políticos, sociales, económicos y culturales de la sociedad estadounidense, evidenciados en las 36 películas de ciencia ficción (producidas en Hollywood durante las décadas de 1950 y el 2000) que componen el corpus fílmico de esta investigación.

Palabras clave: Ciencia ficción, Cine, Cine de ciencia ficción, Hollywood, Guerra fría, Guerra contra el Terrorismo, Análisis cinematográfico, EE.UU., Comunismo, URSS.

¡Llévenme con su líder!

*“I’m back in the USSR,
You don’t know how lucky you are, boy”*
Back in the USSR. The Beatles, 1968.

Índice

Introducción	11
La importancia de la ciencia ficción como representación de EE. UU.	13
La ciencia ficción en el cine	
Aclaraciones sobre el género	17
Estilo cinematográfico de la ciencia ficción	27
Encuentros con el otro:	
Cuestiones sobre alteridad	35
El reconocimiento de lo extraño	35
Personajes arquetípicos	44
Nosotros frente a los otros: imaginarios y representaciones	46
El otro dentro de la sociedad mundial	51
Algunos casos específicos	55
Expresiones de lo perverso	
Formas y manifestaciones del mal en la ciencia ficción	59
Exhibición del mal en la ciencia ficción	63
Villanos, antagonistas y malos	68
El verdadero <i>malo</i>	76
Las eras del miedo	
De la amenaza comunista al peligro terrorista	87
El origen del miedo	89
La amenaza del planeta rojo	92
La tecnología, cuna de riesgos modernos	95
Del temor a la paranoia	99

La propagación (o propaganda) del miedo	102
La desconfianza hacia el otro	106
El terror como arma política	107
El sueño americano y otras pesadillas	
Valores y roles sociales de la sociedad estadounidense	113
Conformes y desviados	118
Actores sociales: de los arquetipos a los estereotipos	123
Medios masivos de comunicación	
Las matizadas relaciones con la información	135
Funciones de los medios, la información como herramienta u obstáculo	136
La Guerra Fría y el 9/11, dos hitos mediáticos	142
Formas de obtener información	145
Elementos icónicos y funciones narrativas	149
El dinero: valor, funciones y particularidades	155
Carencia y abundancia: la caracterización de las clases sociales	156
El dinero a través de las fronteras	160
Poder y aplicación del dinero	163
Cuando el dinero pierde su valor	166
Imposiciones y arbitrariedades del poder	169
Los designios del Estado	170
De la soberanía nacional a la supremacía universal	176
La organización del enemigo	182
La ciencia al poder	184
Nadie en contra	190
El mundo dividido	
La posición hegemónica de EE. UU. y los enemigos de la libertad	195

¿El temible Kremlin o alienígenas crueles?	199
La guerra contra el terrorismo	210
Tendencias y divergencias	223
Anexos	
Filmografía	233
Bibliografía	253

¡Llévenme con su líder!

Introducción

“La ciencia ficción recuerda la institución artificial que es la sociedad.”

J.P. Telotte.

“Una película es inevitablemente el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más generales.”

Ella Shohat y Robert Stam.

“Señoras y señores, les presentamos el último boletín de Intercontinental Radio News. Desde Toronto, el profesor Morse de la Universidad de McGill informa que ha observado un total de tres explosiones del planeta Marte entre las 7:45 p.m. y las 9:20 p.m.”. Así comienza la transmisión radial de *La guerra de los mundos* realizada por Orson Welles en 1938, que conmocionó a los ciudadanos estadounidenses. El episodio, recordado entre lo cómico y lo sorprendente, demuestra la influencia de los medios de comunicación y la plausibilidad de las situaciones planteadas en las narraciones de ciencia ficción, pues miles de personas se escondieron aterrorizadas por los supuestos ataques con gas hechos por marcianos. Sin embargo, no es sino hasta la década de 1950 que este género toma fuerza en el cine de Hollywood, nutriéndose de los temores, los riesgos y la conflictiva situación política de este periodo. Aunque es cierto que una invasión extraterrestre no ha tenido lugar, medio siglo más tarde, en la década del 2000, el cine de ciencia ficción continúa siendo un vehículo mediante el cual se materializan las preocupaciones propias de cada época. Prueba de esto son las escenas de maremotos que arrasan ciudades costeras en *El día después de mañana* (*The day after tomorrow*, 2004), similares al tsunami de Indonesia ocurrido meses después, el cual acrecentó la incertidumbre mundial frente al cambio climático.

El análisis desarrollado a lo largo de estas páginas se centra en esa relación que tiene el cine de ciencia ficción con su contexto real de producción más que en el estudio de sus aspectos formales y estilísticos. A través del discurso, la imagen y la narrativa de los filmes, fue posible identificar y reconocer la forma como son representados algunos aspectos

políticos, sociales, económicos y culturales de la sociedad estadounidense, evidenciados en las películas de ciencia ficción producidas en Hollywood durante las décadas de 1950 y el 2000. Aunque autores como Joan Bassa y Ramón Freixas¹, Sergi Sánchez², J.P. Telotte³ y Luis Laborda Oribes⁴ han reconocido la capacidad que tienen las narraciones de ciencia ficción para representar y criticar ciertos aspectos de la sociedad —cuando definen sus características como género cinematográfico—, pocos se han enfocado en analizar comparativamente dos o más épocas, confrontando elementos de las producciones fílmicas con su entorno histórico, siendo Telotte y Laborda los únicos que estudian casos concretos⁵. Algo similar realizan Fredric Jameson⁶ y Jean Chesneaux⁷, dentro de la literatura; el primero, prestándole especial atención a las utopías y las ideologías subyacentes a las mismas y el segundo resaltando la similitud de los discursos y las características de los personajes de las novelas de Julio Verne con los luchadores nacionalistas de finales del siglo XIX. Por último, Susan Sontag en *La imaginación del desastre*⁸ no sólo compara la ciencia ficción con el arte —al afirmar que ambos comparten como sujeto el desastre—, sino que también da cuenta de que estas producciones reflejan los valores morales y las ansiedades de cada época.

Para el análisis no sólo fue necesario construir una definición de la ciencia ficción, sino también instaurar una serie de categorías —partiendo del desglose de 36 películas de ambas décadas⁹— en las que se tuvieron en cuenta las ideologías tratadas, las características y temas del género, y las referencias al contexto real. Del corpus total

1 BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993.

2 SÁNCHEZ, Sergi. *Películas claves del cine de ciencia ficción*. MA NON TROPPO. España, 2007.

3 TELOTTE, J.P. *El cine de ciencia-ficción*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002.

4 LABORDA ORIBES, Luis. La construcción histórica en la cinematografía norteamericana. TESIS DOCTORAL. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA. Barcelona, 2007.

5 *THX-1138* (1971) en el caso de Telotte y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1956), *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953), *La guerra de los mundos* (*The war of the worlds*, 1953 y 2005), *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A space odyssey*, 1968) y *Sentencia previa* (*Minority report*, 2002) para Laborda.

6 JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. EDICIONES AKAL. Madrid, 2009.

7 CHESNEAUX, Jean. *Una lectura política de Julio Verne*. SIGLO XXI EDITORES. Madrid, 1973.

8 SONTAG, Susan. *The imagination of disaster*. En *Against Interpretation*. PUBLICADO POR FARRAR, STRAUS & GIROUX. 1965.

9 La escogencia de las 36 películas analizadas se hizo de acuerdo con el peso del componente político en sus tramas, frente al otro tema que es tratado con frecuencia en la ciencia ficción: lo humano.

se seleccionaron siete filmes, que a pesar de que no son los únicos que se van a referir en este estudio –ya que los 29 restantes también se mencionan con cierta frecuencia–, tendrán mayor relevancia por su evidente relación con el contexto de producción y porque cada uno representa un tema diferente de la ciencia ficción. Fueron escogidos *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954), que presenta las consecuencias catastróficas de la manipulación de energía nuclear; *Watchmen: Los vigilantes* (*Watchmen*, 2009), una ucronía cuyo argumento se desarrolla en el año 1985 en un EE. UU. diferente al real; *Avatar* (*Avatar*, 2009), una película futurista que muestra la colonización de una sociedad de otro planeta por parte de los terrícolas; *El día después de mañana* (2004), donde la parte norte del planeta queda devastada a causa de su congelamiento; y, finalmente, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1956), *Invasores* (*The invasion*, 2007) y *Ultimátum a la Tierra* (*The day the Earth stood still*, 1951) en las que se presentan encuentros con seres de otro mundo. En el caso de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) y su nueva versión, *Invasores* (2007) se buscó realizar una comparación entre las dos épocas de producción a través de un filme que tuviera como base la misma historia, para evidenciar el posible cambio en la sociedad estadounidense a nivel ideológico, económico, político o cultural, así como la evolución temática, narrativa y estilística de las películas. A partir del análisis del corpus fílmico total se identificaron los aspectos en común de las películas y se establecieron ocho ejes temáticos (cada uno presentado en un capítulo) que permitieron realizar una lectura texto-contexto que incluye temas como la concepción estadounidense del otro, las relaciones de poder, y los principales conflictos, intereses y temores de esta sociedad. Esta lectura estuvo apoyada en numerosos autores, en cuyos planteamientos se basa el desarrollo de los ejes temáticos propuestos, así como las perspectivas utilizadas para el análisis audiovisual, la definición y caracterización de la ciencia ficción como género y el estudio de los periodos históricos.

La importancia de la ciencia ficción como representación de EE. UU.

Pese a la latente posibilidad de distracción por medio de sus frecuentemente espectacularizadas historias y efectos especiales, la ciencia ficción cuenta con una particularidad frente a otros géneros cinematográficos, al lograr “desfamiliarizar la realidad por medio de distintas estrategias genéricas y así reflexionar sobre ella de un modo efectivo”¹⁰. Al distanciarse de la realidad, las películas utilizan elementos propios del género, que conciernen tanto a aspectos iconográficos como narrativos. De los

10 TELOTTE, J. P. *Óp. Cit.* Pág. 13.

primeros se puede identificar la aparición de entidades distintas a lo humano (cyborgs, extraterrestres, robots inteligentes, monstruos o mutantes, etcétera), que pueden representar los temores colectivos de una sociedad, frente a los posibles riesgos de su época. Entre los elementos narrativos se reconocen situaciones como las catástrofes, que obligan a plantearse la capacidad de respuesta de una comunidad, de acuerdo a la estructura en la que está constituida; por otra parte, se puede decir que las construcciones narrativas y estéticas de sociedades alternas (la mayoría de ellas ambientadas en el futuro) hiperbolizan “los símbolos y los imaginarios del ahora”¹¹, para criticar o reafirmar la estructura social de su contexto de producción. Como afirma Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro*¹², ante la imposibilidad de concebir un mundo que no tenga puntos de convergencia con la realidad, la ciencia ficción presenta alegorías que en ocasiones el autor realiza de forma voluntaria y que ofrecen herramientas para realizar una lectura cuidadosa del texto, su contexto y sus intenciones.

Es importante aclarar que las películas no sólo representan su contexto de producción a través de símbolos, sino que en ocasiones hacen alusiones directas a hechos reales. Así sucede en *Ultimátum a la Tierra* (1951), en donde las tensiones existentes entre el capitalismo y el comunismo durante la Guerra Fría permiten el desarrollo del argumento. No obstante, a pesar del distanciamiento de la realidad, se puede pensar que la plausibilidad de las situaciones presentes en las películas de este género hace que se fomente lo que en ellas se refleja. El temor real que se produce ante una amenaza externa, así esté personificada en una entidad extraterrestre, reafirma el sentimiento de incertidumbre en el espectador de la época.

Al hablar de la representación de la sociedad no se pueden dejar por fuera las relaciones de poder que existen en ella y, por consiguiente, el ejercicio político que puede darse en diferentes niveles (Estado/individuo, familia, escuela, etcétera). Aunque la ciencia ficción como género cuestiona dos aspectos fundamentales, el individuo y la sociedad, la muestra de películas escogidas para este análisis se centra en la segunda categoría. Es por esto que en los filmes se pueden referenciar directamente conflictos relacionados con problemas políticos reales, como la corrupción, la tiranía política, científica y económica, los conflictos de clase, las ideologías enfrentadas, el terrorismo y las luchas raciales y de género. Cuando se presenta una opción “salvadora”, en la mayoría de ocasiones ésta va de acuerdo con el poder político dominante de su contexto

11 VIZCARRA, Fernando. *El cine futurista y la memoria del porvenir*. UNIVERSIDAD DE COLIMA. Colima, 2003. Pág. 100.

12 JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. EDICIONES AKAL. Madrid, 2009. Pág. 156.

de producción; de esta forma, no sólo se evidencian los problemas de la sociedad, sino que también se procura la exaltación de sus valores (para nuestro caso, los valores estadounidenses).

Considerada la primera potencia mundial, EE. UU. logró desde comienzos del siglo XX una hegemonía económica, política y cultural¹³ que sobrepasó el territorio estadounidense, involucrándose, en muchas ocasiones, en diferentes conflictos internacionales. A pesar de lo anterior, se puede asumir que existen dos momentos en los que la ciencia ficción tiende a reafirmar la posición política estadounidense, especialmente si tiene repercusiones externas: el comienzo de la Guerra Fría (1950) y la lucha contra el terrorismo (2001). Por una parte, en 1950 la producción de películas de ciencia ficción se incrementa y adquiere un valor ideológico agregado, sustentado, entre otras cosas, en la lucha contra el comunismo, la expansión económica estadounidense y la promoción del *American way of life*. Por otra parte, tras los atentados del 11 de septiembre del 2001 en EE. UU., se generó en el imaginario de este país una nueva alerta de riesgo permanente (con obvias repercusiones en su seguridad interna y en sus políticas internacionales, iniciativas enmarcadas dentro de 'la lucha contra el terrorismo') que, aunque no provocó un aumento significativo en los filmes de ciencia ficción como en la década de 1950, sí influenció los elementos narrativos y discursivos de muchas películas.

Aunque las dos décadas estudiadas están considerablemente distanciadas temporalmente y es evidente que los conflictos externos e internos de EE. UU. han variado de un periodo a otro, a través de las películas de ciencia ficción es posible evidenciar que los valores de la sociedad estadounidense prevalecen en el tiempo, siendo las actuaciones del protagonista héroe (de origen estadounidense), políticamente correctas según el imaginario de ese país.

13 Es pertinente recordar que la industria cinematográfica de Hollywood ha mantenido, desde su formación, el mayor porcentaje de distribución filmica en el planeta.

¡Llévenme con su líder!

La ciencia ficción en el cine Aclaraciones sobre el género

A pesar de que el concepto de género está asociado a diversos medios de expresión artística y narrativa, el cine ha logrado inaugurar algunos géneros propios, además de adoptar otros vinculados a soportes distintos del lenguaje cinematográfico. Este último es precisamente el caso de la ciencia ficción, término que aún causa confusión al momento de definir sus límites (es preciso recordar que la ciencia ficción nace en la literatura, pero también se desarrolla en la televisión, el cine, los vídeo juegos, la radio y los cómics). Algunos autores la han establecido como un subgénero del fantástico¹ pero lo cierto es que la ciencia ficción ha ganado tanta importancia que, si bien se reconoce como una obra de corte fantástico, desde finales del siglo XIX se ha venido consolidando como un género reconocido con características que lo diferencian de otros.

El género (no sólo el de la ciencia ficción) actúa en la industria cinematográfica como una “guía para el comportamiento del público o para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos, acciones que espera encontrar en las películas”². Es decir, la expectativa que se crea alrededor de un filme y de cómo éste se desarrollará, está determinada, entre otras cosas, por el género en el que es ubicado. Un ejemplo de esto es la identificación con personajes arquetípicos y expectativas como la del *happy ending*; como expone Umberto Eco “[...] la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector [espectador], y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector.”³

1 Esta afirmación fue expuesta por Freixas y Bassa en *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, y por J. P. Tello en *El cine de ciencia-ficción*.

2 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. ALIANZA EDITORIAL. España, 2002.

3 ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. EDITORIAL LUMEN. Décima Edición. Barcelona, 1993.

Si las películas inscritas en un género responden a una serie de patrones (repiten esquemas, temas y arquetipos) y estructuras que pueden estar definidas según limitaciones espacio-temporales o de acuerdo al tratamiento que se le da a la historia, en la ciencia ficción se reconocen fácilmente de acuerdo a sus cánones iconográficos, diegético-rituales y mítico-estructurales.⁴ Los *iconográficos* aluden a convenciones estéticas que identifican al género y configuran aspectos semejantes entre películas, como la recurrente forma de disco de las naves espaciales extraterrestres. Los *diegético-rituales* comprenden las situaciones canónicas, es decir, escenas o hechos que siempre están presentes en filmes de un género determinado (tras la llegada de la nave espacial, el público expectante observa la lenta apertura de las compuertas extraterrestres); algunas escenas canónicas pueden ser reemplazadas por elipsis, ya que la insinuación de lo que va a suceder es suficiente para el público, que conoce el código del género. Por último, los *mítico-estructurales* se refieren a modelos míticos y sus modos de articulación, que nacen de formulaciones míticas, ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos; las invasiones extraterrestres, que no sólo se basan en la creencia popular de la existencia de seres de otro mundo, sino también en el temor latente —en épocas y lugares específicos— de sufrir una incursión militar enemiga, son un ejemplo de este tercer canon.

El argumento de las películas de ciencia ficción puede tener características ambiguas, que permiten categorizar el filme simultáneamente en varios géneros, convirtiéndolo en un híbrido. De esta forma, una producción como *El enigma de otro mundo* (*The thing from another world*, 1951), puede ser catalogada como ciencia ficción (presencia de una entidad extraterrestre y un grupo de científicos que la estudian) y como filme de terror (el grotesco ser de otro mundo busca asesinar a un grupo de exploradores que se encuentran en un espacio reducido y alejado de la sociedad).

El término ciencia ficción fue utilizado por primera vez por Hugo Gernsback en *Amazing Stories* (1926), la primera revista considerada de este género; durante esta misma época otras publicaciones, conocidas en inglés como *pulps* (revistas populares de relatos) comenzaron a tratar temas como la *vida artificial*, la *experimentación científica* y el *diseño de la sociedad*, estas historias eran llamadas “romance científico”, “fantaciencia”, o “historias de invenciones”. Sin embargo, los relatos de anticipación escritos por Julio Verne y H.G. Wells a partir de la segunda mitad del siglo XIX, sentaron las bases para el posterior desarrollo del género dentro del cual también se destacaron autores como

4 GUBERN, Román en PRAT, Joan y GUBERN, Román. Las raíces del miedo. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979. Pág. 32.

Mary Shelly, Edgar Allan Poe, Jack London, Nathaniel Hawthorne, Edward Bellamy y Robert Louis Stevenson.⁵

Para Telotte⁶, dentro del desarrollo del género de la ciencia ficción en la literatura se pueden identificar dos momentos: el primero, situado en la antigua Grecia con las narraciones míticas como *La Illiada*, que tenían como protagonista a un personaje lleno de curiosidad; el segundo momento se presenta a finales del siglo XIX con el surgimiento de la sociedad industrial que, según Bruce Franklin, propició (con la dependencia de la ciencia y la tecnología) el surgimiento de una nueva literatura que daba cuenta sobre los avances tecnológicos que estaban cambiando a la sociedad, incluso llevando al lector a mundos futuristas donde los avances tecnológicos eran mayores a los de su momento histórico. El aporte más destacado es el de H.G. Wells quien le incorporó un espíritu consistente, de maravilla y especulación al desarrollo tecnológico, junto con una creciente preocupación por las implicaciones sociales de esos desarrollos.

A pesar de que en los primeros años del cine no se acuñó el término ciencia ficción, este género hizo su aparición en la pantalla grande en 1902, con la emblemática película *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*) de Georges Méliès. Tiempo después, durante el periodo entre guerras (1918-1939), la producción de cine de ciencia ficción se incrementó significativamente en algunos países de Europa (Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia), en comparación con las escasas realizaciones estadounidenses. En este periodo se destacó la presencia de las máquinas, las historias utópicas y distópicas, los científicos locos y los inventos maravillosos; algunas producciones destacadas de la época fueron *Aelita: reina de Marte* (Аэлита. URSS, 1924), *Metrópolis* (*Metropolis*. Alemania, 1927), *La vida futura* (*Things to come*. Inglaterra, 1936) y *París dormido* (*Paris qui dort*. Francia, 1925). En la década de 1940, el auge cinematográfico de la ciencia ficción decayó, pues surgió y se impuso el cine negro (*film noir*) en Hollywood. Después de la Segunda Guerra Mundial, la ciencia ficción se convirtió en una de las propuestas más acogidas en la industria cinematográfica de EE. UU., teniendo como temas principales las invasiones extraterrestres, las exploraciones espaciales y las consecuencias de los ensayos nucleares. Como dice Peter Biskind, las películas de ciencia ficción de la década de 1950 son “un revelador barómetro del turbulento clima

5 En *El cine de ciencia-ficción*, J. P. Telotte realiza un breve recorrido por la historia de la ciencia ficción en la literatura. De estos autores se destacan novelas como *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, entre otras.

6 TELOTTE, J. P. *El cine de ciencia-ficción*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002.

político de la época”⁷, pues éstas aprovechaban los miedos colectivos sobre la Guerra Fría y la experimentación atómica. A partir de la década de 1960, con **2001: Odisea en el espacio** (**2001: A space odyssey**, 1968), se exploran temas como la paranoia, en la que se presenta a la humanidad bajo la amenaza tecnológica o ecológica de su propia creación, así como la influencia de la ciencia y la tecnología en la constitución del individuo. De esta época se reconocen títulos como **La naranja mecánica** (**A clockwork orange**, 1971) y **THX-1138** (1971).

En 1977, el estreno de **La guerra de las galaxias** (**Star Wars: episode IV - A new hope**) supone un hito taquillero en la ciencia ficción, que no sólo generó un movimiento cultural alrededor del filme, sino también un despliegue de *merchandising* mundial sin precedentes dentro de la industria cinematográfica. En este momento, es claro el papel del cine como industria cultural, pues predominan los fines económicos vinculados a los procesos de producción masiva y la idea del público como objeto y objetivo de la industria; como afirmaría Gary Kurtz, productor de las dos primeras entregas de la saga, en una entrevista en el 2010 para *Los Angeles Times*, “Han Solo debería haber muerto en la tercera película, pero el juguete se estaba vendiendo bien”.

Durante las dos décadas siguientes (1980-1990) continuó la tendencia en la industria cinematográfica hollywoodense de realizar producciones de ciencia ficción de alto presupuesto, con el fin de beneficiarse de la alta rentabilidad que éstas generaban gracias al respaldo del público. Dicho éxito se extendió también a la televisión con series como *V-Invasión Extraterrestre* (V, 1983-1985), *Galáctica*, *Estrella de Combate* (*Battlestar Galactica*, 1978-1980), *Los expedientes secretos X* (*The X-Files*, 1993-2002) y *Viaje a la estrellas: la nueva generación* (*Star Trek: The next generation*, 1987-1994). En este periodo sobresale la espectacularización de los efectos especiales, gracias a las primeras incursiones de la era digital. En las películas de estas décadas, los androides y los robots asumen el protagonismo de varias historias, como es el caso de **RoboCop** (1987), **El Exterminador** (**The Terminator**, 1984) y **El cazador implacable** (**Blade Runner**, 1982).

Con la llegada del nuevo milenio se impuso la era digital, que permitió el realismo y el dominio de los efectos especiales, llegando a su punto máximo con **Avatar** (2009), la película más taquillera de la historia, proyectada en 3D. Su estreno, que estaba programado por 20th Century Fox para el 22 de mayo del 2009, fue aplazado por la falta de proyectores 3D en las salas de cine a nivel mundial. A partir de **Avatar** (2009), esta tecnología se ha convertido en la nueva apuesta de la industria cinematográfica

7 En *Ibid.* Pág. 116.

ante la competencia, ya no sólo de la televisión digital, sino también de la internet (sin embargo, un año después del éxito de *Avatar* (2009), la televisión, los videojuegos y la internet incorporaron el 3D a sus funciones, por lo que todavía no se puede hablar de una ventaja absoluta del cine frente a otros medios audiovisuales).

Aparte de las innovaciones tecnológicas, en la primera década del siglo XXI predominan la producción de sagas y *remakes*: *Iron Man: El hombre de hierro* (*Iron Man*. 2008 y 2010), *El hombre araña* (*Spiderman*. 2004, 2004, 2007 y 2012), *Matrix* (1999 y dos secuelas en 2003), *Batman* (2005, 2008 y 2012), *Transformers* (2007, 2009 y 2011), *Terminator* (1984, 1991, 2003 y 2009), *X-Men* (2000, 2003, 2006, 2009 y 2011), *Star Wars* (1999, 2002 y 2005), *Ultimátum a la Tierra/El día que la Tierra se detuvo* (*The day the Earth stood still*. 1951 y 2008), *Invasores* (*The invasion*. 1956, 1978 y 2007), *El enigma de otro mundo* (*The thing*. 1951, 1982 y 2011) y *La guerra de los mundos* (*The war of the worlds*. 1953 y 2005). Cabe resaltar que, en las producciones hollywoodenses, la influencia del videoclip es evidente en la narrativa y el montaje, tendencia que se contrapone al cine de contemplación explorado en los círculos independientes al final de la década.

Para darle una definición a la ciencia ficción, Freixas y Bassa consideran tres elementos constitutivos: Lo verosímil, el mito y la ciencia. Lo verosímil es entendido como aquello que sin ser necesariamente real, lo parece y dentro de un contexto fílmico se asume como verdadero. El mito, por su parte, “será una narración relativa a tiempos o a hechos no aclarados por la historia y que contenga, sea un hecho real transformado en noción religiosa, sea la invención de un hecho con la ayuda de una idea”. El tercero, la ciencia, es considerado como una esperanza ciega, equiparada con la religión y la magia, pues existe un mito de “ente” poderoso alrededor de ésta. Para estos autores todo se reduce a una simple cuestión de fe.

La ciencia ficción se caracteriza por la presencia de elementos extraños, particularidad que comparte con el género fantástico; sin embargo, a partir del compendio de películas estudiado y en concordancia con los autores consultados, consideramos que el componente imprescindible que define a una película dentro del género de la ciencia ficción, es que la explicación del hecho extraño o *nóvum*⁸ (elemento causal del desarrollo del argumento) debe tener unas bases científicas verosímiles o plausibles. En la ciencia ficción se entiende por *nóvum* un principio innovador (por lo general un adelanto

8 El término *nóvum* (‘nuevo’ en latín) fue propuesto por Darko Suvin como definición de “la novedad”, que obedece a la lógica dentro de la ciencia ficción.

humanístico, científico, social o político), que desde la lógica de la realidad tiene un sentido racional.

Es justamente a causa de la similitud entre la ciencia ficción y el fantástico, que muchos autores se han dado a la tarea de categorizar las películas de ciencia ficción con el fin de establecer los límites que la diferencian y distinguen de otros géneros. Aunque las categorías varían de un autor a otro, las bases sobre las que se estructuran suelen ser las mismas: temáticas principales y/o líneas argumentales. Freixas y Bassa, por ejemplo, exploraron los temas más relevantes (el tema del doble, el tema del mal, la monstruosidad, los viajes y la supervivencia) así como los arquetipos más reconocidos (algunos específicos del género como el científico y el robot y otros más comunes como la mujer, el héroe, el malo, etc.) estableciéndolos como campos semánticos dentro de los cuales se evidencian las diferencias entre la ciencia ficción y otros géneros. Telotte, por su parte, reconociendo la afinidad que se da entre la ciencia ficción y la fantasía, propone la utilización de tres categorías que establece Tzvetan Todorov⁹ con el propósito de definir el género fantástico; lo maravilloso (elemento mítico que perturba la normalidad del mundo cotidiano), lo misterioso (el poder de la mente que actúa de maneras inimaginables) y lo fantástico (lo que podría ser y lo que no); estas tres clasificaciones son equiparadas por Telotte a las invasiones extraterrestres, las alteraciones del yo y las utopías y distopías, respectivamente. Otros autores, como Guillem Sánchez, han establecido categorías mucho más concretas con las que abarcan, sino toda, una gran parte de la producción cinematográfica de ciencia ficción; algunas de ellas se refieren a los ya recurrentes temas, aunque con nuevos matices. Por ejemplo, ya no se trata sólo de una invasión extraterrestre, sino que también puede ser el encuentro o interacción con una entidad de otro planeta; igualmente, se incluyen la alteridad, los viajes de huida y de exploración, así como las películas de accidente o desastre causados, en su mayoría, por las consecuencias no previstas de la innovación tecnológica¹⁰.

Sin embargo, para nuestro caso hemos identificado cuatro categorías principales, que condensan los temas tratados en las películas analizadas. Es pertinente aclarar que estas categorías no se excluyen entre sí y que, en muchas ocasiones, más de una puede estar contenida dentro de un mismo filme.

9 Estas categorías son propuestas por Todorov en *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ver: TELLOTTE, J. P. El cine de ciencia-ficción. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002.

10 Paul Virilio reflexiona sobre este tipo de eventos: la inauguración de nuevos accidentes, como consecuencia de la creación o desarrollo de elementos científicos o tecnológicos. Ver: VIRILIO, Paul. *Amanecer crepuscular*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA S.A. Buenos Aires, 2003.

Entidad extraña

La ‘entidad extraña’ se refiere a seres (rationales o irracionales) que perturban la realidad pre existente en la película que, en la mayoría de las ocasiones, es sincrónica con su contexto de producción. Estas entidades se distinguen por su origen, el cual puede ser terrestre o extraterrestre. En el caso de las entidades terrestres, es importante aclarar que la naturaleza de su creación puede determinar el conflicto de la película: en *La humanidad en peligro* (1954), una colonia de hormigas recibe accidentalmente radiación, causando que sus especímenes crezcan en proporciones monstruosas y que se conviertan en una amenaza para los seres humanos. En este caso la creación del elemento que desata el argumento es accidental. Sin embargo, el elemento también puede ser una consecuencia de una creación humana mal lograda como *V.I.K.I.*, el avanzado sistema de inteligencia artificial en *Yo, robot* (*I, robot*, 2004), que se convierte en un peligro para la sociedad al intentar, según su lógica robótica, salvarla de sí misma. Por otra parte, las entidades extraterrestres se diferencian entre sí por su propósito dentro del filme: la invasión, dominación o destrucción, evidenciada en *La guerra de los mundos* (1953 y 2005), donde ni siquiera se pudo establecer un contacto diplomático o racional con los invasores; la finalidad de advertencia o sabotaje en la que, principalmente, los extraterrestres quieren “salvar” a la comunidad interplanetaria de los errores humanos, mediante demostraciones de superioridad tecnológica, armamentística, intelectual o biológica; y, por último, el objetivo de huida, en el que el extraterrestre se encuentra accidentalmente con los seres humanos, sin esperar, premeditadamente, una relación conflictiva.

Desastre

De acuerdo con Susan Sontag, los filmes de ciencia ficción tienen como temática principal el desastre, uno de los “sujetos más antiguos del arte”, pues “inculcan una extraña apatía concerniente a procesos de radiación, contaminación y destrucción”¹¹. A pesar de que en muchas de las películas se hace referencia discursiva o visual a situaciones de destrucción, los filmes de ciencia ficción de *desastre* se caracterizan porque el evento catastrófico es el que desencadena la acción o es presentado como una amenaza latente dentro de la mayor parte de la temporalidad del argumento. El desastre puede ser desatado por el ser humano o por procesos naturales. En el primer caso, los eventos catastróficos son el resultado de un accidente generado por experimentos científicos

11 SONTAG, Susan. *The imagination of disaster*. En *Against Interpretation*. PUBLICADO POR FARRAR, STRAUS & GIROUX. 1965.

o avances tecnológicos fallidos (accidentes nucleares), o por efectos secundarios no previstos; en *Soy leyenda (I am legend)*, (2007), el desarrollo de un virus sintético para combatir el cáncer trae como consecuencia la inminente transformación de la humanidad en agresivas criaturas nocturnas. Por otra parte, los desastres ocasionados por la naturaleza se presentan como situaciones en las que los fenómenos naturales cobran proporciones extraordinarias, al punto de amenazar a la humanidad o a una parte significativa de ella; sin embargo, es importante advertir que, aunque el peligro esté representado en la naturaleza, en muchas ocasiones el argumento de la película sugiere que éste es causado por acciones humanas. Un claro ejemplo de lo anterior es *El día después de mañana* (2004), en el que el calentamiento global provoca un cambio exagerado en las condiciones climáticas del planeta, dando como resultado el congelamiento del hemisferio norte.

Viaje

Impulsados por dos motivaciones principales, la exploración y la conquista o colonización, los filmes de viajes pueden dividirse según el tipo de recorrido realizado: viajes en y al espacio exterior, a lugares recónditos dentro del planeta Tierra y los viajes en el tiempo. Es importante recordar que estas películas tienen como condición el empleo de tecnología avanzada para la realización de la travesía. Entre las películas de exploración se encuentra *Con destino a la Luna (Destination Moon)*, (1950) que, contextualizada dentro de la carrera espacial entre EE. UU. y la URSS, narra la historia de la primera exploración lunar, emprendida por un grupo de científicos estadounidenses. Por otra parte, en los filmes de conquista o colonización, un grupo toma el control de un territorio distante, generalmente haciendo uso de la fuerza y sometiendo a los nativos que pudieran encontrar, como es el caso de *Avatar* (2009).

Sociedad alterna

Son aquellas en las que se evidencia una variación tanto en las metas culturales (objetivos, propósitos e intereses culturalmente definidos y legítimos) y/o los medios institucionalizados¹² (reglas que definen, regulan y controlan los modos admisibles de alcanzar esos objetivos) lo cual ocasiona un cambio en las dinámicas de la estructura social. A pesar de que los estatus dentro de los que se ubican los individuos no suelen cambiar, los roles y las pautas de valor¹³ adquieren nuevos significados; todo lo anterior

12 Términos establecidos por Robert Merton en su libro *La estructura social*.

13 Se refiere a las expectativas que se tienen sobre el comportamiento del actor según su rol y estatus. Dichas pautas de valor no son innatas, se aprenden durante el proceso de socialización.

implica también una alteración en las sanciones (por parte de las instituciones de control) y la definición de una conducta desviada (por parte de los individuos). Dentro de las sociedades alternas se ubican las utopías, las distopías y las ucronías, todas con el fin de presentar una crítica a aspectos concretos de la realidad. La primera se caracteriza por la ausencia de conflictos a nivel social, político y económico, mostrando una sociedad idealizada, justa y en pro del bienestar colectivo; por otra parte, las distopías bien pueden ser sociedades ficticias permeadas por la corrupción, el desorden, la violencia, la injusticia, la alienación, la discriminación y el caos, o aparentes utopías cuya estabilidad se ve condicionada a situaciones ética y socialmente cuestionables; como ocurre en *THX-1138* (1971) donde los seres humanos pierden la identidad y el control de sus actos, funcionando exclusivamente en pro de la producción. Por último, las ucronías plantean la posibilidad de desarrollos alternativos a hechos reales del pasado, creando, por una parte, realidades sincrónicas con elementos que la distorsionan (*Sector 9, District 9*, 2009) y por otra, realidades pasadas con avances tecnológicos pertenecientes al tiempo presente o incluso al futuro (*Watchmen: Los vigilantes*, 2009 y *20.000 Leguas de viaje submarino, 20.000 leagues under the sea*, 1954).

¡Llévenme con su líder!

Estilo cinematográfico de la ciencia ficción

En cada película se pueden distinguir dos sistemas formales, el primero es su estructura narrativa (o no narrativa) y el segundo es su estilo; estos dos aspectos, lejos de ser antagónicos entre sí, se complementan al dotar de características estéticas a los filmes, inaugurando patrones reconocibles dentro de cada género. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el estilo cinematográfico está condicionado por diversos factores que, en muchas ocasiones, sobrepasan las convenciones del género: el momento histórico en el que es realizada la película, el sello personal del director, la corriente artística que la influencia y el tipo de producción en el que se inscribe son algunos de ellos. Las películas que hemos seleccionado para este estudio hacen parte de la industria cinematográfica hollywoodense, por lo que tienen una estructura bastante común y un estilo poco innovador, exceptuando los aportes que hace este género con respecto a la puesta en escena y los efectos especiales. Podríamos decir que, tanto la forma como el contenido de los filmes que ocupan nuestro trabajo, se inscriben en una característica principal que determina su estilo: hacen parte de la industria cinematográfica de Hollywood, es decir, son contruidos según el cine clásico. Es importante aclarar que lo anterior no define al género de la ciencia ficción, pues las producciones por fuera de la industria, *Solaris* (Солярис. Andrei Tarkovsky, 1972) *La Jetée* (Chris Marker, 1962) o *Melancolía* (*Melancholia*. Lars Von Trier, 2011), obedecen a dinámicas diferentes como las del cine de autor.

Tras reconocer la muestra de películas a analizar como ejemplos del cine clásico (tanto en la década de 1950 como en la del 2000), es necesario explicar las características de la narración y la forma clásica que predominan en la ciencia ficción hollywoodense y que se pueden encontrar en los esquemas de otros géneros producidos en la industria. El estilo de Hollywood es reconocido por la “invisibilidad” del artificio cinematográfico, con el objetivo de privilegiar la historia y por tratarse de un número limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable.¹ Por esto, todos los elementos de la

1 BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. EDICIONES PAIDÓS. España, 1996. Pág. 164.

película (iluminación, cámara, maquillaje, vestuario, escenografía, montaje) tienen el objetivo, además de ser lo más verosímiles posibles, de dar continuidad al relato y lograr el “efecto diegético pleno y entero”.² Es así como la industria estadounidense utiliza recursos y esquemas que se repiten y configuran en el estilo clásico: iluminación de tres puntos, montaje en continuidad, función dramática de la música, encuadres centrados, entre otros. En el caso de la ciencia ficción, el plano contra plano se ve acentuado cuando se desarrolla una acción de encuentro con una entidad extraña. Los cambios estilísticos en las películas de Hollywood se reconocen, más que por un momento histórico o una influencia artística, por el género al que pertenece la película. Aunque comparten características como el montaje en continuidad, la iluminación de una película de terror es más contrastada que la de una comedia, en donde el brillo es explotado al máximo (sin dejar de ser realista, según los estándares de Hollywood).

En el caso de la ciencia ficción a analizar, nos permitimos indicar que comparte la premisa de que los recursos cinematográficos están en función de la historia. Por tratar temas que no son “reales”, es cierto que se pueden presentar diferencias estilísticas, sin embargo, estas licencias son brindadas por la misma industria debido a la naturaleza de las historias. Es importante aclarar que estas ‘licencias’ se dan, básicamente, en la innovación y experimentación con efectos especiales, sin perjudicar la continuidad del montaje, los esquemas narrativos de héroe y villano y la composición de la escena. La aparición de entidades extrañas, fuera de la lógica realista, es explicada por elementos causales en la narración. Por ejemplo, en *Soy leyenda* (2007) los monstruos en los que se convirtieron los seres humanos son un resultado de la experimentación química y farmacéutica; además, el personaje principal tiene todas las posibilidades (físicas y mentales) de sobrevivir al apocalipsis en New York, porque (a través del recurso del flashback), nos enteramos de que tiene entrenamiento militar y científico.

De la misma forma que en un melodrama clásico estadounidense, la cámara actúa como un espectador en las películas de ciencia ficción. El personaje es el centro de atención y cuando se enfoca o se sigue algún objeto, se hace en función de la historia. Ninguno de los elementos visuales que aparecen en el encuadre es puesto al azar o tiene un objetivo diferente de contribuir a algo. Es así como, siguiendo con *Soy leyenda* (2007), el maniquí (un elemento de utilería) no sólo sirve para dar cuenta del universo psicológico del personaje, sino para causar una acción: atraer al héroe hacia una situación de peligro. La mayor parte de los planos de una película tienen como centro

2 BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. EDICIONES CÁTEDRA. Madrid, 1995. Pág. 244-245.

de atención un personaje, pues es quien hace que la acción se desarrolle y el argumento avance. Ante el problema del movimiento del personaje, el cine clásico utiliza el corte o reencuadre en el montaje, para que éste continúe ocupando un lugar privilegiado en el plano y el espectador no *note* el artificio cinematográfico. En la ciencia ficción, uno de los recursos empleados es el reemplazo del *fade* en los cortes de cambio de escena, con planos generales del lugar en el que se desarrollará la acción, los cuales contienen información que contribuye con el argumento. A pesar de que en películas como ***Invasores*** (2007) se permite la introducción de un montaje vertiginoso, en el que la cámara no se sitúa invisiblemente en un lugar de la escena sino que simula el estado del personaje, esta técnica sirve para reafirmar el momento emocional y mental de Carol Bennell, la protagonista, y no como una experimentación visual con un significado diferente al de contar la historia.

La ciencia ficción trae consigo elementos iconográficos que la distinguen de otros géneros cinematográficos, especialmente cuando se trata de representar el *nóvum* de la película. Para esto, diferenciaremos la “normalidad” en la que comienza la trama del filme con el “elemento extraño” o perturbador que provoca la acción y el desarrollo del argumento. Al retratar la “normalidad” en la ciencia ficción, no se evidencian diferencias sustanciales con la realidad, es decir, se intenta ser lo más fiel posible al momento histórico y espacial en el que se inscribe la situación. Sin embargo, cuando llega el “elemento extraño” se permite jugar con aspectos como la escenografía, el maquillaje y, en ocasiones, la música. Todos estos recursos cinematográficos deben dar cuenta de un distanciamiento o una ruptura con lo real, sin dar a entender esto que la estructura narrativa cambie (los decorados, vestuario o utilería pueden ser extraños, pero se conservan las convenciones estéticas y del montaje).

En cuanto a la puesta en escena, gran parte de las películas de ciencia ficción realizadas en Hollywood son filmadas en escenarios creados dentro de un estudio. Sumado a esto, la llegada de la era digital fomentó la utilización de *Chroma Key* para la producción virtual de los escenarios y algunos personajes. Cuando la película se desarrolla en el futuro, en un lugar distante o incluye tecnología que no corresponde a su época, la estética de los escenarios se nutre de la especulación científica. En ***Con destino a la Luna*** (1950), una parte del argumento se desarrolla en la Luna, por lo que los escenarios son fieles a la imagen que se tenía entonces de este lugar (paisajes desérticos, baja gravedad, suelo estéril).



Puesta en escena de un paisaje lunar en *Con destino a la Luna* (1951)

En las películas en las que el elemento extraño no corresponde al espacio construido sino a una entidad ajena a lo humano, el maquillaje y el vestuario cumplen un papel esencial, “narrativo, emocional y causal”, así como ayudan a crear “los rasgos del personaje o motivar la acción del argumento”³; la apariencia de los extraterrestres varía de una película a otra, desde lo más grotesco y amorfo como en *La masa devoradora* (*The Blob*, 1958) a criaturas idénticas a los seres humanos como en *Ultimátum a la Tierra* (1951); de cualquier forma, bien sea por su vestuario o su fisionomía, siempre se diferencian de los humanos. Debido a que nuestra muestra de películas comprende dos décadas diferentes, se evidencia una evolución en la calidad del maquillaje, pues el nivel de detalle aumenta conforme pasa el tiempo, llegando a emplear *animatronics* (robots

3 BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico*. EDITORIAL MCGRAWHILL. México, 2006. Pág. 163.

maquillados o con aspecto de seres vivos) y técnicas digitales de animación, que nutren de realismo a varias producciones actuales.

Aunque es cierto que la iluminación varía de acuerdo al género, por el tipo de relatos que se presentan, en la ciencia ficción se reconocen recursos usuales como la luz engeguecedora para representar la llegada de una nave extraterrestre; pero además de este tipo de significaciones obvias (simbólicas), el género no excluye la función dramática de la iluminación, pues es usual que en momentos de tensión se emplee el alto contraste y las sombras pronunciadas, estética que comparten con el cine de terror. Por lo anterior podríamos advertir que, si bien la ciencia ficción obedece a los esquemas clásicos del cine de Hollywood, su estilo es flexible en cuanto a particularidades estéticas como la iluminación, si ésta va de acuerdo con el desarrollo del argumento, como es el caso de *Plan 9 del espacio exterior* (*Plan 9 from the outer space*, 1959).

En la ciencia ficción, la música juega un papel fundamental al enfatizar la situación dramática de la escena, como en la persecución de la Policía a Klaatu en *Ultimátum a la Tierra* (1951), que no sólo presenta el sonido diegético (sirenas de los automóviles y disparos), sino también un acompañamiento musical acelerado. Igualmente, puede servir como *leitmotiv* de algunas situaciones o personajes, como el motivo melódico que suena cada vez que aparece en plano la criatura de *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954). No se puede omitir una convención característica de la ciencia ficción de la década de 1950: la música abrumadora y misteriosa en los créditos de apertura, que por lo general termina en un ensordecedor *sforzato*, sincronizado con la aparición del título de la película.

Frente a la estructura narrativa de las historias, es fácil reconocer que la ciencia ficción cumple con el esquema clásico de inicio, nudo y desenlace, además de que emplea un desarrollo causal doble, lo que implica la presencia de dos líneas argumentales o de acción durante la trama; una de las líneas, que incluye el conflicto central, está condicionada por el “elemento extraño” que perturba al personaje principal y la otra da cuenta de un romance heterosexual en el que participa el/la protagonista o —con especial relevancia en la década del 2000— una relación fraternal/maternal, como ocurre en *La guerra de los mundos* (2005) o *Invasores* (2007).

A pesar de que cada una de las líneas argumentales cuenta, de manera independiente, con un objetivo, un obstáculo y un clímax, ambas se entremezclan a lo largo del filme y, por lo general, alcanzan su punto máximo al mismo tiempo. Por ejemplo, en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), la escena en la que Becky Driscoll, amada del protagonista, se queda dormida y es suplantada por un alienígena, implica, por una parte, el final de su relación con Miles Bennell y por otra, el fracaso del objetivo de

los protagonistas: escapar de la amenaza invasora. En *Invasores* (2007), versión más reciente del filme mencionado, ambas líneas argumentales se resuelven en momentos diferentes, pues Carol Bennell encuentra a su hijo antes de que logren escapar del peligro. Esta película cuenta con un final clásico —al tener un cierre feliz en el que el virus extraterrestre es exterminado y Carol se reúne con su hijo— a diferencia de la de 1956 en la que el final es abierto, ya que se desconoce si los invasores son derrotados y si Miles regresa junto a Becky. Casos similares se presentan en *El fin de los tiempos* (*The happening*, 2008), que termina con una situación homóloga a la del principio del filme, o de *Ultimátum a la Tierra* (1951), en donde la última escena es un discurso de advertencia sobre lo que le podría suceder al planeta. De manera global, las películas de la década más reciente desarrollan, además de las dos líneas argumentales, otros aspectos de los protagonistas que no sólo están enfocados en la evolución del argumento sino también en el crecimiento interior de los personajes, como sucede en *La guerra de los mundos* (2005), en la que Ray Ferrier tiene un cambio significativo en el transcurso del filme.

Por lo general, las películas con una narración clásica “[...] tienden a ser omniscientes, altamente comunicativas y sólo moderadamente autoconscientes”⁴; estas características son reconocibles en la mayoría de los filmes de ciencia ficción. *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), es un caso excepcional, pues la narración se realiza mediante la utilización de un flashback del protagonista, por lo que la historia se limita a su versión subjetiva (aunque se muestran también dos escenas en las que no estuvo presente), sin embargo, esto no significa una limitación de la información. Esta película, además, presenta planos que no corresponden al modelo de representación institucional de Hollywood, como en el que Miles Bennell se dirige directamente al espectador y grita en primer plano “¡Ellos ya están aquí, ustedes son los siguientes!” (*They’re here already, you’re next!*), produciendo una mayor autoconsciencia.

El estilo en los personajes tiene un fuerte carácter ideológico, pues éstos, al ser generalmente arquetípicos, se construyen en torno a su discurso y a sus características físicas y emocionales. Su actitud está determinada por su relación dentro de la comunidad, todos se sitúan dentro de un estatus y un rol, desde donde se acoplan a la sociedad o se mantienen al margen de ella. Así como los personajes de la ciencia ficción presentan particularidades estéticas determinantes ligadas a su papel dentro del argumento, los demás aspectos del filme están condicionados a su contexto de realización. Lo anterior se manifiesta de tres formas:

4 BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. EDICIONES PAIDÓS. España, 1996. Pág. 160.



Túnicas marrones que simulan ser trajes espaciales en Cuando los mundos chocan (1951)

La reflexividad tecnológica: los avances científicos y los objetos tecnológicos presentes dentro de una película dan cuenta de su época de producción de diversas formas — una de las muestras más obvias son los modelos de automóviles en las películas cuyo argumento es sincrónico con su época de producción—, por ejemplo, al considerar que el primer viaje de un humano al espacio se realizó en 1961, se puede concluir que cualquier película previa a este año que incluya viajes espaciales es de ciencia ficción; además, la inexistencia de los trajes espaciales reales obligó a los realizadores a pensar sus propias versiones de los mismos (coloridas escafandras de goma-espuma en *Con destino a la Luna*, 1950; togas brillantes en *Plan 9 del espacio exterior*, 1959; y túnicas marrones en *Cuando los mundos chocan*, 1951, muy similares a costales de tela).

El contexto social y cultural: la forma de vestirse, peinarse y de hablar de los actores, la arquitectura, la decoración, entre otros aspectos, dan cuenta de las tendencias,

comportamientos y características de la vida en sociedad y de la cultura de una época determinada, si el argumento es sincrónico con el contexto de producción de la película. Estas particularidades se filtran al filme que, pese a estar enmarcado en un contexto completamente ficticio, no deja de reflejar la realidad que lo produjo (los cuidadosos peinados ‘*pin-up*’ y los vestidos largos de los 50 en los personajes femeninos, notablemente distintos a los cabellos sueltos y los pantalones, propios de comienzos del siglo XXI).

La iconografía de la época: los *Cánones iconográficos*, previamente explicados, varían también de una época a otra dentro de un mismo género, en gran medida por las estéticas visuales de cada momento histórico determinado. Una forma de evidenciar esta diferencia iconográfica en un plano completamente visual, es con los afiches promocionales de los filmes, que están sujetos a las tendencias publicitarias de cada periodo: la superposición y saturación de elementos, la abundancia de colores intensos, mujeres gritando, monstruos gigantes, rayos, explosiones y la tipografía impactante y resaltada de los carteles de mediados del siglo XX (que en ocasiones podrían parecer engañosos, pues por lo general son muy pocas las escenas de destrucción espectacularizada), parece muy lejana a los de la década del 2000 que, pese a pertenecer al mismo género, optan por utilizar una sola imagen (casi siempre centrada, clara y de pocos tonos), que está dirigida para causar cierto tipo de conmoción.

Encuentros con el otro: Cuestiones sobre alteridad

“Ser uno de nosotros requería una separación demostrable de ellos.”

Bill Nichols.

“La verdadera diferencia, la verdadera ajenidad u otredad, es imposible e inalcanzable, incluso allí donde parece haberse representado con éxito, encontramos en realidad el mero juego estructural de temas y tópicos puramente humanos.”

Fredric Jameson.

El reconocimiento de lo extraño

En el filme *Vinieron del espacio* (*It came from Outer Space*, 1953) el aspecto físico de los extraterrestres asume un mayor protagonismo que muchos otros elementos con potencial dramático dentro de la película: no se le dedica especial tratamiento a las técnicas de control mental que utilizan los alienígenas, a los rastros de cristal que dejan a su paso, ni a su carácter inofensivo, en contraste con la violencia desmedida de las personas; en cambio, la fealdad de estos visitantes accidentales motiva el desarrollo de la trama, pues se esconde su aspecto casi hasta el final de la película, insinuándolo solamente con el manejo de la música y los gestos de repulsión de los personajes humanos que establecen contacto visual con ellos. Este tipo de tendencias ponen en evidencia las condiciones de la interacción con *el Otro*, con lo diferente, que para este estudio en particular se entenderá como alteridad. El término, que abarca desde los conceptos interiorizados sobre *el otro* hasta las relaciones que se establecen frente a lo diferente, ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas y, por extensión, de



Planos subjetivos de los extraterrestres, mostrando las reacciones de los humanos ante su espantosa apariencia en *Vinieron del espacio* (1953).

un número considerable de autores¹, aunque no todos utilicen la misma palabra para referenciarlo.

Teniendo en cuenta que la alteridad en la ciencia ficción está claramente representada a través de elementos estéticos y argumentales, no se puede desconocer que el contexto real está implícito en estos filmes por medio de la alegoría; en palabras de Bill Nichols,

1 En los diferentes estudios sobre alteridad no se pueden desconocer las implicaciones psicológicas asociadas al tema, que pese a no ser de importancia transversal para este estudio, son dignas de una breve mención. Aunque en *Arqueologías del futuro* Fredric Jameson (2009) reprocha que los críticos psicoanalíticos dejan en un segundo plano a la alegoría para priorizar en la representación implícita de desórdenes mentales como la neurosis y la psicosis, en *La representación de la realidad*, Bill Nichols (1997) echa mano de los fundamentos del psicoanálisis al afirmar que “El Otro no existe en lo real [...], se trata de una construcción imaginaria, un desplazamiento freudiano inscrito sobre un ser o grupo real.” Esta afirmación entra de lleno en el campo de la alegoría, cuyo protagonismo dentro de este documento no debe ser descuidado.

“las perspectivas diferentes de la representación del Otro en la ficción comienzan con la obviedad de que la ficción es una fabricación. Con esta premisa entramos en el ámbito en que el Otro, como la propia narrativa de ficción, tiene una relación metafórica con la cultura de la que surge”². En *La estética geopolítica*, Fredric Jameson le atribuye a la alegoría la facultad de permitir que “los paisajes más aleatorios, insignificantes o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que aparecen y desaparecen incesantemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local con una fluidez que no halla equivalente”³; de esta forma, el contexto de producción da muestra de sus particularidades sociales, culturales, económicas y políticas. Por ejemplo, la permeabilidad del enfrentamiento entre capitalistas y comunistas durante la Guerra Fría se evidencia en la película *La guerra de los mundos* (1953), en diálogos de tintes xenofóbicos como “*todos los seres humanos no se parecen a nosotros...*”.

Una especificidad de la ciencia ficción se da cuando el *nóvum*⁴ recae sobre un personaje, es a través de él que el argumento cobra sentido; de esta manera, el filme depende de la extrañeza del protagonista, como sucede en los primeros minutos de *Ultimátum a la Tierra* (1951), pues luego del aterrizaje de un platillo volador en Washington, la tensión en el ambiente —enfaticada con los primeros planos y planos medios de los rostros inquietos del numeroso público— llega a su clímax cuando, sin aviso alguno, la nave espacial abre su compuerta para permitir la aparición de uno de sus dos tripulantes, Klaatu. La conmoción de la gente es tal, que al ver al segundo pasajero (Gort, el robot gigante) sólo piensa en huir; sin embargo, esta sorpresa es apenas comparable con la de los médicos militares, quienes, tras examinar en detalle a Klaatu —herido por el disparo de un soldado— determinan que bajo su brillante traje espacial posee una “*estructura ósea completamente normal, igual que los órganos principales: corazón, hígado, bazo, riñones... Y los pulmones son iguales que los nuestros.*”

Sabiendo que Klaatu es anatómicamente humano —o por lo menos un ser ampliamente semejante—, ¿de qué forma cobra sentido la extrañeza en torno suyo? Román Gubern⁵ lo explica con un sencillo esquema mediante el cual logra definir y, de paso, categorizar

2 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997. Pág. 261.

3 JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1995. Pág. 25.

4 Como hemos anotado al definir a la ciencia ficción, el *nóvum* es un elemento extraño a nuestros ojos pero plausible dentro del universo del filme, necesario para el desarrollo del argumento.

5 GUBERN, Román en PRAT, Joan y GUBERN, Román. *Las raíces del miedo*. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979.

a lo monstruoso (es preciso recordar que en los programas de radio Klaatu es tildado de “monstruo” y “criatura”, además de instar a que sea “cazado como un animal salvaje, destruido”). Para Gubern, la fundamentación estadística define *Lo Normal*⁶; todo lo que se encuentre fuera o en oposición a ello pertenece a la categoría de lo anormal y, a su vez, lo monstruoso es una expresión repulsiva o maligna de lo anormal. Dado que la anormalidad o presunta monstruosidad de Klaatu no puede vincularse a su aspecto físico, es preciso reconocer los tres parámetros básicos establecidos por Gubern para la identificación de lo anormal.

El primero —y en muchas ocasiones, el más evidente— se centra en las características físicas, que al ser ajenas a la naturaleza conocida, traen una carga de alteridad⁷; se pueden incluir aquí las habilidades sobrehumanas o súper poderes. La película ***Cloverfield: Monstruo*** (*Cloverfield*, 2008) es un claro ejemplo, pues la apariencia titánica de la criatura, cuyo tamaño sólo permite mostrarla parcialmente dentro del cuadro y en contrapicado, se encarga de alterar a los protagonistas —y de desarrollar la trama—, sin dar indicios claros de su medio de llegada, la razón de su ataque o su paradero. El segundo parámetro apela a las características de origen que son, precisamente, la carencia de ***Cloverfield: Monstruo*** (2008); es aquí donde Klaatu se puede incluir, pues su anormalidad radica casi exclusivamente en el hecho de venir de otro planeta. El tercero y último plantea la anormalidad determinada por el cambio, la metamorfosis voluntaria o accidental, parcial o total de un personaje, haciéndolo extraño o antinatural. Estos tres parámetros no se excluyen entre sí; es de esta manera que la extrañeza de Dr. Manhattan (pseudónimo del Dr. Jonathan Osterman) en ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009) radica tanto en su proceso de transformación, como en su aspecto físico y sus poderes sobrehumanos: un científico que, tras sufrir un accidente nuclear, se transforma en un hombre/dios, fluorescente y de piel azul, capaz de ver el futuro y modificar la materia a su antojo.

Nichols plantea cuatro “perspectivas frente a la representación del Otro en la ficción audiovisual” (aplicables para cualquier género): *el estereotipo cultural, el Otro como una*

6 Pese a su fundamentación estadística, establecer “lo normal” es siempre un proceso cargado de subjetividad, como se recuerda en ***Ultimátum a la Tierra*** (1951) con la conversación que tiene lugar durante el desayuno, en la que la Sra. Barley afirma que “*Washington no tiene nada de extraño*” a lo cual Klaatu responde “*Alguien de otro planeta podría discrepar.*”

7 El reconocimiento del otro por su aspecto distinto ha tenido repercusiones históricamente reconocidas, en su mayoría negativas; una de las más recientes ha sido la discriminación que ha sufrido la población de fisionomía árabe en EE. UU., asociados al radicalismo religioso y vistos como cómplices del terrorismo.



Transformación del Dr. Jonathan Osterman en Dr. Manhattan. *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

*construcción narrativa, la narrativa dominante y la mirada de la cámara.*⁸ Sin descuidar la importancia de las cuatro perspectivas, es preciso enfatizar en las que afectan directamente al estilo y la narrativa, es decir, las últimas tres.

Jake Sully –protagonista de *Avatar* (2009)– es sometido a enfrentar una serie de pruebas y a pasar el entrenamiento del pueblo Na'vi, mientras conoce sus tradiciones y se adapta a sus rutinas; sin embargo, estos hechos, lejos de exaltar las características de

8 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997. Pág. 261-265.

los seres azules, se utilizan para enriquecer la construcción del protagonista: Jake Sully es un súper hombre, cuyos talentos y versatilidad trascienden las barreras de la especie, logrando convertirse también en un súper Na'vi. Desde esta perspectiva, el Otro como construcción narrativa oscila entre los roles de “malvado y donante”⁹, existiendo en función del vínculo o elemento en común con el héroe, configurándose como una amenaza, un obstáculo, un ayudante, una guía u oráculo, un objeto de deseo o tentación, un anfitrión, un delator, un cómplice, un objeto de búsqueda, etcétera; en el caso de *Avatar* (2009), Neytiri (pareja Na'vi de Jake Sully) funciona, en relación a Jake Sully y frente a la historia, como objeto de deseo, anfitrión, cómplice y guía. Nichols resume esta imposibilidad protagónica de los sujetos de la alteridad, al afirmar que “de vez en cuando los directores de Hollywood intentan hacer lo contrario y se «internan» en los ritmos y valores de otra cultura de un modo más holístico de lo que podría suponer el «color local» o el paisaje descriptivo. El resultado rara vez es satisfactorio. [...] Rara vez se presenta al Otro de forma que aparezca algo de su singularidad y diferencia en vez de lo estereotipado y proyectado.”¹⁰

Al jugar en función de la importancia de un personaje, la narrativa dominante —de acuerdo a Nichols, entendida como generalización excesiva y rechazo de la diferencia— dota a los protagonistas con la total atención de sus acciones y diálogos, nutrida también por una generosa y bien enfocada presencia en cuadro, y de planos considerablemente más extensos que los que incluyen a otros personajes; mientras que se relega al olvido y la homogeneidad a las multitudes, en muchas ocasiones más cercanas a la utilería. Esta tendencia se ejemplifica en *Watchmen: Los vigilantes* (2009) durante las escenas de combates en la Guerra de Vietnam: los combatientes del *Vietcong* son introducidos generalmente con primeros planos y planos medios, aunque estos encuadres sólo se utilicen para mostrar las muy cortas y espectaculares secuencias de sus muertes —quemados con napalm por The Comedian, despedazados con los destellos azules de Dr. Manhattan—; también se utiliza el plano general de una rendición de tropas vietnamitas ante Dr. Manhattan, que sintetiza el sometimiento de una guerrilla masiva y homogénea.

Actuando como herramienta de la construcción narrativa del Otro y la narrativa dominante, la mirada de la cámara en *Ultimátum a la Tierra* (1951) caracteriza a Gort empleando primeros planos de su cabeza, que muestran su carencia total de emoción, complementados con planos generales, que aluden a su imponente, rigidez e inmutabilidad. Shohat y Stam afirmarían frente a la importancia de la cámara en

9 Ibid. Pág. 261-262.

10 Ibid. Pág. 263.

la construcción de la alteridad, que “operando en un continuo con la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina, la cámara –como el microscopio– anatomiza lo «otro»”¹¹. Aunque metafóricamente el protagonismo de la cámara en la construcción de la imagen cinematográfica es indiscutible, técnicamente hablando no se le puede aludir toda la responsabilidad, pues la iluminación, cuya carga dramática también es ampliamente reconocida, toma su lugar en el cine de ciencia ficción al jugar en función de oposiciones como la sobriedad de la luz tenue, frente al dramatismo del alto contraste, o con tendencias más obvias hacia el maniqueísmo: lo “malo” que permanece en la sombra y lo “bueno” expuesto en plena luz, como sucede en *El enigma de otro mundo* (1951), en donde la criatura permanece durante la mayor parte del filme en la oscuridad, con su cuerpo por fuera de cuadro, o es mostrada en contraluz; sin modificar el desarrollo de la historia dentro de este filme, si la cámara privilegiara al monstruo y minimizara u ocultara a los protagonistas humanos, la narrativa dominante variaría, convirtiendo a la criatura espacial en el protagonista que busca sobrevivir y a los humanos en el elemento violento y antagonico.

Para Jameson la alteridad dentro de un argumento obedece a dos procesos básicos: la diferencia por oposición y la diferencia por negación¹². La oposición se refiere a las condiciones contrarias a la lógica o a la pertenencia, como es el caso de *La humanidad en peligro* (1954), en donde las hormigas se hacen gigantes por efectos de la radiación (se desarrolla la oposición de hormiga NO pequeña), exaltando su monstruosidad al ocupar, en repetidas ocasiones, gran parte de la pantalla con primeros planos de sus grotescas cabezas. Por su parte, la negación se refiere a lo que se concibe como ajeno en su totalidad, generalmente lo no-humano, no-vivo o no-terrácola, siendo uno de los ejemplos más paradigmáticos la aparición de los fantasmas que exterminan a los Krell y amenazan a la tripulación del C-57D en *Planeta prohibido* (*Forbidden planet*, 1956), criaturas invisibles que no están vivas, no son humanas y no provienen de la Tierra. Además, el autor distingue tres casos específicos en los que se presenta la alteridad dentro de la ciencia ficción –hablando del género, sin especificar el soporte o formato–: la utopía, la oposición entre lo individual y lo colectivo y lo desviado errado o incorrecto. En el primero se plantea la manera en que las representaciones utópicas están cargadas de alteridad, pues requieren de individuos, contextos y/o sociedades distintos de los reales; esto sucede en *Invasores* (2007), donde se presenta un panorama utópico

11 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002. Pág. 122.

12 JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. EDICIONES AKAL. Madrid, 2009. Pág. 160-163.

de la paz mundial, en el que hay un cese de hostilidades definitivo entre potencias tradicionalmente enfrentadas, gracias a la propagación de un virus extraterrestre que suprime los sentimientos.

En el segundo caso, la oposición entre lo individual y lo colectivo, se representa la antítesis del individuo, plasmada en una sociedad encaminada “demasiado hacia lo colectivo y lo conformista”¹³; las actuaciones deliberadamente acartonadas y las coreografías casi robóticas de *Invasores* (2007) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), comprenden dos ejemplos canónicos de esta pesadilla de la colectividad: los humanos que caen víctimas de la conversión o suplantación, terminan funcionando como piezas de una gran máquina colectiva, como lo evidencian las palabras de Ben Driscoll al tratar de convencer a su pareja, Carol Bennell, de entregarse en *Invasores* (2007): “No sólo soy Ben, soy más que Ben. [...] ¿Has visto la televisión? ¿Has leído los periódicos? ¿Has visto lo que sucede y lo que ofrecemos? Un mundo sin guerras, sin pobreza, sin asesinatos, sin violencia... Un mundo sin sufrimiento. Porque en nuestro mundo nadie puede lastimar a otros, ni explotarlos, ni tratar de destruir a los otros, porque en nuestro mundo no hay otros.” Esta pérdida de individualidad puede asociarse al temor frente al comunismo, un rezago cultural en *Invasores* (2007) y una amenaza latente en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956)¹⁴.

Por último, las categorías de lo desviado, errado o incorrecto —cargadas de ideologías y subjetividades, de ética y moral, relaciones de poder y roles sociales— se muestran en función del imaginario del espectador en relación con el de los personajes; de esta forma, cualquier actitud reprochable para el público o para un personaje caracteriza la alteridad en torno a lo “desviado”. Para este caso, a los ojos de la intolerancia casi fascista de Rorschach en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), una gran parte de la población vive bajo parámetros incorrectos: “las sabandijas, [...] las putas y los políticos, todo el mundo está al borde del precipicio, mirando hacia abajo al infierno. Todos esos liberales e intelectuales...y lisonjeros”. Los ladrones, asesinos y prostitutas se muestran en planos escasamente iluminados, de colores fríos y poco saturados, al igual que el propio Rorschach, quien curiosamente, pese a ser un homicida y un prófugo que se mueve en la ilegalidad, no aplica juicios negativos sobre sí mismo.

13 Ibid. Pág. 162.

14 La pesadilla de lo colectivo presentada en *La invasión de los ladrones de cuerpos*, bajo la óptica de la crítica hacia lo conformista, bien puede leerse como un juicio al produccionismo capitalista, tan insigne del American way of life.



La lúgubre puesta en escena del bajo mundo es estéticamente consecuente con la actitud de Rorschach, personaje que describe este entorno en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

Las confrontaciones históricamente inamovibles, al igual que sus alegorías y representaciones dentro del cine, procuran la inauguración de jerarquías por oposiciones binarias (término empleado por Ella Shohat y Robert Stam¹⁵, compartido también, usando casi las mismas palabras, por Bill Nichols¹⁶), según el cual todo se lleva al maniqueísmo generalizado, a la dicotomía totalizadora de todo lo que esté por fuera —sin estar necesariamente en oposición— de lo que un grupo considera bueno, civilizado, correcto, positivo o adecuado, es una encarnación absoluta y sin matices de lo incorrecto, lo perverso y lo primitivo. Nichols expone que “La figura del otro está engendrada por patrones de jerarquía. [La alteridad] implica distancia como control y diferencia como jerarquía. [...] El Otro se convierte en condición previa para las garantías imaginarias de independencia sublime. Los que están a cada lado de la línea divisoria deben disfrutar o soportar una unidad que elimina una multitud de diferencias en nombre de la eterna constancia.”¹⁷ *Avatar* (2009) muestra los usos discursivos de la jerarquía por oposiciones binarias, al reforzar la imagen de los Na’vi —como raza inferior y primitiva— que tienen los antagonistas humanos: no son humanos, son “*monos azules*”, “*cucarachas*”; no tienen una religión, tienen supersticiones que son

15 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002

16 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997.

17 *Ibíd.* Pág. 258.

objeto de burla; no son sociedades organizadas, son “*mosquitos salvajes que viven en los árboles*”; no buscan progreso, “*les gusta el barro*”. Pese al discurso sobre la inferioridad de los Na’vi, común en casi todos los humanos, la película en sí misma privilegia a los extraterrestres con la música épica y los planos abiertos, coloridos y abundantemente iluminados, inaugurando la oposición entre lo pacífico y preservador (Na’vi) contra lo bélico, consumista e impuro (humano).

Personajes arquetípicos

Una particularidad no exclusiva del cine de ciencia ficción es la frecuente utilización de arquetipos; de los cuales Freixas y Bassa¹⁸ reconocen y destacan tres:

El malo: este tipo de personaje se entiende como diferente a lo *normal*, con el agravante de estar motivado por o encaminado a la alteración de un orden previamente establecido, lo que lo convierte en una amenaza *per se*. Freixas y Bassa recuerdan que el riesgo se hace mayor cuando el malo tiene forma humana, pues al poder pasar desapercibido, disimulando su condición anormal, fomenta la paranoia originada por el contexto real: el villano que se esconde entre la multitud se asocia, en la década de 1950, a los militantes comunistas infiltrados en la sociedad estadounidense¹⁹, y en la primera década del siglo XXI, a las redes terroristas que se infiltran entre los civiles —generando prejuicios y discriminación frente a la población musulmana en general, como se evidenció en los excesivos parámetros de seguridad aeroportuaria para esta población a partir del 9/11—. Una situación ejemplar frente a esta posibilidad es mostrada durante el filme *Invasores* (2007), en el cual la desconfianza generalizada causada por la imposibilidad de distinguir a primera vista a los contagiados de los no-contagiados, genera un ambiente de tensión constante, en el que los primeros planos de miradas de sospecha son recurrentes.

El robot: el papel, las formas y las características de las máquinas inteligentes dentro del cine de ciencia ficción varían ampliamente de una película a otra; frente a las posibilidades de categorización de estas entidades, Naief Yehya²⁰ propone tres: Los cyborgs, humanos con implantes electrónicos, como el Detective Del Spooner con su

18 FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993.

19 Eventos como los despidos masivos en la empresa General Electric a los trabajadores sospechosos de estar afiliados al Partido Comunista o de tener ideologías de izquierda (Diciembre de 1953), o las arbitrarias listas negras de Joseph McCarthy entre 1950 y 1956, recuerdan los alcances de esta paranoia.

20 YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado: Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. EDICIONES PAIDÓS. México, 2001. Págs. 44-45.

brazo izquierdo robótico en *Yo, Robot* (2004); los androides, máquinas de apariencia humana, como el modelo T-850 de *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (*Terminator 3: Rise of the machines*, 2003); y los robots, máquinas en su totalidad, sin componentes biológicos, como el servicial *Robby, el robot* en *Planeta Prohibido* (1956).

Yehya recuerda que, de estas tres categorías, la única exclusiva de la ficción es la del androide; en esta medida, las representaciones de robots y cyborgs dentro del cine de ciencia ficción se nutren paralelamente con los adelantos científicos de cada época, logrando variaciones notables en el aspecto y el comportamiento de estas máquinas en los dos periodos estudiados, es así como los robots mostrados en las pantallas de la década de 1950 son característicos por sus formas geométricas, su rigidez, su torpeza y su servilismo puro —basados en la especulación futurista, más que por eventos fácticos frente a la incipiente robótica—, muy distintos a los astutos, veloces, curvados y hábiles robots del cine de la última década —también es preciso recordar que en los filmes estudiados pertenecientes a la mitad del siglo XX no se presentan cyborgs, ni mucho menos androides—.

Ante las notorias diferencias ya planteadas entre los distintos tipos de máquinas inteligentes, se destaca una propiedad transversal a todas ellas, y es su finalidad al momento de ser concebidos: ser una herramienta que ayude a un personaje o una comunidad. Las funciones de estas herramientas varían ampliamente, desde la satisfacción sexual —como es el caso de Gigolo Joe en *Inteligencia Artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001)— hasta el exterminio bélico —la potencial función de Gort en *Ultimátum a la Tierra* (1951)—, pasando por un sinnúmero de matices, siempre derivadas de la asistencia a otros.²¹

El extraterrestre: Su aspecto, origen y accionar pueden diferir entre cada filme —en ocasiones su lugar específico de origen no es aclarado—, sin embargo, es frecuente que su relación con los humanos sea conflictiva o incluso destructiva en el peor de los casos²². Frente a los extraterrestres siempre se asocian las oposiciones binarias del bien (lo correcto) contra el mal (lo incorrecto), aunque pueden presentarse en cualquiera de los dos ejes; por ejemplo, la sed destructiva de los *Trípodes* en *La guerra de los mundos*

21 En el caso de los *cyborgs*, el ser en sí mismo puede no ser una herramienta, siendo ésta sólo su parte artificial.

22 Dentro de esta categoría se omiten las colonias humanas asentadas en el espacio, mostradas en *La guerra de las galaxias: Episodio III - La venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*, 2005), *Serenity* (*Serenity*, 2005) y *Planeta prohibido* (1956). Sus habitantes son, teóricamente extraterrestres, aunque sean social y biológicamente humanos.

(1953 y 2005) está inscrita en el mal —que por oposición ubica a los humanos del lado del bien—, mientras que el respeto por los seres vivos y la victimización del pueblo Na'vi en *Avatar* (2009) tiende a representar al bien —dándole cabida al hombre destructivo, consumista e invasor dentro de la categoría del mal—. Los encuentros entre extraterrestres y humanos usualmente permiten que se alegoricen conflictos reales, representando cada grupo una facción involucrada, es así como pueden verse reflejadas alusiones al comunismo en algunos extraterrestres mostrados en filmes de mediados del siglo pasado.

Estos tres arquetipos no se excluyen entre sí, dando lugar a la aparición de robots extraterrestres como Gort en *Ultimátum a la Tierra* (1951) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008), robots malos como V.I.K.I. en *Yo, Robot* (2004) y extraterrestres malos, como los invasores de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007).

Nosotros frente a los otros: imaginarios y representaciones

Nichols expone que “Las imágenes ayudan a construir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas.”²³ En esta medida, los imaginarios sociales y las representaciones simbólicas —parte fundamental de las construcciones que un grupo hace alrededor de su identidad y los elementos ajenos a ella— deben ser tenidos en cuenta al momento de considerar las repercusiones ideológicas de la alteridad.

Los imaginarios sociales y las representaciones simbólicas han sido explicados y analizados exhaustivamente por Bronislaw Baczko en el texto *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*²⁴; sin embargo, no estaría de más reconocer algunas especificidades y variaciones de estos conceptos, expuestas por la doctora en Ciencias Sociales María del Carmen Vergara Quintero²⁵ —que pese a estar situada en el campo de la psicología social, construye una ponencia con validez interdisciplinaria—. Para aludir de forma resumida a estos términos, es preciso partir de dos premisas:

- 1) Los imaginarios sociales fundan un marco común de interpretación de la realidad,

23 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición, Barcelona, 1997.

24 BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1999.

25 VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*, en REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008.

y de acción sobre la misma. En esta medida, logran instaurar la cohesión y el consenso dentro de una sociedad, y al estar estrechamente ligados al poder y sus instituciones, le proveen legitimidad.

2) Los imaginarios sociales se construyen mediante representaciones simbólicas. Éstas permean a los procesos de interacción social y pueden resumirse como relación imagen/concepto, siendo la imagen una categoría en la que se inscribe un grupo, objeto o fenómeno, y los conceptos, cualquiera de las particularidades que lo distinguen o definen frente al grupo que los observa o categoriza.²⁶

Los procesos de representación inauguran categorías que condicionan el trato que reciben sus miembros, de su estigmatización o exaltación²⁷; por ser comunicativos, estos procesos de representación están condicionados en gran medida por el contexto, de esta forma, los imaginarios asociados a comunidades pueden variar de acuerdo a cambios estructurales significativos dentro del grupo que los crea; esta variación no es profunda, ni se da de forma completa, pues sólo permite que se remplace una imagen asociada a un concepto (por una segunda imagen que presente semejanzas) o se modifique levemente el concepto que está vinculado a una imagen. Históricamente se reconocen varios eventos que modifican parcialmente los procesos de representación, como el movimiento por los derechos civiles, “mejorando” los conceptos asociados a la imagen

26 Vergara recuerda que en los procesos de auto representación y reconocimiento (formas de comprenderse y de ofrecerse a sí mismos y a los demás) se presentan dos tipos de grupos, ambos condicionados por la identidad y el sentido de pertenencia: grupos nominales y grupos reflexivos. Los primeros se caracterizan por existir sólo desde la perspectiva de un grupo externo y no tener una identidad social o de pertenencia consciente o voluntaria; es decir, los miembros de un grupo nominal no se reconocen como tales, incluso si comparten características entre sí. Por su parte, los grupos reflexivos presentan una identidad consciente y un pensamiento grupal, sus miembros reconocen y aceptan su pertenencia y determinan un nodo central y un sistema periférico; bajo estas condiciones los individuos pueden identificar al grupo al que pertenecen, en gran medida, viendo cómo es diferente a los otros. Ver: VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*, en REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008.

27 Vergara explica que los imaginarios sociales se constituyen de un nodo central, común para un grupo social, inamovible y temporalmente extenso, y un sistema periférico, constituido por experiencias individuales o particularizadas que le dan sentido al nodo central; frente a esto, describe dos procesos: la objetivación –asignación de una identidad o imagen clara a conceptos abstractos– y el anclaje –integración de nuevos símbolos, en concordancia con el nodo central–. Lo anterior permite la creación y perpetuación de estereotipos (rasgos generalizados y difícilmente modificables asociados a un grupo). Ver: VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*, en REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008.

de los afroamericanos.²⁸

El fin de la Guerra Fría y los atentados a EE. UU. del 11 de septiembre del 2001 permitieron desplazar el concepto de *enemigo* de la imagen de soviético-militante comunista, a la imagen de musulmán-terrorista fanático —sin despojar por completo a los rusos de su concepto asociado a lo misterioso y hostil—; las nuevas representaciones actualizan las confrontaciones, reemplazando capitalista/comunista por cristiano/musulmán, confrontación que sigue obedeciendo a la oposición binaria de los conceptos temporalmente transversales de bien/mal, democracia/dictadura y estadounidense/extranjero. Se pueden destacar algunos casos cinematográficos que evidencian esta variación:

Durante la Guerra Fría los soviéticos eran enemigos directos de EE. UU., en el filme *Ultimátum a la Tierra* (1951) esta rivalidad se evidencia en numerosas situaciones, como en la escena del desayuno, donde la Sra. Barley sugiere que Klaatu procede de la URSS y que la nave espacial podría ser tecnología soviética, evidenciando el misterio, el desconocimiento total y el arraigado temor frente a este país, su tecnología y su posible aplicación militar. Aunque el fin de este conflicto diplomático despojó a la URSS de su imagen de enemigo número uno de EE. UU., en *Invasores* (2007) —producida y ambientada más de quince años después del fin de la URSS— el embajador ruso Yorish Gagorovich es mostrado como un ferviente crítico de EE. UU., un personaje cínico y cáustico que le reclama directamente a Carol Bennell, protagonista del filme, que “*Ser ruso en este país es una especie de enfermedad*”. Además, el Dr. Henry Beleteck —de nacionalidad checa— constantemente lanza duras críticas contra el diplomático ruso, al decirle: “*Lástima que ya no hay botas rusas, ahora las hacen en China.*” “*¿Todavía hablan ruso? Creí que era una lengua muerta.*”, “*es ruso, necesita discutir tal como necesita respirar*”.

La alusión al enemigo como terrorista es bastante común en las películas estudiadas del periodo más reciente, un ejemplo insigne se da en *La guerra de los mundos* (2005), donde Robbie y Rachel Ferrier (hijos del protagonista) preguntan desesperados —dos veces en un lapso de no más de dos minutos— si los ataques son perpetrados por terroristas, a lo que su padre, Ray, aclara “*No, vienen de otra parte*”; Robbie repara

28 La representación del hombre blanco y la mujer blanca estadounidenses como epítomes de la fuerza, la inteligencia y la belleza dentro de las industrias culturales y los medios masivos de comunicación no ha perdido completamente su vigencia; esta situación salta a la vista con la apariencia de los protagonistas de los filmes estudiados, en su mayoría caucásicos, con contadas excepciones como el actor negro Will Smith en *Yo, Robot* (2004) y *Soy leyenda* (2007) —las repercusiones de esta ligera variación de conceptos frente a la imagen de los negros no deben descuidarse en su totalidad, pues en los filmes estudiados de mediados del siglo XX ningún afroamericano tiene un papel relevante, mostrándose en muy pocos casos, en planos breves, y siempre como extras—.

ante la respuesta de su padre “¿De dónde? ¿De Europa?”. Este breve diálogo evidencia cómo el terrorismo es asociado a extranjeros no europeos, y en esta medida, bien puede entenderse como un imaginario que lo vincula sólo a la población de origen árabe²⁹.

Mediante los procesos de representación, en concordancia con las oposiciones binarias, siempre se puede ver al *otro* representado en los filmes como reflejo u oposición de uno mismo; en cualquier caso, refuerza la identidad propia y el sentido de pertenencia a un grupo³⁰, bien sea por compartir el rechazo frente a un antagonista o por identificarse con los principios y las acciones del héroe: No soy negro, *ergo* soy blanco; el héroe es un hombre blanco, capitalista, católico, como yo, *ergo* yo soy como el héroe. En palabras de Nichols, “El Otro es pura representación y, en este contexto, es la representación del no blanco, no varón, no heterosexual, no occidental, no capitalista como todo lo que nosotros, que somos todo lo que el otro no puede ser, necesitamos. El Otro también es una representación del poder, de ese deseo desnudo de poder que tanto puede costarle admitir al poder en su búsqueda de legitimidad y aprobación.”³¹

Las representaciones que un grupo tiene de sí mismo también se adaptan de acuerdo al contexto histórico, modificando las fronteras de pertenencia frente a nuevos individuos; la modificación de estas fronteras se aplica en las películas ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956) e ***Invasores*** (2007), que muestran cómo en dos versiones de la misma historia ampliando el rango para el concepto del héroe: en la versión más reciente el protagonista es interpretado por una mujer, Carol Bennell, que pese a la novedad de su sexo no deja de ser blanca, divorciada, médica, físicamente atractiva, de clase media-alta, y tan aguerrida como Miles Bennell, su héroe predecesor —llama la atención que la motivación de Miles Bennell es su pareja, la frágil Becky Driscoll, mientras que la de Carol Bennell es su hijo Oliver, dejando en segunda instancia a su pareja, Ben Driscoll,

29 Frente a los musulmanes que migran a EE. UU, Zygmunt Bauman plantea que en su situación son sometidos a una doble exclusión: de parte de los estadounidenses blancos, gracias a sus prejuicios étnicos, y de parte de su “comunidad de origen”, que los condena por su desertión; “ser musulmán significa ser víctima de una privación múltiple [...]. [los musulmanes] Pertenecen a una población oficialmente clasificada como rezagada con respecto al resto «avanzado», «desarrollado» y «que progresa» de la humanidad.” Ver: BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 152.

30 “Todorov comenta que cuando las personas ingresan en las filas de un colectivo, adquieren al fin la certeza que tanto ansiaban y encuentran una respuesta para todas las preguntas, en lugar de vagar a la deriva entre vacilaciones y preocupadas por la duda. Camaradería y certeza (¿acaso no son términos sinónimos?).” *Ibíd.* Pág. 151.

31 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997. Pág. 356



Carol Bennell alerta a su hijo sobre el peligro que se encuentra al otro lado de la puerta en *Invasores* (2007).

y reforzando la imagen de la mujer como unidad central de la familia—³².

Pese a las interpretaciones negativas que se puedan obtener en torno a algunos imaginarios sociales y representaciones simbólicas, no se debe condenar su consentimiento —en ocasiones cercano a la militancia dogmática—, pues en ellos se inscribe la *violencia simbólica*. Éste término acuñado por Pierre Bourdieu refiere —en sus propias palabras— al “*poder que [...] se ejerce por medio de las vías de la comunicación racional*, es decir, con la adhesión (forzada) de aquellos que, por ser los productos dominados de un orden dominado por las fuerzas que se amparan en la razón, [...] no tienen más remedio que otorgar su consentimiento a la arbitrariedad de la fuerza racionalizada.”³³ De esta forma, los imaginarios sociales y las representaciones simbólicas —de la mano de la violencia simbólica— no operan exclusivamente en función de la creación de una imagen de lo ajeno, sino también en su legitimación y perpetuación.

32 Los ejemplos de la incursión de actores negros presentados en la nota al pie No. 57 también aplican para este caso.

33 BOURDIEU, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. EDITORIAL ANAGRAMA. Barcelona, 1999. Pág. 112.

El otro dentro de la sociedad mundial

La globalización y la colonización han procurado el debilitamiento de las fronteras, condición que acarrea –de acuerdo con Ulrich Beck– la creación de una sociedad cosmopolita, en “directa vecindad con todos”³⁴ y en la que resulta imposible segregar o apartar por completo al otro; en concordancia, Richard Bernstein señala que “vivimos en una era en la que existen tendencias poderosas hacia la globalización. No obstante, esta globalización aumenta nuestra conciencia de la heterogeneidad y las diferencias, mientras que en todo el mundo explotan las tensiones y las hostilidades entre distintos grupos culturales, religiosos y étnicos. [...] Esperamos que los otros sean y actúen igual que nosotros y que adopten y acepten nuestras normas y valores”³⁵. Dada esta imposibilidad del total distanciamiento, el cine en muchas ocasiones –lejos de fomentar la igualdad y la convivencia– convierte a “las gentes «oscuras» o del Tercer Mundo en otros sustituibles, en unidades intercambiables que pueden suplirse unos a otros”³⁶, reforzando los estereotipos étnicos resultantes de las convivencias forzadas entre grupos distintos (consecuencia de la globalización y la colonización). Estos conflictivos procesos de convivencia se ven permeados –y, por qué no, atizados– por el racismo y el etnocentrismo, dos ideas cercanas pero no equivalentes.

El racismo, entendido como el auto reconocimiento de superioridad que tienen los miembros de un grupo étnico sobre los miembros de otros, es una forma de relación social, históricamente transversal, en la que puede variar el grupo discriminado; para Shohat y Stam, el racismo garantiza su perpetuación de dos formas, mediante su esencia “tautológica y circular: *somos poderosos porque tenemos razón, y tenemos razón porque somos poderosos*”³⁷, y por la continua “distribución drásticamente desigual de los recursos y oportunidades, el reparto injusto de la justicia, la riqueza, el placer y el dolor.” *Avatar* (2009), con su clara alegoría al racismo, muestra cómo los humanos se proclaman superiores a los Na’vi, profanan sus íconos sagrados, explotan sus recursos e ignoran sus padecimientos. Por su parte, el etnocentrismo proclama el protagonismo universal de un grupo étnico, poniéndolo como eje de la historia, medida de todas las

34 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008. Pág. 88.

35 BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006. Pág. 63.

36 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002.

37 *Ibíd.* Pág. 37.



Ciudadanos estadounidenses cruzando la frontera hacia México en *El día después de mañana* (2004).

cosas, y punto de referencia para determinar lo normal y lo anormal; el etnocentrismo es evidente en *El día después de mañana* (2004), y se puede ejemplificar —entre muchas otras— en dos situaciones: cuando Sam Hall se refugia en la biblioteca junto con un grupo de sobrevivientes y siguiendo el consejo de su padre empieza a quemar libros para mantenerse caliente; frente a esta situación, uno de los empleados de la biblioteca decide aferrarse a un libro en particular, una Biblia Gutenberg, afirmando “Estoy protegiéndola. Esta Biblia fue el primer libro impreso. [...] Puedes reírte, pero si la civilización occidental muere, salvaré al menos un trozo de ella”. En esta afirmación se considera que la “civilización occidental” equivale exclusivamente al hemisferio norte —destacando a la población judeo-cristiana—, pues es la única parte del planeta que afronta el riesgo de la extinción. Un segundo ejemplo paradigmático del etnocentrismo estadounidense en *El día después de mañana* (2004) es el reportaje de un noticiero frente a las migraciones masivas de estadounidenses hacia México, quienes al encontrar la frontera cerrada, deciden cruzar de forma ilegal; los reporteros exclaman: “*Cambiando dramáticamente los roles de la inmigración ilegal, miles de personas están cruzando el Río Grande hacia México. Éste es un cuadro de desesperación y de frustración*”. En esta situación, los ciudadanos estadounidenses deben incurrir en la migración ilegal, una acción moral y legalmente penalizada cuando es ejercida por otros, pero que es válida cuando involucra el riesgo, la “desesperación y la frustración” de los *american citizens*.

La colonización, de la mano del etnocentrismo, logra imponer sobre los colonizados una imagen superior del grupo que llega; los colonos invocan la modernización, el bienestar y la civilización para encubrir sus intereses de productividad potenciada —fin

máximo del capitalismo—: explotación de recursos, adquisición de tierras, contratación de mano de obra mal pagada, etcétera. En EE. UU. se presentaron dos paradigmas de este accionar en la última década, ambos ordenados por el entonces presidente George W. Bush: los ataques a Afganistán desatados en el 2001, con el fin de “llevar la democracia”, y la ocupación de Iraq (país rico en petróleo) en el 2003, con la afirmación —globalmente reconocida como falsa— de encontrar armas de destrucción masiva. *Avatar* (2009) se puede interpretar como alusión a estos eventos, pues los humanos llegan a Pandora a explotar el *Unobtainium* —un extraño y muy valioso mineral—, desatando masacres y vulnerando el ecosistema de Pandora; en una especie de retribución, los humanos construyen carreteras y escuelas donde les enseñan inglés a los Na’vi. Un segundo ejemplo de este tipo de relación es planteado en *El día que la Tierra se detuvo* (2008), donde Regina Jackson, secretaria de Defensa de EE. UU., augura frente a la llegada de Klaatu “*la historia tiene lecciones que nos enseñan sobre primeros encuentros entre civilizaciones. Como regla, la civilización menos avanzada es exterminada o esclavizada; estoy pensando en Pizarro y los Incas, Colón y los Nativos Americanos... la lista continúa. Por desgracia, en este caso, los menos avanzados somos nosotros, éste es un representante de una civilización extraterrestre, es el descubrimiento más importante en la historia de la humanidad y podría ser el último descubrimiento en la historia de la humanidad. Debemos saber lo que planean, y debemos saberlo ahora*”. Aunque una colonización puede ser exitosa mediante el uso de la fuerza, la *violencia simbólica* resulta indispensable para que la cultura colonizada se reconozca como inferior y empiece a emular a los colonos.

Conociendo la amplitud frente a los procesos de globalización, en este caso se hará énfasis sólo en las migraciones, procesos icónicos para la construcción de la alteridad en función del etnocentrismo, y frente a la disolución de fronteras. El grupo dominante en un proceso de migración es constituido por los nativos del pueblo receptor de migrantes, quienes establecen los estándares de qué es lo correcto y qué no lo es, tanto para antiguos pobladores como para recién llegados —totalmente opuesto a las dinámicas de un proceso de colonización, en donde, como ya se explicó, quien llega impone las reglas—. Shohat y Stam aluden a esta situación cuando exponen que “las configuraciones históricas del poder y del conocimiento generan una clara asimetría dentro de esta relativización. Los poderosos no están acostumbrados a ser relativizados; las representaciones y las instituciones mundiales están hechas a la medida de su

narcisismo”³⁸; para Beck³⁹ una de las únicas formas en que grupos diferentes pueden establecer una empatía, es compartiendo experiencias traumáticas o riesgos comunes, claro está, en esta condición opera la exclusión de varias alteridades, pues algunos grupos resultan muy ajenos como para que sus tragedias evoquen a las propias; esta empatía selectiva también fue considerada por Shohat y Stam,⁴⁰ siendo categorizada como un involucramiento cultural intercontinental, no universal⁴¹ –es posible tomar el ejemplo de *Watchmen: Los vigilantes* (2009) donde una hecatombe nuclear logra un mundo unificado y en paz–.

Es común encontrarse con la frase que define a EE. UU. como “una nación de inmigrantes”⁴²; esta premisa no plantea ningún problema en los filmes estudiados correspondientes a la década de 1950 –el tema de las migraciones no se hace presente en ninguno–, sin embargo, las producciones de la última década evidencian en pantalla una serie de cambios políticos y sociales en EE. UU. frente a los procesos migratorios. El ejemplo anteriormente mencionado de *El día después de mañana* (2004) ironiza las estrictas iniciativas del Gobierno estadounidense por reducir la entrada ilegal de extranjeros, como la polémica *Ley Arizona SB1070* del 2010 –también titulada “Ley apoye nuestras fuerzas de orden público y los vecindarios seguros”, pero conocida entre sus detractores como “Ley del odio”–, que permite “Para cualquier contacto legal realizado por un oficial de la ley [...] donde exista una sospecha razonable de que la persona es un extranjero presente ilegalmente en los Estados Unidos, se hará un intento razonable, cuando sea factible, para determinar el estatus migratorio de la persona”⁴³,

38 Ibid. Pág. 329.

39 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008.

40 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002.

41 a la indolencia occidental hacia las tragedias orientales, Bauman declara: “Es de destacar que el número de «hermanos –y hermanas y niños– musulmanes» que han sido víctimas de los terroristas islámicos durante los últimos años supera con creces el número de todas las demás.” Ver: BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Págs. 152-153.

42 EE. UU. fue un territorio conquistado por colonos de los Países Bajos e Inglaterra quienes posteriormente trajeron esclavos de África, que además recibió migraciones constantes de europeos a partir del siglo XVII. La frase “una nación de inmigrantes” corresponde al título de un libro escrito por John F. Kennedy sobre la migración en este país, además de servir de encabezado para la sección de “sociedad de EE. UU.” (*U.S. Society > A Nation of Immigrants*) en la página web oficial de la misión diplomática estadounidense en Alemania. Ver: usa.usembassy.de/society.

43 Tomado del sitio web de la Legislación Estatal de Arizona: azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/sb1070s.pdf.

abriendo la posibilidad de detenciones arbitrarias de acuerdo a la sospecha por apariencia de ser inmigrante ilegal⁴⁴. Una posible lectura de *Avatar* (2009) –dejando de lado la crítica a las incursiones armadas de EE. UU. en oriente medio– puede sugerir una reprobación a las migraciones, pues los foráneos (mercenarios, científicos y empresarios que llegan a Pandora) desatan la destrucción, el caos y la violencia, fomentando el imaginario que condena a los inmigrantes como invasores y focos de inestabilidad.

Contra la voluntad de los cazadores de inmigrantes en la frontera, EE. UU. cuenta con más de 50 millones de hispanos⁴⁵ y su influencia en la vida política de este país se hace notoria, como se evidenció con las manifestaciones masivas contra las reformas migratorias el 26 de marzo del 2006 y con su potencial electoral, tema recurrente en las campañas presidenciales dentro de EE. UU. en la última década⁴⁶. El cine de ciencia ficción no se ha quedado ajeno a este fenómeno, haciendo que en sus producciones aparezcan personajes con nombres y fisonomía latinoamericana, como la Piloto Trudy Chacón en *Avatar* (2009), el abogado Frito Pendejo y el presidente Camacho en *Idiocracia* (*Idiocracy*, 2006).

Algunos casos específicos

Pese a la ponzoñosa geopolítica de la década de 1950, y a las obvias tensiones entre EE. UU. y la URSS por causa de la Guerra Fría, científicos de todo el mundo⁴⁷ colaboran juntos por primera vez para lograr un fin común: salvar al planeta. Esta situación, que en realidad sólo se manifestó en la ficción, se presenta en *La Tierra contra los platillos voladores* (*Earth vs. the flying saucers*, 1956), donde el enemigo es eliminado gracias al desarrollo de una poderosa y nueva arma. Recordando las definiciones de lo anormal de Gubern expuestas previamente, las características excepcionales del enemigo requieren de un método extraordinario para su eliminación; en palabras del autor, “la anormalidad de muchos monstruos ha generado la necesidad de inventar ciertos ritos excepcionales

44 Entra aquí nuevamente la categoría de Gubern, por la cual se reconoce lo anormal de acuerdo a sus características físicas, en este caso, tiene un claro efecto discriminatorio. Ver: GUBERN, Román en PRAT, Joan y GUBERN, Román. *Las raíces del miedo*. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979.

45 50.5 millones (un poco más del 16% de la población total de EE. UU.) es la cifra oficial según la Oficina del Censo de EE. UU. para el año 2010. Ver: <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-04.pdf>.

46 La portada de la revista Time, para la edición del 5 de marzo del 2012 muestra los rostros de veinte personas con raíces étnicas distintas (en su mayoría latinos) con la frase “Yo Decido [en español]. *Why Latinos will pick the next President* [Por qué los Latinos escogerán al próximo Presidente]”.

47 Pese a la alianza científica global, no se puede pasar por alto que la iniciativa de la alianza es tomada por científicos estadounidenses, y que las armas son inauguradas por el Ejército de EE. UU.

e hipercodificados para consumir su destrucción”⁴⁸.

La gelatina viviente de *La masa devoradora* (1958), al carecer de personalidad, identidad reconocible o atisbos de comunicación —limitándose a digerir todo cuanto se pone a su paso— sólo puede evocar repulsión; de esta forma, al librarse de cualquier parecido con la condición humana, la entidad extraña puede ser una encarnación potencializada de los deseos y sentimientos primigenios del hombre.

Sin ser consciente de ello, el ‘pequeño Bobby’ Benson se convierte en el medio por el cual Klaatu empieza a conocer realmente a los seres humanos, dando un aporte a la comprensión de la especie tan alto como las investigaciones que los extraterrestres han hecho mientras observan a la Tierra; este rol es equiparable al de Jake Sully en *Avatar* (2009), quien en su escaso conocimiento de los Na’vi, logra darle al grupo de expertos, encabezado por la Dra. Grace Augustine, información invaluable sobre las sociedades de Pandora. Es en esta medida que el héroe —o el personaje excepcional, dentro de la normalidad—, cumple una función de puente entre culturas, logrando inaugurar puntos de convergencia entre las alteridades. Con frecuencia, en la inauguración de este tipo de interacciones se produce una suerte de infantilización del personaje introducido en el grupo extraño, que guiado por la curiosidad y la ignorancia, se vale de la ayuda del sujeto-puente para comprender su nuevo entorno e interactuar con él. No está de más rescatar un intento fallido de sujeto puente, como es el Dr. Arthur Carrington en *El enigma de otro mundo* (1951), ya que pese a su insistencia en conservar con vida y estudiar a la extraña criatura, cuando se cruza en el camino del monstruo e intenta razonar directamente con él, recibe un violento empujón.

Para legitimar sus acciones, EE. UU. se vale del altruismo subjetivo de grupo —término de Shohat y Stam⁴⁹—, mediante este recurso, el pueblo estadounidense se auto-reconoce y se auto-proclama como la forma única del bien, justificando cualquier acción, por atroz que parezca, con la consecución de un bien mayor. George W. Bush lo materializó adecuadamente, pues tras conocer que algunas personas opinaban que los estadounidenses se merecían los atentados del 11 de septiembre del 2001, afirmó “me impresiona que exista tal desconocimiento respecto a lo que es nuestro país y que haya gente que pueda odiarnos. Soy como la mayoría de los norteamericanos, no puedo

48 GUBERN, Román en PRAT, Joan y GUBERN, Román. Las raíces del miedo. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979.

49 Ibíd.



La criatura de *El enigma de otro mundo* (1951) agrede al Dr. Arthur Carrington cuando éste intenta razonar con ella.

creerlo, porque sé que somos buenos”⁵⁰. Las supuestas buenas intenciones son un elemento común en *Avatar* (2009), donde en ocasiones Parker Selfridge, ejecutivo encargado de coordinar la explotación de *Unobtainium* en Pandora, alega —siempre con gestos despectivos— que ha intentado ayudar a los Na’vi, “*les enseñamos inglés, les construimos una escuela*”, “*intentamos darles medicina, educación, caminos... pero no, les gusta el barro.*”

La frase *God bless America*, tan arraigada a la idiosincrasia estadounidense (no es gratuito que George W. Bush la usara para terminar su breve —de poco más de cuatro minutos— pero trascendental discurso televisado del 11 de septiembre del 2001), da cuenta de una forma de jerarquía por oposiciones binarias, la visión de una cruzada

50 Citado en RAMONET, Ignacio. Guerras del Siglo XXI. *Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002.

moderna. Según esta apreciación, evidenciada en muchas de las películas de la década de 1950 (donde se hacen referencias directas a Dios), el pueblo estadounidense obedece los designios del único y verdadero Dios judeocristiano, al combatir a las fuerzas malignas de ejércitos paganos y de supersticiosos que, en nombre de falsos dioses, cometen atrocidades. Esta particular visión evoca el episodio protagonizado por Joseph Ratzinger —más conocido como Benedicto XVI, 265^o papa de la Iglesia Católica— al citar las palabras de un emperador bizantino “Muéstrame lo nuevo que ha traído Mahoma y ahí solo encontrarás cosas malas e inhumanas, como que ha ordenado difundir con la espada la fe que él predica [...]. A Dios no le gusta la sangre”, durante un discurso proclamado el 13 de septiembre del 2006 en Alemania; la frase generó que, cuatro días más tarde, un grupo fundamentalista islámico asesinara a una monja, por lo que Ratzinger tuvo que pedir disculpas a los musulmanes.⁵¹

Ser angloparlante resulta indispensable para considerar civilizadas o diplomáticas a las criaturas no humanas del cine de ciencia ficción, donde los extraterrestres que hablan inglés son racionales y metódicos, tienen motivos claros y, hasta cierto punto, son sociables, como sucede en *Ultimátum a la Tierra* (1951), *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953), *Vinieron del espacio* (1953), *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), *Plan 9 del espacio exterior* (1959) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008); alejándose notoriamente de la violencia obtusa de personajes con tecnología igualmente desarrollada, como el monstruo de *El enigma de otro mundo* (1951) y los invasores de *La guerra de los mundos* (1953 y 2005).

51 Es preciso recordar que el 31 de marzo del 2008, Ratzinger reconoció públicamente que los adeptos al Islam superan en número a los católicos; de esta forma, la concepción de lo normal planteada por Gubern, no obedece en este caso a la estadística, sino al discurso numéricamente minoritario pero políticamente dominante.

Expresiones de lo perverso Formas y manifestaciones del mal en la ciencia ficción

“El ‘mal’ es aquello que desafía y hace añicos esa inteligibilidad que hace que el mundo sea habitable...”

Zygmunt Bauman.

“Hoy, nuestra nación conoció el mal —lo peor de la naturaleza humana— y respondimos con lo mejor de América”.

George W. Bush, septiembre 11 del 2001.

En un auto, con dos banderas de EE. UU. en su parte delantera, se encontraba el presidente John F. Keneddy cuando fue asesinado el 22 de noviembre de 1963, en Dallas, Texas. Este sentido episodio para la historia de ese país es representado en los créditos de apertura de *Watchmen: Los vigilantes* (2009) con un ingrediente adicional: la revelación de un hombre, con un tabaco en su boca y un rifle en sus manos, como el verdugo del mandatario. Minutos después, en la misma secuencia inicial del filme, otro hombre es asediado por las cámaras de los periodistas y por grandes personalidades del espectáculo, en la expresión máxima de su popularidad. Aunque el primero, The Comedian, es presentado desde las primeras escenas como el antagonista por excelencia (viola mujeres, asesina, es pretencioso y arrogante) y el segundo, Ozymandias o Adrian Veidt, es el típico modelo a seguir de acuerdo con el imaginario estadounidense (no sólo es el “hombre más inteligente del mundo”, sino que también es filantrópico, exitoso y apuesto), el verdadero villano de la historia es Adrian, pues sus intenciones de conseguir la paz mundial se convierten en actuaciones malvadas al incluir el asesinato de miles de personas. ¿Cuál es la diferencia entre estos dos personajes? Uno, al parecer, es evidentemente malo; el otro se esconde bajo su carcasa de perfección. Lo cierto es que ninguno de los dos se reconoce a sí mismo como malvado, aunque admiten la posible *maldad* de sus modos de proceder.

Entonces, ¿cómo determinar que algo es *malo*? En *El mal y el doble*,¹ Vicente Domínguez hace un acercamiento a los primeros intentos de definición de este concepto que, como se ha concluido a través de la historia, parece estar más allá del entendimiento humano. Los filósofos griegos planteaban el *mal* a partir de la conciencia que tiene el hombre sobre sus actuaciones; para Platón, éste es producto de la ignorancia, ya que “nadie es malo a sabiendas”². Domínguez trae a colación la historia de *El Vizconde demediado*³, en la cual la mitad buena del vizconde de Terralba le regala un bastón a un hombre que dice estar cojo por la gota, sin saber que éste último utilizaría el objeto para pegarle a su esposa, generando así un acto malo. Sin embargo, la concepción de la maldad a partir de la ignorancia es impensable para Aristóteles, quien argumentó que el mal es producto de la deliberación y elección de cada persona. Al retomar el ejemplo de *Watchmen: Los vigilantes* (2009), no es posible pensar que alguno de los personajes malvados haya elegido serlo o sea ignorante de las repercusiones de su conducta. El calificativo con el que el público valora sus actuaciones, más allá de la construcción narrativa que se hace en la película, se basa en el imaginario social que tiene la audiencia sobre lo que es o no es correcto, es decir, sus prejuicios legales, éticos y morales.

Valdría la pena, entonces, abordar el mal como una idea construida a nivel social e individual, en la cual el sujeto actúa según las normas y estándares de su comunidad. Es decir, como una “idea codificada socialmente, un acuerdo mutuo entre los miembros de una sociedad que produce juicios vinculantes”⁴. Un ejemplo del mal a nivel social son las posiciones frente al desarrollo bélico nuclear, pues mientras que para EE. UU. una nación actúa de forma malvada y en contra de toda la humanidad cuando desarrolla armas atómicas, la posesión de estos artefactos por parte del Gobierno estadounidense es sinónimo de responsabilidad y superioridad, sin connotaciones negativas. Resulta pertinente aclarar que la concepción del mal funciona de manera inversa, pues EE. UU. también es considerado como *malvado* por Gobiernos como el de la URSS, durante la década de 1950, y Corea del Norte e Irán en el 2000. Por otra parte, a nivel individual, el criterio que tiene cada persona sobre asuntos como la homosexualidad, que puede ser calificada como una desviación patológica, una manifestación del demonio en la Tierra o algo completamente natural, demuestra que la definición del mal no es universal,

1 DOMÍNGUEZ, Vicente. *El mal y el doble*. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. VALDEMAR. Madrid, 2003. Pág. 11.

2 Ibid. Pág. 11.

3 Ibid. Pág. 12.

4 CUETO, Magdalena. *Dramaturgias del mal*. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. cit.* Pág. 61.

sino que obedece a un juicio ético y está en constante confrontación con su opuesto: el bien. Sobre esto, Bill Nichols afirma que “la ética es, en definitiva, una forma atrofiada de lógica. Sucumbe a una posición que está de lleno dentro de una ideología de oposiciones binarias, justificada por la superioridad moral de un término frente a otro (bien frente a mal, verdad frente a mentira, hombres frente a mujeres, derechos de propiedad contra derechos civiles)”⁵. La importancia de la ética se evidencia en *El día después de mañana* (2004), cuando las propuestas del científico y protagonista del filme, Jack Hall, son cuestionadas durante una junta de emergencia de todas las autoridades estadounidenses. En esta escena Hall plantea, como medida para enfrentar el desastre natural generado por un cambio climático abrupto, la evacuación de la parte sur de EE. UU., lo que implica olvidar a los residentes del norte del país. La propuesta, desde una perspectiva política y humanitaria, tenía todos los argumentos en su contra, pues suponía la posible muerte de millones de personas. No obstante, fue aceptada por el propio presidente de EE. UU. en la película cuando los motivos de Hall adquirieron credibilidad ética: para este científico, abandonar a medio país no era un acto egoísta o malvado, pues su propio hijo (Sam Hall) se encontraba atrapado en una biblioteca de la nortea ciudad de Nueva York.

A pesar de la subjetividad con la que se construye el concepto de maldad, la definición de lo correcto, ligado inevitablemente a lo bueno, se da en diferentes instancias en las Estados-nación actuales, donde se acepta sólo lo que va en línea con las leyes establecidas por un Gobierno, lo que está consentido por una religión y lo que, estadísticamente, es aceptado por la mayoría de los pobladores. Todo lo demás es considerado como un delito, un pecado o una anomalía, por lo cual termina en el ámbito de lo malo. Como diría John Adams, comandante del crucero espacial C57-D en *Planeta prohibido* (1956), “¡Todos somos monstruos en nuestro subconsciente, por eso tenemos leyes y religión!”. De esta forma, se podría afirmar que la cultura nace como una “regulación normativa del mal que nos habita”⁶, pues hace que el hombre reprima sus impulsos carnales por el bien mayor: vivir en comunidad. Es difícil pensar en un ser humano que sea bueno o malo por naturaleza, por lo que es la apropiación que tenga de esos conceptos la que influye en sus actuaciones; muchas personas no cometen homicidios, aunque deseen hacerlo, si saben que está penal y socialmente prohibido. Lo cierto es que, aunque no haya una definición única del mal, el asesinato deliberado de víctimas

5 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDITORIAL PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997. Pág. 145.

6 CUETO, Magdalena. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. cit.* Pág. 61.

inocentes siempre ha sido un ejemplo de éste, desconociendo incluso que el calificativo de víctimas se da desde diferentes perspectivas, que obedecen a los intereses de cada parte involucrada.

El dilema que puede implicar la decisión de matar a alguien o no, se resuelve al darle el atributo de malo, ya que la posibilidad de considerar una actuación, un pensamiento o un hecho de esta manera, hace de la existencia humana algo soportable. En ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956), el Dr. Miles Bennell intenta explicar la creación de clones humanos por medio de vainas extraterrestres, al atribuir la situación como el resultado del accionar de una entidad malvada: “*poder crear esa materia humana de la nada es algo fantásticamente poderoso, incomprensible y maligno*”, le advierte a su pareja, Becky Driscoll, cuando intenta pedir ayuda telefónicamente al FBI. Lo mismo sucede en la sociedad occidental cuando algo es señalado como malvado, si su origen o motivación no son comprendidos: los experimentos del Gran Colisionador de Hadrones en Suiza no sólo provocaron fuertes críticas entre algunos sectores de la religión (pues los científicos afirmaron que mediante este aparato encontrarían la ‘partícula de Dios’), sino que también generaron pánico por las posibles consecuencias de su puesta en funcionamiento, al punto de que el 9 de septiembre del 2008, día en que comenzó a funcionar, una joven de 17 años se suicidó en la India por temor al fin del mundo. Lo anterior es una prueba de que, en ocasiones, cuando no hay forma de explicar la naturaleza de un elemento que perturba la estabilidad de una comunidad, la salida fácil es juzgarlo de acuerdo con los intereses de ésta.

De nuevo, la definición del mal parece cambiar de una situación a otra, igual que su función. Por lo anterior se podría concluir que el mal en sí, “carece de existencia real”⁷. Su aparición radica en la ausencia o negación de lo que es concebido como *bueno* o estable. El hombre se enorgullece de su capacidad de sentir y crear emociones, las cuales toma, más allá de la racionalidad, como la principal característica de lo humano. Continuando con ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956), la pérdida de la humanidad se presenta como una opción tan inaceptable, que el Dr. Bennell le insiste a Becky, cuando están escondidos de los clones extraterrestres en su consultorio, que no cierren los ojos, pues “*puede que nos despertemos como algo inhumano y malvado*”. La ausencia de emociones supone, en esta película, la transformación del hombre en una entidad maligna. No obstante, el mal no se limita a la posible existencia de individuos racionales sin sentimientos, pues está más vinculado con el concepto de humanidad

7 BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006. Pág. 15.



A pesar de su agotamiento físico, Miles Bennell le insiste a Becky Driscoll que se mantenga despierta para evitar ser suplantada en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

que lo que se acepta públicamente. Ante la misma situación de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), en la más reciente adaptación de esta película (*Invasores*, 2007) se cuestiona la utopía de una existencia sin mal: “*Un mundo sin violencia y guerra en los periódicos... los humanos ya no serían humanos*”, le argumenta el embajador ruso, Yorish Gagorovich, a la Dra. Carol Bennell, durante una cena en la que debaten sobre la civilización y la evolución del pensamiento. La película, contundentemente, concluye la discusión iniciada durante esta escena en su secuencia final: “*Para bien o para mal somos humanos*”.

Exhibición del mal en la ciencia ficción

Reconociendo al mal como una concepción del hombre, es entendible que éste evolucione en concordancia con el género humano. Las consecuencias devastadoras de las explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki (1945) quedaron en la mente de los estadounidenses, al punto de que en su producción cinematográfica de 1950 se trataron recurrentemente las posibles (y en ocasiones fantásticas) consecuencias de un desastre nuclear. El poder destructor de este tipo de armas, y el peligro de su utilización errada, hizo que se sentara un precedente sobre su capacidad maligna y masiva, que causó el establecimiento de tratados internacionales para regular el desarrollo nuclear. Estos convenios, aún vigentes, han creado sanciones políticas y económicas a quienes

no los cumplan, como es el caso de Corea del Norte, ya que tras el lanzamiento de su primera bomba nuclear en octubre del 2006 fue sancionada por las Naciones Unidas y EE. UU. (quien impone un derecho irrefutable a poseer este tipo de armamentos). En el final de *Ultimátum a la Tierra* (1951), la humanidad se enfrenta a una decisión trascendental: acepta las condiciones de la “policía” universal que representa Gort (el cese del desarrollo de armas de destrucción masiva) o se atiene a consecuencias como su destrucción. Esta amenaza sería menos contundente, si el poder del extraterrestre no hubiera sido demostrado de una forma diferente a las vías de hecho ya conocidas por los humanos (Gort pulveriza en segundos, con un rayo láser, artillería pesada y Klaatu detiene por una hora los sistemas eléctricos a nivel global). Es así como, en esta película, los alienígenas inauguran una nueva forma del mal —en este caso una maldad masiva—, que cambia el orden establecido en el planeta.

Pero no cualquier tipo de mal es susceptible a convertirse en un precedente, pues la base de esta concepción casi radical sobre lo maligno se basa, de nuevo, en lo que está socialmente aceptado. Cuando encuentra a su hijo, Oliver, la Dra. Carol Bennell (*Invasores*, 2007) lo abraza, en una escena que había sido esperada impacientemente por los espectadores del filme. En ese instante entra a la habitación Gene, el amigo de Oliver que ya ha sido *invadido* por el virus extraterrestre, y la mujer lo empuja violentamente para apartarlo de su camino y escapar. La Dra. Bennell, en ese momento, le hace daño a un niño, lo cual es, por excelencia, “una de las principales aberraciones de nuestro imaginario cultural”⁸. Los niños que *merecen* morir en el cine están condicionados por un aura de maldad que hace aceptable su eliminación, para que prevalezca el bien encarnado en el protagonista. Lo anterior sólo puede ser posible y aceptado por la audiencia, si es claro que el menor ya no es un niño, sino —en este caso— una criatura aparte, despojada de su humanidad.

Teniendo una idea de lo que es el mal y cómo está construido dentro de la sociedad occidental, vale la pena plantearse cómo se manifiesta en las películas de ciencia ficción. De acuerdo con la muestra escogida para este estudio, no se puede desligar la importancia de la narrativa clásica en los filmes escogidos. Sin embargo, las especificidades del género permiten que el mal se encarne de diferentes maneras y no sólo a través del ya establecido personaje de villano. Si bien en películas como *Sentencia previa* (*Minority report*, 2002) y *V de Venganza* (*V for Vendetta*, 2005) el mal es fácilmente identificado en una persona, que sirve de antagonista de la trama, en algunos filmes de este género la maldad está representada en otro tipo de entidades. La naturaleza, los virus, las

8 DE FELIPE, Fernando. *El teorema de Swift*. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. cit.* Pág. 151.

armas nucleares y las criaturas monstruosas se convierten entonces en el villano, sin ser, necesariamente, un personaje de la historia (entendiendo el antagonista como el sujeto que hace oposición a la consecución del objetivo del héroe). En *El día después de mañana* (2004), quien obstaculiza los deseos del héroe de la película es el vicepresidente de EE. UU., pues en repetidas ocasiones minimiza las teorías del científico Jake Hall sobre un cambio climático drástico, a pesar de que posteriormente la historia le daría la razón. No obstante, el *mal* que se impone en el filme no es el del poder político del alto funcionario gubernamental, sino la fuerza destructora e imbatible de la naturaleza, con planos simbólicos como el de una bandera ondeante de EE. UU. que se congela con el paso de una tormenta de exageradas proporciones o la estatua de la Libertad que queda cubierta de témpanos de nieve. Lo anterior plantea una premisa interesante desde la reflexión que genera la película: ¿es el congelamiento de la parte norte del planeta una consecuencia de las *malas* actuaciones del ser humano con el medio ambiente? ¿Por qué deben pagar miles de personas inocentes los errores de otros? ¿Acaso es un castigo divino o, incluso, un karma negativo?

Desde un punto de vista religioso, predominante durante muchos siglos en la humanidad, el mal está explicado como un castigo hacia quienes desobedecían los designios de Dios.⁹ Sin embargo, pronto resultó evidente que en los desastres naturales perecían todo tipo de personas, por lo que a partir del terremoto de Lisboa de 1755¹⁰, que dejó casi cien mil muertos, se realizó una división entre males morales (aquellos que son ocasionados por el hombre y tiene un carácter deliberado) y males naturales (los que sucedían sin la intervención humana directa y los cuales son impredecibles). Es así como la naturaleza se convierte en un nuevo enemigo de la humanidad y su accionar se desvincula de la intervención divina, pues procede como una reacción ante la expansión del hombre y sus deseos de controlar su entorno.

Si bien es cierto que la maldad de la naturaleza predomina en *El día después de mañana* (2004), no se debe descuidar completamente la oposición argumental del vicepresidente de EE. UU. para el desarrollo de la historia, que es comparable con la que enfrentan los movimientos ecologistas y de defensa del medio ambiente existentes en el contexto

9 La concepción religiosa del mundo continúa presente, incluso, en películas de nuestra época. “*Les llueve igual a justos y a pecadores*” dice Sally Jupiter a su hija, Laurie, al intentar explicar su relación con The Comedian en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

10 Autores como Richard Bernstein y Zygmunt Bauman mencionan que el terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre de 1755, llevó a que muchos filósofos (como Voltaire, Immanuel Kant y Jean-Jacques Rousseau) se preguntaran si este tipo de acontecimientos eran obra de un “Dios Benevolente”, causando la separación del mal entre *moral* y *natural*.

real actual. Este personaje representa la ambición capitalista, según la cual los beneficios económicos predominan sobre cualquier otro factor, como la conservación de los recursos naturales y los posibles peligros para el bienestar de los seres humanos. Lo interesante de este filme es que, meses después, la historia pasaría de la ficción a la realidad —en sus debidas proporciones— con el suceso conocido como el Terremoto del Océano Índico¹¹, ocurrido el 26 de diciembre del 2004. A pesar de que un sismo es un evento natural que no puede ser previsto o pronosticado por el ser humano, la posibilidad de un tsunami sí, por lo que las autoridades de estos países asiáticos fueron criticadas por no ordenar a tiempo la evacuación de las costas, con lo cual se habría salvado la vida de miles de personas. La similitud con la película se encuentra en los motivos económicos por los que no se alertó sobre la posible catástrofe pues, como reseña Bauman, a través de una cita de Paul Taponnier, las autoridades tailandesas “decidieron no dar la voz de alarma por miedo a perjudicar el sector turístico del país”¹². De esta forma, la responsabilidad del hombre cubrió “finalmente el terreno que debería haber mantenido dentro de los dominios del mal natural, bajo el confiado supuesto de que las olas gigantes se habrían frenado si hubieran estado presentes los obstáculos físicos [infraestructura preventiva] necesarios para pararlas”¹³.

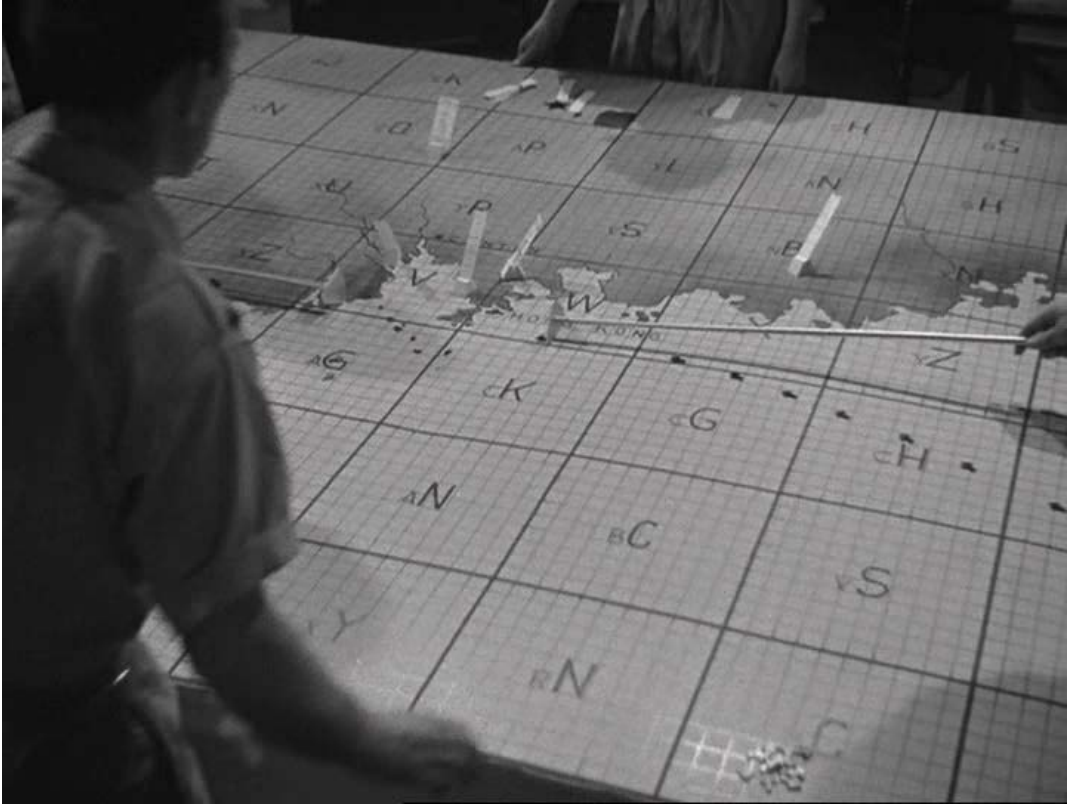
Aparte de la naturaleza como entidad maligna, en las películas de ciencia ficción el mal está representado en lo que hoy reconoceríamos como *males modernos*¹⁴, estrechamente vinculados con la llegada de la era industrial y tecnológica y la creación de los Estados-nación. Un ejemplo de lo anterior es que en muchos filmes de la década de 1950 se sugiere, en un principio, que el enemigo son las naciones comunistas y no, como se descubre en el desarrollo de la trama, entidades extraterrestres; esto se representa con planos en los que se muestran mapas militares, donde están demarcadas estratégicamente la URSS y China, como la escena en la que mandos militares planean su estrategia en *La guerra de los mundos* (1953). Por su parte, en las películas de comienzos del siglo

11 En diciembre del 2004 un terremoto submarino de 9,1 grados en la escala de Richter, ocasionó una serie de tsunamis que afectaron las costas de Indonesia, Malasia, Sri Lanka, India, y Tailandia y dejaron más de 200.000 víctimas.

12 BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 103.

13 *Ibíd.* Pág. 103.

14 La concepción de *males modernos* es tratada por Vicente Domínguez en su ensayo *El mal y el doble*. Aquí el autor plantea que lo que pasó de ser una polaridad amo/esclavo, patrón/obrero, terminó en el mundo contemporáneo en mercancía/individuo. “Los males del hombre contemporáneo son la alienación, la despersonalización, la desestructuración, la cosificación”.



Mapa de China y la parte asiática de la URSS en Ultimátum a la Tierra (1951).

XXI los males adquieren un carácter más etéreo, exteriorizando conceptos filosóficos y sociales propios de esta época. Un ejemplo de lo anterior es la *alienación*, presente en el filme ***Invasores*** (2007), en el que el libre albedrío del ser humano es suprimido por un virus extraterrestre que lo controla; ***Avatar*** (2009), que plantea el *imperialismo* en sus máximas proporciones; y ***Sentencia previa*** (2002), donde el *control social* es la premisa del argumento. Muchos de los males de la era moderna no sólo están implícitos en una polaridad entre individuos, sino entre ideas o formas de concebir al mundo. Es fácil reconocer que en los problemas que han acechado a la humanidad en los últimos años (aparte de las que involucran masacres o genocidios) hay responsabilidades globales y no individuales, como sucedió en las crisis económicas (1929 y 2008), los ensayos nucleares, los ataques químicos o biológicos (ataques con el virus Ántrax días después del 9/11) y la corrupción (presente en EE. UU. como se demuestra con el caso de

la primera elección de George W. Bush y el *Watergate*¹⁵). A pesar de lo anterior, la intención de ponerle rostro y nombre al mal continúa siendo popular, por lo que la figura del *malo* funciona y perdura, tanto en el contexto real como en la narración de ficción y documental.

Villanos, antagonistas y malos

En este punto es pertinente pensar en el peor villano de la historia. Ese ser que representa todo lo opuesto a las creencias y valores de la civilización occidental, que comete actos por fuera de los límites morales y que, incluso, podría ser físicamente desagradable. Este personaje sería, tradicional e históricamente, el que ejerce la más fuerte oposición al máximo bien según la cultura occidental, ampliamente cristianizada: el diablo, satán, lucifer, o cualquiera de sus nombres, quien no sólo tiene la característica de cometer actos *malos*, sino que también ostenta la temida posibilidad de replicarlos globalmente. Aunque satanás no está presente en las películas de ciencia ficción como un personaje o una causa (a diferencia de géneros como la fantasía), la concepción del mal en concordancia con los valores cristianos sí se puede encontrar en el género, ya que el enemigo está construido en contraposición con el bien, asociado con Dios. Esto es evidente en *La humanidad en peligro* (1954), pues es un científico quien presenta un escenario apocalíptico en la escena en la que encuentran la primera hormiga gigante, al decir que “*destrucción y tinieblas caerán sobre la Creación y la Bestia reinará sobre la Tierra*”. En este caso es interesante anotar que, aunque satanás no está representado explícitamente, un personaje que debería mostrarse escéptico ante explicaciones religiosas plantea que los grandes insectos son sus enviados en el planeta. En la ciencia ficción de 1950 esta situación es entendible debido al contexto histórico de producción de las películas, pues una persona que no creyera en un Dios occidental (así fuera un hombre de ciencia) podría ser tildada de *comunista*.

No obstante, como la dualidad entre bien y mal evoluciona constantemente, en las últimas décadas se ha asociado con la psicología de los personajes y no con una influencia sobrenatural, lo cual se ve reflejado en las películas de la década del 2000. Sin desconocer que el cine de Hollywood continúa siendo de “buenos y malos”¹⁶, los

15 El escándalo conocido como *Watergate*, que ocasionó la renuncia de Richard Nixon a la presidencia de EE. UU. el 8 de agosto de 1974, consistió en el espionaje telefónico al Partido Demócrata (opositor político del mandatario).

16 De esta forma lo aborda Miguel Marías en *La maldad en el cine*, pues asegura que “el cine de Hollywood, cine de ‘buenos y malos’ tenía fuertes figuras malignas que competían (o incluso superaban) con la figura del héroe”. Ver: DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. cit.* Pág. 151

personajes de esta década no se sitúan en la esquina del bien o del mal de una manera tan definida, como lo hacían sus predecesores. Mientras que en la versión de 1953 de ***La guerra de los mundos*** el protagonista, Clayton Forrester, es un ejemplo del típico héroe estadounidense (ético, valiente, galante, de rápida reacción), en la versión del 2005 el héroe, Ray Ferrier asesina a golpes a un hombre que le da refugio a él y a su hija, por temor a que comience a gritar y los delate ante los extraterrestres. Además, aunque Ray Ferrier consigue su objetivo, como buen héroe de la película (mantener sana y salva a su familia), desde las primeras escenas su personaje es presentado como un hombre con defectos, problemas de estabilidad emocional y económica, desapego hacia sus hijos y egoísmo. El caso de ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009), referenciado al comienzo del capítulo, matiza aún más la diferencia entre el bien y el mal, pues contiene personajes *buenos* que en ocasiones actúan en contravía de la moral establecida y *malos* que pueden llegar a expresar arrepentimiento.

Antes de ahondar en la representación del villano de las películas, es pertinente abordar la figura de su opuesto: el bueno. “La ejemplaridad del héroe, expresada por su belleza física y su habilidad, induce la adhesión emocional de los espectadores y, con ella, la adhesión y aceptación de sus valores éticos y de la ideología que es portador. Mientras que la repulsividad del villano (su físico, su tono de voz, su forma de expresarse, etc.) induce a que el público repudie con él los valores de que es portador, connotados negativamente por su presencia y por su conducta”¹⁷. Tras la caída del primer meteorito extraterrestre en las afueras de Linda Rosa, California, el Dr. Clayton Forrester es presentado formalmente a la audiencia en ***La guerra de los mundos*** (1953) por medio de un equívoco con otro personaje, Sylvia Van Buren. Esta mujer, de quien él luego se enamora, comienza a hablar de su ídolo, el Dr. Forrester, un hombre “*experto en astrofísica y física nuclear*” y que “*sabe mucho de meteoritos*”. Además, el renombrado doctor participó en el Proyecto Manhattan¹⁸ y salió en la portada de la revista Time. Cuando Sylvia termina su descripción, propia de una admiradora, se da cuenta de que está hablando con el mismísimo Dr. Forrester. Desde ese momento

se establecen los roles de los dos personajes en la película: ella, la indefensa y agraciada damisela en peligro y él, el sabio, fuerte e invencible *príncipe azul*. Y es que, como afirman Freixas y Bassa, el héroe está “dotado de un natural don de gentes y de una

17 GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo*. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979. Pág. 28.

18 Nombre clave dado al proyecto ejecutado entre 1939 y 1945, con el que EE. UU. (con colaboración del Reino Unido y Canadá) desarrolló la primera bomba atómica.



Sylvia Van Buren mientras conoce, por equivocación, a su ídolo científico, el Dr. Clayton Forrester en *La guerra de los mundos* (1953).

casi infantil simpatía; su rígido código de valores, fundamentado en la adoración de las leyes, del orden, de la moral y de la familia, todo en comunión con una resplandeciente bondad, ofrecerá incluso en algunas ocasiones la variable de una suma ingenuidad”.¹⁹

El doctor Forrester, en últimas, reúne todas y cada una de las cualidades descritas en el concepto de *American way of life*²⁰: “Los norteamericanos son fácilmente el pueblo más generoso y filantrópico del mundo, como puede juzgarse por su rápida e ilimitada respuesta al sufrimiento en cualquier parte del globo. Creen en el progreso, en la superación de sí mismos y, fanáticamente, en la educación; pero, sobre todo, son idealistas. [...] y como son tan idealistas, los norteamericanos tienden a ser moralistas: se sienten inclinados a considerar todas las cuestiones simple y llanamente como cuestiones de moralidad fácilmente discutibles.”²¹. De la misma forma como los estadounidenses

19 BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993. Pág. 89.

20 El *American way of life*, un concepto con el que los estadounidenses se identifican desde el siglo XVIII, es definido durante la Guerra Fría por Will Herberg en su libro *Católicos, protestantes y judíos*.

21 HERBERG, Will. *Católicos, protestantes y judíos*. LIBREROS MEXICANOS UNIDOS. México, 1964. Pág. 109-110.

se idealizan a sí mismos en la vida real, sucede en las películas de esta época. El Dr. Forrester supera duras pruebas intelectuales al intentar descifrar cómo combatir la amenaza extraterrestre; vence obstáculos físicos en escenas como la evacuación de Los Ángeles, en la que un grupo de personas lo agrede por tener un vehículo que funciona y, por último, como todo héroe, se queda con la chica.

En los filmes de ciencia ficción de la década de 1950 es fácil reconocer un prototipo de protagonista: por lo general, un hombre adulto, alto, de buena apariencia física; con profesiones glamurosas, preferiblemente en las ciencias exactas (desde médicos hasta científicos espaciales) que le permiten tener un estatus social alto y una autoridad reconocida, así como habilidades sociales perfectas que hacen que quienes lo rodean lo admiren y obedezcan. Casi 50 años después, en la década del 2000, el blanco y negro del que se habla en el *American way of life* se funde a una escala de grises en la que el héroe, sin dejar de tener de su lado al público, no sólo atraviesa los obstáculos que le coloca el villano del filme, sino también los impuestos por sí mismo (mentales o morales). Aunque conservan características estéticas y psicológicas de sus antecesores (aspecto físico, habilidad discursiva y mental, empatía emocional), los héroes de esta época son más humanos, al entenderse por esto que tienen la posibilidad de cometer errores y tener actitudes poco ejemplares²²; sin embargo, mantienen el aspecto más importante de todos: representan los valores tradicionales en el imaginario social de EE. UU. Este es el caso de Tony Stark en *Iron Man* (2008 y 2010): un millonario ególatra, alcohólico y arrogante, quien tiene el mundo a sus pies porque, a pesar de todos sus defectos, con su dinero construye una armadura que utiliza para salvar al planeta de los “malos”.

Entonces, si el protagonista es un personaje tan fuerte en el desarrollo de la trama, ¿qué hace que el mal se destaque en la ciencia ficción? Al igual que en otros géneros, una de las características y fortalezas del mal es su seducción. Lo malo, y por ende el villano, logra desestabilizar el orden gracias a la tentación que representa su alternativa. Al ser interrogado sobre su reticencia a formar parte de una comunidad extraterrestre, el Dr. Miles Benell, en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), explica que no quiere hacer parte de un mundo en el que “*todos somos iguales*” y en el que las personas no tienen “*emoción, fe, ambición o amor*”, es decir, en el que se acabe lo que hace humano al hombre. El instinto de conservación de la especie del Dr. Bennell predomina ante la propuesta de un “mundo sin problemas” que le hacen sus antiguos compañeros del pueblo. Algo similar ocurre en *Invasores* (2007), pues la Dra. Carol

22 Este tipo de personaje es conocido como el antihéroe, un protagonista que, a pesar de perseguir causas nobles, tiene métodos que pueden ser cuestionables.

Bennell lucha insistentemente contra el virus alienígena, a pesar de que en los medios de comunicación se transmiten una serie de acuerdos de paz globales logrados por los invasores.²³ ¿Quién no querría un mundo sin guerra? ¿No es ese el bien definitivo? Y aun así, como se argumenta a través de ambos personajes, lo correcto es negarse.

Como se ha dicho anteriormente, la maldad en la ciencia ficción aparece de diversas maneras y, al igual que con la idealización del héroe, es un reflejo de situaciones que ocurren en la vida real. Es así como el conflicto entre dos bloques poderosos (unido a la violencia e incertidumbre que éste genera) es el que, según Carl Schmitt, ayuda a definir la política y permite que en cada nación haya un “soberano, que tiene la tarea de tomar decisiones en circunstancias excepcionales o extremas”²⁴. El espejo en el que se convierte la ciencia ficción es lo que la hace interesante para entender los planteamientos políticos de una época, pues en ella se crean escenarios análogos a la realidad, centrados (como en las épocas analizadas), en la amplia posibilidad de situaciones de confrontación. Lo que en las películas es catalogado como el invasor, el monstruo, o el desastre, en el contexto real se plantea según los factores que se enfrentan (capitalistas/comunistas, moderno/tradicional, occidente/oriente, cristianos/musulmanes, civilización/terrorismo). Así como Schmitt, Julio González argumenta que el accionar de un gobernante (o un “soberano”) se facilita cuando éste ha identificado e informado a sus gobernados sobre la existencia de un peligro poderoso y colectivo: “La utilidad de un enemigo que se pueda designar con el nombre más genérico y amenazante posible, es enorme: separa automáticamente a la sociedad entre buenos y malos mediante una línea divisora que no dejaría la menor duda, se está a un lado o al otro, de manera íntegra, sin contemplaciones”²⁵.

EE. UU., que sabe perfectamente cómo escribir una historia de cine para lograr cierto efecto en el espectador, hace lo mismo con su actuar político: divide al mundo entre buenos y malos, sin importar la simpleza de esta acción y las consecuencias que implica. Este tipo de división por bloques de Estados se puede abordar, como plantea Schmitt, según la naturaleza del contendor: los enemigos como adversarios políticos, determinados por las diferencias ideológicas y los enemigos mortales quienes, al

23 En los televisores se muestran noticias de paz en el Oriente Medio, acuerdos entre Bush y Hugo Chávez y el desarme de Kim Jong Il en Corea del Norte.

24 BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006. Pág. 154.

25 GONZÁLEZ ZAPATA, Julio. *El terrorismo: La utilidad del miedo*, en REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS, No. 21. Medellín, Julio-Diciembre 2002. Pág. 138.

condenarse “como moralmente malvados, buscamos aniquilar”²⁶. Durante la Guerra Fría, por ser una confrontación indirecta entre EE. UU. y la URSS (pues no hubo enfrentamiento bélico dentro del territorio de estos países), los adversarios eran fácilmente identificados y, aunque su exterminio era una tarea suicida –teniendo en cuenta el potencial armamentístico de ambas naciones–, la política estadounidense de este periodo se definió claramente en oposición con el comunismo, al punto de que se tomaron medidas como la doctrina Truman, con la cual este país apoyaba a cualquiera que luchara contra el comunismo. Aunque en 1950 la denominada *amenaza comunista* tenía como rostro al líder de turno de la Unión Soviética, también estaba representada por la unidad ideológica que, para EE. UU., implicaba este sistema político. Es así como en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) no es un villano en específico (que pudiera vincularse con Stalin, Lenin u otro líder comunista), quien llega a perturbar la tranquilidad de Santa Mira, sino una entidad que se apodera de la comunidad y que, a través de *vainas* extraterrestres, pretende llegar a toda la Tierra. Ese era, precisamente, el temor creado en EE. UU.: que los *commies* (abreviatura peyorativa de comunista en inglés) y sus *ideas* se adueñaran del planeta²⁷.

Estas oposiciones radicales, que aparecen en los momentos de confrontación, se derivan en absolutismos²⁸, periodos históricos de guerras en los que, según Bernstein, “hay una apelación a principios rígidos, certezas morales y enfrentamiento. Aquí no hay matices, sino sólo la oposición en blanco y negro. Ambas partes están convencidas de que Dios está de su lado y que reivindicará su causa”²⁹. Si bien es cierto que el fin de la Guerra

26 BERNSTEIN, Richard. *Óp. Cit.* Pág. 153.

27 En ese periodo, la libertad adquirió un valor agregado, al ser la bandera de lo que representaba EE. UU., como se aprecia, literalmente, en el Discurso del Estado de la Unión del presidente Harry S. Truman ante el Congreso de ese país, en 1951; en esa ocasión, el mandatario expresó que “La amenaza de que la Unión Soviética conquiste el planeta pone en peligro nuestra libertad y la del mundo en el que puede sobrevivir el espíritu libre. Esta amenaza tiene como objetivo a todos los pueblos que se esfuerzan por ganar o defender su propia libertad e independencia nacional”. Dos años más tarde, otro presidente de EE. UU., al reconocer el desarrollo nuclear de la URSS, utilizó un tono más conciliador con esta nación, al asegurar que “nosotros nunca diremos que el pueblo de Rusia es un enemigo con el que no tenemos deseos de negociar o juntarnos amistosamente en una relación fructífera”. Estas palabras son de Dwight D. Eisenhower, durante una reunión por el *Uso pacífico de la energía atómica*, realizada el 8 de diciembre de 1953, en la Asamblea General de las Naciones Unidas.

28 Este tema es abordado por Bernstein al explicar que el pensamiento pragmático es lo contrario al absolutista. Para este autor, hay tres periodos en los que el pragmatismo desaparece en EE. UU., los cuales coinciden con los periodos de tensión política en los que predomina el absolutismo: la Guerra Civil, la Guerra Fría y la Guerra contra el Terror. Ver: BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006.

29 BERNSTEIN, Richard. *Óp. Cit.* Pág. 86.

Fría con la disolución de la URSS en 1991 supuso la victoria de EE. UU., las decisiones de los presidentes de este país durante la década de 1990 estaban más proclives a ser cuestionadas³⁰, pues no había un oponente claro al cual perseguir. Así se evidencia con la intervención militar de EE. UU. en Somalia en 1993, en la que murieron 19 soldados estadounidenses; estos fallecimientos causaron un rechazo general entre la prensa y los ciudadanos de EE. UU., quienes consideraban injustificada la muerte de sus soldados en el país africano si lo que estaban realizando era una “intervención humanitaria” y no una cuestión de seguridad nacional³¹; la reacción los ciudadanos hizo que el presidente Bill Clinton retirara las tropas de Somalia, a pesar de que el conflicto dentro de ese país no había terminado (a diferencia del caso de Iraq, donde los miles de soldados estadounidenses muertos no significaron el fin de la guerra, pues el objetivo era Saddam Hussein y los terroristas, bajo la supuesta premisa de “llevar la democracia” a ese país).

La necesidad de un villano para la consagración de un líder o una idea política, se evidencia en ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009), un filme contextualizado en una Guerra Fría un poco diferente a la real, que presenta la segunda generación de un grupo de súper héroes humanos que dejan su vocación luego de que el presidente estadounidense Richard Nixon les prohibiera continuar. De esta forma se recrean algunos hechos del siglo XX con desenlaces diferentes (Nixon es reelegido por tercera vez, pues nunca sucede el escándalo del *Watergate*; la guerra en Vietnam es ganada por EE. UU. gracias a la ayuda de Dr. Manhattan) y se mantiene durante la trama la tensión por el enfrentamiento entre este país y la URSS. En una de las secuencias finales de esta película, cuando es evidente para Rorschach y Nite Owl que Adrian Veidt, un ex *vigilante*, es el responsable de la muerte de The Comedian, son reveladas las verdaderas intenciones de este último personaje que, en un principio, fue presentado como un héroe. Veidt explica a sus antiguos compañeros su *malvado* plan, con el cual quiere hacer del mundo “*un lugar mejor*”. Para esto, prosigue, “*varias regiones claves alrededor del planeta, Nueva York, Los Ángeles, Moscú, Hong Kong, quedarán desintegradas en un instante [por una explosión nuclear]. Quince millones de personas muertas a manos del propio Dr. Manhattan: El castigo del mundo por coquetear con la Tercera Guerra Mundial*”. El planteamiento es sencillo, “*matar millones [de personas] para salvar billones, un crimen necesario*”, que tiene, además, un ingrediente perfecto para su efectividad: para los ojos del mundo, el

30 En Ibíd, Pág. 157, se explica que para Schmitt las decisiones soberanas de un presidente, en tiempos de guerra *total* (contra los nazis, el comunismo, el terrorismo), no deben, necesariamente, estar “justificadas por razones”, sino por la respuesta ante la dicotomía del bien y el mal.

31 ALTARES, Guillermo. *Geopolítica del mal*. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. Cit.* Pág. 33.



Adrian Veidt, el glamoroso y admirado villano de *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

responsable de las muertes no será Veidt sino Dr. Manhattan (un científico que luego de un accidente adquiere poderes), quien se convierte en la amenaza definitiva para la humanidad. Es así como EE. UU. y la URSS, que durante toda la película estuvieron a punto de un holocausto nuclear, llegan a un acuerdo diplomático y se unen para controlar al poderoso científico. El nuevo villano construido por Adrian, por tener un poder superior, garantiza la estabilidad del planeta.

Lo interesante de este filme es que el antagonista (Adrian Veidt) es un hombre exitoso, al nivel de importantes personalidades de la farándula y los negocios, que está constantemente en los medios de comunicación y mercantiliza su imagen. Como él mismo dice en una de las escenas finales no es un “*villano de tiras cómicas*”, al cual pueden impedirle sus planes a último minuto. Además, ante los ojos del mundo y según su propia moral, Adrian no es una persona malvada; esta última concepción es planteada como la “*banalidad del mal*” por Hannah Arendt, en sus escritos sobre el juicio contra un militar de las SS nazis: “Hace algunos años, cuando presencié y escribí sobre el juicio de Eichmann en Jerusalén, hablé de la ‘banalidad del mal’ y con ello no me refería a ninguna teoría o doctrina, sino a algo bastante fáctico, al fenómeno de los actos malvados, cometidos a gran escala, que no podían retrotraerse a ninguna particularidad de perversidad, patología o convicción ideológica del agente, cuya única distinción personal era tal vez una extraordinaria superficialidad. Por más monstruosos que fueran los actos, el agente no era ni monstruoso ni demoníaco”³². Aunque Eichmann

32 Ibid. Pág. 24.

fue responsable de miles de muertes, su defensa siempre alegó en los estrados judiciales que él sólo hacía su trabajo en la Alemania nazi y, como “excelente” ciudadano que era, lo hacía bien. Al igual que Adrian, este hombre estaba convencido de que su forma de proceder era la correcta y sus convicciones, personalidad y actuaciones no llevarían a pensar, a primera vista, que es en realidad un ser ‘monstruoso’.

El verdadero *malo*

Luego de la relativa calma de la década de 1990 en cuanto a crisis trasnacionales que involucraran a EE. UU., el 11 de septiembre del 2001 aparece una nueva amenaza para este país, el terrorismo, la cual vuelve a dividir al mundo entre buenos y malos (esta vez, acompañada de un fuerte discurso sobre el mal entre los líderes políticos estadounidenses). Al igual que el *comunista*, el terrorista se expande a nivel mundial y pone en peligro la seguridad del mundo libre, que no sólo abarca a EE. UU. sino también a todas sus naciones aliadas. El sólo término *terrorista* expandió las posibilidades del Gobierno estadounidense —la mayor parte de la década liderado por George W. Bush— de señalar y satanizar a todo el que no fuera de su agrado. No obstante, al contrario del comunista, las motivaciones del terrorista no están fundamentadas en ideales políticos³³ pues (según la construcción que ha hecho EE. UU. de este adversario) se basan en la premisa de odiar la cultura occidental, por lo que cualquier país hacia el oeste de Turquía puede ser objetivo. La lucha para combatir al terrorismo supone medidas más drásticas que las adoptadas con el comunismo, pues su expansión no está determinada por la conquista de un poder político en cada país, sino por la instalación de células y redes (que pueden ser independientes) en cualquier lugar del planeta, ayudadas por la permisividad de los medios de comunicación actuales que dificultan su identificación y control. Además, a diferencia del comunismo, el terrorismo no necesariamente tiene una cabeza visible o unas reglas en común, ya que sus raíces difieren de un grupo a otro (así estas organizaciones estén conectadas o actúen, en ocasiones, en conjunto). Bernstein critica la adopción del término terrorista a nivel global —liderada por el discurso estadounidense—, al señalar que con esto “se pone en una misma bolsa a Saddam Hussein, Osama Bin Laden, los terroristas suicidas palestinos y los rebeldes chechenos, como si fueran un enemigo malvado único, o parte de una conspiración

33 Los grupos terroristas actuales tienen un carácter más global y parecen ser una respuesta a la “actitud de EE. UU.” con el mundo. A diferencia de la “expansión terrorista” de la que habla EE. UU., los grupos extremistas locales comienzan a disolverse, como es el caso de ETA en España (que depone armas el 5 de septiembre del 2010) y del IRA en Irlanda (que acaba la lucha armada el 28 de julio del 2005).

global única (las redes del terrorismo). [...] El terror no es un enemigo; el terror es un complejo de tácticas y estrategias empleadas por grupos diferentes, con fines diversos”³⁴

Combatir a este enemigo certero, que no necesita de una importante infraestructura para causar daño (o del apoyo de una potencia mundial como lo era la URSS) y cuya persecución –en ocasiones inútil– requiere de una gran cantidad de recursos, le dio a EE. UU. la libertad de emprender nuevas campañas bélicas en países del Oriente Medio (en teoría, quienes albergaban a los nuevos *malos*), sin necesidad de que su accionar fuera debidamente justificado. Además, el Gobierno estadounidense consiguió la aprobación de sus ciudadanos ante el temor de que el enemigo se encuentre en cualquier lugar y los ataques sean inminentes. Desde entonces, todo lo malo está relacionado con el accionar de grupos terroristas (ya sean organizaciones narcotraficantes, extremistas musulmanes, grupos separatistas o guerrillas) y quien no sea implacable contra este *tipo* de personas, en un gran porcentaje identificadas con el fenotipo musulmán, es tildado de colaborar con la destrucción que éstos representan. No es en vano que en la adaptación de *La guerra de los mundos* (2005) de esta década, Rachel, la hija de Ray Ferrier –cuya edad no superará los 10 años– sugiera desde las primeras escenas que la destrucción es causada por terroristas. La salida fácil de culpar a estos ‘seres del odio’ se repite en *El fin de los tiempos* (2008), donde la primera teoría sobre el posible virus que hace que las personas se suiciden es que es una especie de ataque químico ocasionado por células terroristas. Incluso en películas en las que el contexto de EE. UU. es lejano dentro del argumento, como en *Sector 9* (2009), el atentado terrorista, por parte de los refugiados extraterrestres, es la suposición obvia (esto sucede durante el asalto a las instalaciones del MNU, una empresa de fabricación de armas). Al ser esta amenaza un asunto constante y sin matices en la vida de los estadounidenses, el objetivo –combatirla– justificó los medios empleados para conseguirlo (en el 2007 ya se contabilizaban 3.500 bajas estadounidenses en Iraq y la guerra no tendría una solución pronta) y, aunque no fue explícita en la ciencia ficción, en algunas producciones de este género sí se reflejó la mentalidad y los temores estadounidense posteriores a los atentados del 9/11 (ataques sorpresa y masificados en los que el objetivo es EE. UU. se presentan en *La guerra de los mundos* (2005), en *Cloverfield: Monstruo* (2008), donde una criatura gigante

34 Ibid. Pág. 102. Es interesante observar que, pese a sus críticas hacia la calificación de terrorista, Bernstein previamente se ha referido a esta situación de la siguiente forma: “Debemos hacer frente a la posibilidad realista de que es probable que los terroristas pronto tengan armas químicas, biológicas e incluso nucleares para cometer asesinatos masivos. [...] Estamos tratando con asesinos fanáticos y despiadados, por lo que debemos ser firmes y fuertes. La herida en el corazón estadounidense fue tal que, hasta el más crítico de sus analistas, reconoce el terrorismo como un peligro ante el cual se debe ser radical”. Pág. 94.



Rachel Ferrier se aferra al asiento del automóvil al pensar que el ataque es comandado por terroristas en *La guerra de los mundos* (2005).

destruye a Nueva York y en *Invasores* (2007), *Soy leyenda* (2007) y *El fin de los tiempos* (2008), a través de un virus de rápida expansión). Además de los miedos que se representaron en las películas luego del 9/11, en estos filmes también se hizo énfasis en la confianza que debían tener los estadounidenses en su poderío militar, sin importar a qué se estuvieran enfrentando (esta situación es evidente en *La guerra de los mundos* (2005), pues Robbie, hijo de Ray Ferrier, decide unirse a un convoy militar, a pesar de que el armamento de las Fuerzas Militares estadounidenses no lograba causar daños en los aparatos extraterrestres).

Pero, ¿tiene el malo de la ciencia ficción la misma apariencia que un comunista o un terrorista? Aunque las referencias hacia estos *villanos* de la vida real no siempre son directas, sí se encuentran similitudes entre la construcción real del enemigo y la concepción del malo en las narraciones cinematográficas. Estéticamente, en el cine de Hollywood –especialmente el de 1950– el villano de la ciencia ficción conserva algunos códigos de otro tipo de películas como la fealdad de su físico o la baja iluminación de las escenas en las que aparece (la cual ayuda a crear un ambiente de suspenso a su alrededor); igualmente, factores como el vestuario y el maquillaje están cargados de significados que ayudan a diferenciar físicamente al adversario del universo del héroe. Es importante resaltar que, tanto en 1950 como en el 2000, gran parte de los filmes de

ciencia ficción que tienen como temática la invasión o la destrucción de la humanidad por parte de una entidad extraña, utilizan recursos técnicos y efectos visuales para dejar clara la diferencia física del enemigo que, en su mayoría, causa temor y repugnancia en el hombre. En 1950, por las limitaciones técnicas de la época, algunos de los invasores extraterrestres son antropomorfos o se limitan a estar dentro de sus naves espaciales. Sin embargo, hay algunos intentos de presentar criaturas un poco diferente a los seres humanos, como las gruesas garras o la enorme frente del extraterrestre en *El enigma de otro mundo* (1951); la criatura que se arrastra, cuyo rostro es un ojo gigante, en *Vinieron del espacio* (1953); el anfibio humanoide de *La mujer y el monstruo* (1954); la sustancia viscosa y amorfa, que puede arrastrarse y acomodarse por cualquier cavidad en *La masa devoradora* (1958), e incluso el líder extraterrestre de *Invasores de Marte* (1953), que es tan sólo un busto con extremidades en forma de rama y cráneo desproporcionado.

Por el contrario, en *Invasores* (2007), los seres malignos están unificados por su forma de mirar y sus pocas expresiones faciales y, al igual que la iluminación, el color de los escenarios y los vestuarios de las masas convertidas es frío y con tonalidades grises, asociadas psicológicamente a situaciones negativas. Además, la repugnancia del espectador hacia estos personajes crece durante la transformación, cuando el cuerpo del invadido se funde con una sustancia viscosa que desdibuja los rostros. Es pertinente reconocer que lo mismo sucede en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), pues la despersonalización del enemigo puede asociarse tanto al comunismo (constantemente criticado por el modelo económico sin clases sociales, en el que todos los ciudadanos deben ser iguales) y al terrorismo, ya que como dice Julio González, “el terrorista es presentado como un ser de las tinieblas, sin rostro, sin razones; si se quiere, inclusive, inhumano”³⁵.

Este enemigo oculto entre las sombras es un factor común en películas de ciencia ficción de 1950 y de los 2000 (al igual que en las de terror), reforzado por la poca aparición en cuadro de este tipo de personajes. En *El enigma de otro mundo* (1951), la criatura está escondida durante gran parte de la trama y cuando aparece en el plano lo hace rápidamente, impidiendo que el espectador pueda identificarla. Igualmente sucede en *Vinieron del espacio* (1953), donde los alienígenas sólo son representados por el rastro que dejan, ya que su extrema fealdad espanta a los seres humanos o en *Soy leyenda* (2007), pues los seres infectados nunca pueden exponerse al sol. Por su parte, aunque

35 GONZÁLEZ ZAPATA, Julio. *El terrorismo: La utilidad del miedo*, en REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS, No. 21. Medellín, Julio-Diciembre 2002. Pág. 139.



Carol Bennell se intenta camuflar entre las personas contagiadas en *Invasores* (2007).

en *V de Venganza* (2005) los personajes malvados sí aparecen en el cuadro, la mayor parte del tiempo están en salones oscuros y sin objetos, donde la iluminación permite, escasamente, ver sus rostros; y en producciones como *Cloverfield: Monstruo* (2008), casi todos los planos de la criatura sólo muestran partes de su cuerpo, lo cual ayuda a reforzar su tamaño e imponencia, así como a conservar el misterio sobre qué tipo de seres. La oscuridad o poca presencia del villano en estas películas se ve compensada por los arreglos musicales que acompañan las escenas en las que aparece o en las que se sugiere su cercanía espacial. El ejemplo más claro es el de *La mujer y el monstruo* (1954), pues cada vez que el anfibio humanoide asesino es mostrado frente a la cámara, se reproduce un estruendoso leitmotiv.

Aparte de la construcción estética del antagonista que se hace en cada película, factores como la arquitectura ayudan a representar al mal en algunos filmes, especialmente en los que no se vincula a lo negativo con un personaje, sino con un concepto. Como en la ciencia ficción el peligro es de carácter masivo, lo *maligno* generalmente no se centra en un escenario en específico (una casa, una habitación, un castillo, una mazmorra), por lo que las ciudades adquieren una importancia extra y su caracterización dentro de la película (a través de recursos visuales o discursivos), presenta al espectador la incidencia del *mal* que la acecha. “*A primera vista todo parecía igual, pero no lo era. Algo malo se*

había apoderado del pueblo”, dice el Dr. Bennell en una de las primeras secuencias de ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956). A diferencia de otros relatos de provincias, en los que el *mal* se puede señalar claramente en una persona (Drácula y Transilvania), en la ciencia ficción —incluso en la de 1950— lo malvado (cuyo objetivo por lo general es instaurar su sistema político) inicia en un pueblo y se expande a nivel global. De esta forma, películas como ***La guerra de los mundos*** (1953), ***Vinieron del espacio*** (1953), ***Invasores de Marte*** (1953), ***La humanidad en peligro*** (1954), ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956), ***La Tierra contra los platillos voladores*** (1956) y ***La masa devoradora*** (1958) comienzan en pueblos apartados de EE. UU., la mayoría ubicados en la costa suroeste del país, sin significar esto que el rango de acción de la entidad antagonista se limite a estas localidades, pues durante las películas se introducen escenarios globales como distintas capitales del mundo (Washington, Moscú, Hong Kong, París, Londres).

Ya en la década del 2000, el *mal* se comienza a identificar con la ciudad, como si ésta fuera un personaje abarcador que persigue al protagonista. Si en los relatos de 1950 gran parte de los habitantes de un pueblo se conocen entre sí, en la ciudad el ambiente es de constante desconfianza hacia el otro y de supervivencia individual. Como explica Jesús Palacios en *La ciudad de los medios indecibles*, “la metrópoli moderna es el diablo. [...] la gran ciudad aparece constantemente en la Biblia como el lugar del Mal. Sodoma y Gomorra, pagaron con la destrucción su entrega absoluta al vicio y la corrupción”³⁶. Lo mismo parece suceder recurrentemente en ciudades como Nueva York, Washington y Los Ángeles presentes en gran parte de las películas de ciencia ficción, donde el *mal* no es necesariamente un castigo de Dios sino una consecuencia de las actuaciones humanas (desastres naturales, nucleares, químicos, biológicos, experimentos científicos fallidos). Luego de los atentados del 9/11, en los que se vulneró el territorio estadounidense en sus centros poblacionales más insignes, Nueva York se convirtió en un referente de la tragedia que puede acechar constantemente a ese país y, aunque en un principio no se realizaron películas de desastres donde el argumento ocurriera en esta ciudad, con el paso de los años volvió a ser el centro de atención cinematográfico. No en vano, la destrucción de la Estatua de la Libertad, símbolo por excelencia de los valores estadounidenses, es una de las escenas más recurrentes de este tipo de filmes (tanto, que los afiches promocionales de ***El día después de mañana*** (2004) y ***Cloverfield*** (2009) presentan este monumento destruido).

36 PALACIOS, Jesús. En DOMÍNGUEZ, Vicente. *Óp. Cit.* Pág. 291.



Nueva York después del congelamiento abrupto en *El día después de mañana* (2004).

“Esta ciudad me tiene miedo. He visto su verdadera cara. Las calles son cunetas extendidas y por las cunetas corre sangre. Y cuando se forme una costra en los drenajes, todas las sabandijas se ahogarán. La suciedad de su sexo y sus asesinatos les llegará a la cintura. Las putas y los políticos mirarán para arriba y dirán: ‘Sálvanos’. Y yo susurraré: ‘No’. Todo el mundo está al borde del precipicio, mirando hacia abajo al infierno. Todos esos liberales e intelectuales y lisonjeros y, de repente, a nadie se le ocurre nada que decir. Debajo de mí, esta espantosa ciudad grita como un matadero lleno de niños retrasados mentales y la noche apesta a fornicación y conciencias malas”, dice Rorschach en su diario del 12 de octubre de 1985, luego de la muerte de The Comedian. Este personaje de ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009), a pesar de su concepción fascista, realiza a través de sus monólogos una definición de los males de las ciudades modernas, en donde el dinero, el capital, la masificación del trabajo y el consumismo conllevan a toda clase de vicios y saca lo peor de la naturaleza humana. Las palabras de Rorschach son apoyadas con planos de las noches de Nueva York, en los que se muestra la suciedad, el vapor que sale de las alcantarillas y las personas que componen el bajo mundo de la ciudad (prostitutas, drogadictos, pandilleros), completamente diferentes a la vistosa Nueva York de ***El día después de mañana*** (2004) o ***El fin de los tiempos*** (2008).

En su discurso, Rorschach habla del castigo de estos males y se proclama como el gran salvador de la humanidad, algo que, sin quererlo, intenta hacer al final de la película antes de su propia muerte, cuando desafía a Veidt y a Dr. Manhattan para que no continúen con la farsa emprendida por el primero. Sin embargo, el *malvado* usualmente es castigado de alguna forma en el cine de Hollywood, ya sea con su humillación y

posterior redención o con su muerte (el enemigo real, el que va totalmente en contravía de los valores de una sociedad, debe ser exterminado). En *El día después de mañana* (2004), tras mostrar su prepotencia ante el mundo, el vicepresidente de EE. UU. resulta humillado por las licencias económicas que tuvo que hacer su país con los estados latinoamericanos, pues tuvo que condonar la deuda externa para que sus ciudadanos fueran aceptados en esta parte del mundo.

Así como en muchas ocasiones sucede en el contexto real, en los filmes de este género se pueden identificar muertos buenos o malos, según su rol dentro de la historia. Entre los primeros se sitúan la víctima, como el teniente Jerry Farman (piloto de la nave C57-D en *Planeta Prohibido*, 1956), quien fallece en uno de los ataques de las misteriosas criaturas del planeta Altair IV; y el mártir, representado en esta misma película en el teniente ‘Doc’ Ostrow, quien busca su propia muerte con el fin de garantizar el bien de los demás personajes³⁷. En el segundo grupo (los *muertos malos*), también se pueden distinguir dos categorías: el prescindible y el villano que debe ser exterminado; por una parte, los difuntos prescindibles se presentan como ajenos, desconocidos y generalizados, con la particularidad de ser afines con “la maldad” –como las decenas de mercenarios caídos en las luchas de *Avatar* (2009), homólogos a las incontables víctimas civiles en Iraq y Afganistán–; su padecimiento, en el mejor de los casos, queda registrado como una cifra. El villano, en cambio, es un militante icónico del mal, identificado, mediatizado y protagónico; su muerte, lejos de ser ignorada, es celebrada, y se utiliza como punto final del conflicto –el deceso del coronel Miles Quaritch en los bosques de *Pandora* en *Avatar* (2009) recuerda el ahorcamiento de Saddam Hussein en una cárcel de Iraq y el asesinato de Osama bin Laden en un rincón de Pakistán–. Al igual que en la dualidad víctima/mártir, los encuadres y la duración de los planos varían de lo breve y general en los prescindibles, a la extensa confrontación, mayoritariamente en primeros planos y planos medios, que resulta con la caída del villano –siempre en los últimos minutos del filme–, generalmente asociada a una muerte espectacular y aparatosa. La aniquilación total del enemigo, desconociendo su propia humanidad, es una de las consecuencias del discurso contra el terrorismo, pues ha ocasionado que EE. UU. no respete ningún tratado internacional con tal de combatir este “terrible mal”. El exterminio de los talibanes y Al Qaeda trajo consigo miles de bajas estadounidenses y fallecimientos de civiles (entre ellos mujeres y niños), sin que esto supusiera la terminación del conflicto o

37 Ostrow se somete a los efectos del “*incrementador cerebral*”, para lograr descifrar el misterio de la amenaza invisible del planeta Altair IV y comunicárselo al comandante John Adams, protagonista del filme, justo antes de perecer dramáticamente en sus brazos.



El caos posterior al asesinato de una niña por un señalador provoca el estado de sitio en Londres, en *V de venganza* (2005).

sanciones internacionales a este país. Este tipo de extremismo por parte del Estado está presente en una escena de *V de venganza* (2005), en la que se escenifica el asesinato de una niña por tener una máscara de V —un presunto terrorista— y hacer un grafiti en la calle.

A pesar de que el mal puede ser reconocido a través de su representación visual (ya sea la estética del villano, los escenarios o algunos objetos), su consolidación, tanto en las películas como en el contexto real, se realiza a través del discurso. Como se expuso anteriormente, a pesar de que el discurso sobre el mal puede tener bases emocionales o religiosas, su identificación ante una supuesta amenaza proporciona poder político y militar. Entre el 11 de septiembre del 2001 y el 16 de junio del 2003, el presidente de EE. UU. George W. Bush habló sobre el mal en 319 discursos distintos³⁸, en muchos de ellos refiriéndose a un mal etéreo más que a un sujeto en particular (excepto en los casos en los que la referencia directa era a Saddam Hussein, a Osama bin Laden o a los “terroristas talibanes”). De esta forma, Bush llevó hasta sus últimas consecuencias la concepción de alteridad planteada por Nichols, “ser uno de nosotros requería una separación demostrable de ellos”, al afirmar en su discurso del 20 de septiembre del

38 Bernstein explica que en estos discursos Bush usa “la palabra ‘mal’ como sustantivo (914 ocasiones), mucho más de lo que la uso como adjetivo, ‘malvado’ (182 veces). Sólo 24 veces, en todas estas ocasiones en que Bush habla del mal, usa el término como adjetivo para describir lo que hace la gente, es decir, para juzgar actos y hechos. Esto sugiere que Bush no piensa en hechos malvados, ni siquiera en personas malvadas, con tanta frecuencia como piensa en el mal como una cosa o una fuerza, algo que tiene una existencia real más allá de los actos crueles, insensibles, brutales y egoístas de los que el ser humano es capaz”. Ver: Bernstein, Richard. *Óp. Cit.* Pág. 117.

2001 —días después de los ataques—, que “cada nación en cada región tiene ahora que tomar una decisión: están con nosotros o están con los terroristas.” Como plantea Bernstein, la forma de hablar de este mandatario respecto al conflicto que sostenía su país con los llamados grupos terroristas “se basa en una de las concepciones más primitivas del mal. Demonizamos al enemigo, pensamos que está poseído por Satanás, que hace el mal por el mal mismo. No aprendimos de la lección de Arendt sobre que los males no vienen de individuos demonizados”³⁹.

A partir de la radicalización entre bien y mal en el discurso, a Bush le fue permitido referirse a Saddam Hussein como si fuera un villano de película y acuñar el término “eje del mal”, en el cual categorizaba a un grupo de países que consideraba enemigos de EE. UU. (Iraq, Irán y Corea del Norte). La “satanización” de algunas naciones se replica en películas de esta década como *Invasores* (2007), donde hay una referencia directa a países señalados como malignos al mostrar que estos cedieron mediante acuerdos de paz logrados por los seres convertidos por extraterrestres (la paz fue firmada por Corea del Norte, Pakistán, China, Afganistán y Venezuela). Algo similar ocurre en *Avatar* (2009), pues lugares como Venezuela son calificados de “bosque malo” por el coronel Quaritch, ya que en el contexto real hubo fuertes tensiones ideológicas entre George W. Bush y el Gobierno del venezolano Hugo Chávez. La característica etérea del mal en el discurso también es abordada en la década de 1950 por el señor Harley, secretario del presidente de EE. UU. en *Ultimátum a la Tierra* (1951), cuando éste le afirma a Klaatu que “*las fuerzas malignas*” han creado los problemas del planeta, haciendo una referencia implícita al comunismo. Lo cierto es que, a pesar de las generalidades y equívocos que puede acarrear la identificación del mal con cierto tipo de elementos (tanto en las películas como en el contexto real), su poder es indiscutible para la consecución de intereses determinados (ya sea de los protagonistas de un filme o de un gobernante).

39 BERNSTEIN, Richard. *Óp. Cit.* Pág. 105.

¡Llévenme con su líder!

Las eras del miedo De la amenaza comunista al peligro terrorista

“En la historia de las colectividades, los miedos cambian, pero el miedo persiste.”

Jean Delumeau

“Utilizando una pesadilla que conocemos, evocamos una pesadilla que ni siquiera podemos imaginar.”

Fredric Jameson

El Dr. Miles Bennell camina en medio de una avenida tratando de advertirles a las personas sobre el peligro que está entre ellos; Ray Ferrier maneja a gran velocidad por una carretera junto con sus dos hijos dejando atrás una masiva destrucción; un grupo de gente corre por las calles de Nueva York huyendo de una amenaza que no identifica. ¿Qué tienen en común? Todos están huyendo de *algo* que podría acabar con sus vidas; todos ellos tienen miedo. Estos personajes, que corresponden respectivamente a ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956), ***La guerra de los mundos*** (2005) y ***Cloverfield: Monstruo*** (2008), dan muestra de uno de los temas más recurrentes en el género de la ciencia ficción: el miedo.

La muerte, la pérdida de identidad, la suplantación, los accidentes tecnológicos, las invasiones extraterrestres y los desastres naturales son las amenazas más comunes que fundamentan los miedos de los personajes de la ciencia ficción; estos temores suelen apelar directamente a lo que ocurre en el contexto real de los espectadores; no fue casualidad que durante la década de 1950, momento histórico de gran agitación política, económica y social a causa de la Guerra Fría, el cine de ciencia ficción se popularizara mostrando en pantalla invasiones extraterrestres y algunos seres monstruosos (resultado



Platillo volador en Washington en *Ultimátum a la Tierra* (1951).

de accidentes nucleares). Ulrich Beck¹, aunque refiriéndose a las novelas escritas, señaló que la forma en la que los personajes se enfrentaban al mundo –y por consiguiente, a los riesgos– decía mucho sobre los imaginarios de la época. Y si bien las representaciones de nuestros miedos en el cine de ciencia ficción continúan siendo las mismas, el tratamiento que se le da a estas amenazas varía de una época a otra.

Ultimátum a la Tierra (1951) y su remake *El día que la Tierra se detuvo* (2008) comparten el mismo argumento: un ser extraterrestre llamado Klaatu llega a la Tierra en una nave espacial, acompañado de un robot-policía denominado Gort; su propósito es el de advertirles a los líderes del mundo, que a menos que dejen las hostilidades, la raza humana será destruida. Sin embargo, entre ambas películas existen algunas diferencias que, si en apariencia resultan sutiles, en realidad presentan claramente los cambios en los imaginarios sobre el miedo que sucedieron de una época a otra. En primer lugar, la ciudad a la que llega la nave espacial cambia; en la entrega de 1951 ésta aterriza en Washington mientras que en la versión del 2008, lo hace en Nueva

1 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008. Pág. 22.



Nube de nanobots aproximándose a la ciudad de Nueva York en *El día que la Tierra se detuvo* (2008).

York. Esta pequeña diferencia da muestra de la importancia que tuvo cada ciudad en determinada época; durante la Guerra Fría, Washington, lugar que alberga la Casa Blanca, era la representación del Gobierno de EE. UU., (en equivalencia al Kremlin, símbolo del Gobierno de la URSS); por otra parte, los atentados del 11 de Septiembre del 2001 en Nueva York, reafirmaron a ésta como una de las ciudades más importantes, representantes del poder económico de EE. UU.

La segunda diferencia radica en las motivaciones de Klaatu para venir a la Tierra; en la película de 1951, este personaje, al ver el riesgo que representaba para la paz universal el progreso tecnológico y armamentista de dos potencias en guerra, decide venir para prevenir un enfrentamiento de peores consecuencias; en la versión del 2008, Klaatu viene para detener el exterminio de las especies (animales y vegetales) que habitan en la Tierra, ocasionado por el hombre. En ambas películas el miedo es producido por la llegada del ser extraterrestre y por lo que éste podría hacer, pero el anterior ejemplo da cuenta de las preocupaciones que asaltan las mentes de los estadounidenses en cada época.

El origen del miedo

El miedo es, según Zygmunt Bauman, “[...] el nombre que damos a nuestra incertidumbre: a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que hacer –a lo que puede y no puede hacerse– para detenerla en seco, o para combatirla, si

pararla es algo que está más allá de nuestro alcance.”² La consecuencia máxima de estos peligros es la muerte –mayor temor presente en la vida de los seres humanos debido a su inevitabilidad–. Según Bauman, las personas fragmentan el miedo a la muerte en miedos hacia los riesgos y amenazas que podrían causarla pues éstos, a diferencia de ella, sí pueden ser superados. En las películas de ciencia ficción, la línea argumental gira en torno a la lucha del protagonista contra estas amenazas, se centra en su supervivencia.

En *La carretera* (*The road*, 2009), un hombre intenta por todos los medios sobrevivir junto con su hijo en un mundo hostil donde se han agotado los recursos naturales, algunos humanos se han vuelto caníbales, no existe una sociedad estatal y la muerte parece ser la mejor solución; sólo con algunas excepciones, cuando la muerte de uno es la salvación de todos, algún personaje deja de luchar por su supervivencia, esto ocurre en *Con destino a la Luna* (1950), donde un astronauta decide sacrificarse para que sus compañeros puedan regresar a la Tierra, aunque al final este sacrificio no se efectuara.

En *La ciencia ficción. Una aproximación*³, Freixas y Bassa hicieron referencia a la supervivencia como uno de los temas más recurrentes de este género; según ellos, la supervivencia permite el afianzamiento o el cambio de los roles establecidos, por ejemplo, aquel ciudadano del común que enfrentado a una situación de riesgo se convierte en un héroe, como en el caso de *El día después de mañana* (2004) cuando Sam Hall, un estudiante sin ninguna cualidad especial además de su inteligencia, salva a un grupo de personas al evitar que se congelen.

Para Freixas y Bassa son tres, por lo general, los peligros que atentan contra la supervivencia de los seres humanos en los relatos de ciencia ficción: los extraterrestres⁴ –como en gran parte de la producción de 1950–, las amenazas biológicas, como en *Invasores* (2007) o en *Soy leyenda* (2007) y las catástrofes naturales. A estos peligros se les pueden sumar también los accidentes nucleares, dentro de los que se encuentran *La humanidad en peligro* (1954) y *El increíble hombre menguante* (*The incredible shrinking man*, 1957).

En la realidad, Bauman distingue tres peligros como los principales causantes del

2 BAUMAN, Zygmunt. Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Editorial PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 11.

3 BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. El cine de ciencia ficción. Una aproximación. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993.

4 “Esta avalancha de seres más o menos deformes [...] buscan atormentar los pilares de la sociedad americana y volver, sino demente, por lo menos inseguro y poco confiado, al ciudadano norteamericano y por extensión al resto del mundo” BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *Óp. Cit.* Pág. 59.

miedo en las personas: los que amenazan directamente el cuerpo, aquellos que ponen en riesgo el orden social y los que afectan el rol y la posición de una persona dentro de la estructura social. Estas tres clases se pueden ver reflejadas en las amenazas que presenta el género. Tomemos nuevamente el ejemplo de *La carretera* (2009), en la trama de esta película se observan las consecuencias de una catástrofe que, sin ser mostrada, es posible deducir que se trató de una sucesión de desastres naturales, ahora los personajes se enfrentan a un nuevo mundo en el que existen otros peligros: escasez de alimentos, canibalismo, insuficiencia de recursos naturales, entre otros. La primera amenaza (los desastres naturales) cambió por completo el orden social, desestabilizó la estructura despojando a las personas del rol y el estatus que ocupaban, dejándolos a la deriva con un solo propósito, su supervivencia.

La supervivencia no se reduce exclusivamente a evitar una muerte física; en películas como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), se plantea un *dejar de ser*, una especie de muerte cualitativa. El cine de ciencia ficción recuerda constantemente que la gran diferencia entre máquinas —en este caso extraterrestres— y seres humanos, son las emociones inherentes a estos últimos. En esta película, el miedo gira en torno a la conversión de las personas en seres sin sentimientos; el protagonista, el Dr. Bennell, hacia el final de la película, después de que casi todo el pueblo de Santa Mira ha sido poseído por los seres extraterrestres, describe lo aterrador que esto le resulta: “*He tenido miedo muchas veces en mi vida, pero no supe el verdadero significado del miedo hasta que besé a Becky. Dormida un instante y la mujer que amaba era una enemiga inhumana ansiosa por destruirme. Ese instante supuso la muerte del alma de Becky*”.

El miedo proviene de los riesgos e incertidumbres que están presentes en las vidas de los seres humanos; de acuerdo con Ulrich Beck⁵ el riesgo es la anticipación de la catástrofe, pero éste no representa con certeza la presencia de un peligro en el futuro. Los riesgos más temibles son aquellos que podrían desatar un desastre de tales proporciones que acabara con gran parte de la población mundial al encontrarla indefensa y desprevenida.

Cuando Jack Hall advirtió en una conferencia de las Naciones Unidas sobre los efectos que tendría el calentamiento global sobre el planeta Tierra en *El día después de mañana* (2004), algunos diplomáticos se mostraron escépticos —en especial el vicepresidente de EE. UU., quien sobrepuso los intereses económicos al daño ecológico— y muy pocos se sintieron preocupados frente al riesgo del congelamiento de la Tierra. Sin embargo, una vez comenzaron a ocurrir los violentos cambios climáticos (huracanes,

5 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008.



El Dr. Miles Bennell se percató de que Becky Driscoll ha sido suplantada en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

inundaciones y fuertes granizadas hostigaron diferentes ciudades del planeta), toda la población terrestre sintió miedo. En las películas de ciencia ficción, no es el riesgo como tal lo que da miedo, es la inminente amenaza. Existen excepciones, como el reloj que marca la proximidad de la guerra nuclear en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), pero ocurre casi siempre que las catástrofes mostradas en los filmes dan cuenta de los miedos existentes durante determinado momento histórico real.

La amenaza del planeta rojo

Durante la década de 1950, la mayoría de las películas de ciencia ficción “[...] hacen uso de los miedos culturales sobre la infiltración comunista y el cataclismo de una guerra mundial”⁶. Además de que otras se dedican a mostrar las fatales consecuencias de la manipulación de energía nuclear, manifestando la preocupación que tenían los estadounidenses frente a la ciencia y la tecnología cuyo aspecto positivo se dejó escasamente a las exploraciones espaciales. Por otra parte, durante la década del 2000 en muchas películas (algunas remakes de 1950) se hace alusión al terrorismo con las invasiones extraterrestres, y a las amenazas de guerras biológicas con la propagación de virus; los mundos distópicos y los desastres naturales también obtienen relevancia.

6 TELOTTE, J.P. *El cine de ciencia-ficción*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002. Pág. 116.

Si bien *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) ha sido considerada como una crítica a la caza de brujas hacia el comunismo que se presentó durante la década de 1950 bajo el nombre de Macartismo, la película posee también varios indicios de una posible amenaza comunista. La primera tesis está sustentada en la semejanza entre la persecución que le hacen al personaje principal por tener una “ideología” diferente, situación similar a la caza de comunistas en territorio estadounidense durante el mandato de Truman, así como las acusaciones infundadas, hechas por Joseph McCarthy a funcionarios del Gobierno. Sin embargo, el mismo Macartismo sirve de apoyo para la segunda apreciación de la película, pues el pánico desatado por la posible infiltración de comunistas entre los estadounidenses creó un ambiente de desconfianza donde incluso el vecino era sospechoso. Hacia el final de la película, después de que la mayoría de los habitantes de Santa Mira han sido suplantados (la apariencia y los recuerdos son los mismos de los seres humanos) por extraterrestres sin sentimientos, el Dr. Bennell en una escena dramática apela directamente al público diciendo “*Miren, ustedes tontos, están en peligros, ¿no lo ven? ¡Están tras de ustedes! ¡Están tras todos nosotros! Sus hijos, sus esposas. ¡Ya están aquí, ustedes son los siguientes!*”. Lo interesante de esta secuencia es el alto grado de autoconsciencia que alcanza el filme, cuando al decir la última frase, el personaje, en un primer plano en contra picada, mira a la cámara, matizando sus palabras con una sensación de realidad. Estas líneas resultan muy similares a aquellas pronunciadas por James Forrestal durante los últimos días de su vida. Forrestal fue secretario de la Marina y posteriormente secretario de Defensa de EE. UU.; formuló el concepto de la Seguridad Nacional como el fundamento básico de la defensa durante los primeros años de la Guerra Fría. Él mostraba constantemente un sentimiento de paranoia, creía que los comunistas se habían infiltrado en la Casa Blanca y hablaba como si la invasión a EE. UU. por parte de la URSS ya hubiera comenzado. Forrestal se suicidó el 22 de mayo de 1950 durante un ataque de paranoia.⁷

No son sus únicas líneas de alerta: en la primera parte del trailer, nuevamente mirando a la cámara, el Dr. Bennell realiza una advertencia: “*Escúcheme, por favor, escúcheme, si no quiere, si no lo hace, si falla en entender, entonces el terrible mal que me está amenazando a mí lo va a atacar a usted*”. El miedo que siente Bennell por la expansión de este mal, es similar al que se sentía durante los primeros años de la Guerra Fría y que, de hecho, fue el motivo que tuvo el Gobierno de EE. UU. para considerar a la URSS como

7 GERLEIN, Luis Fernando. *El fantasma de la Guerra Fría* en NÚMERO, Número 67, Diciembre-Febrero 2010-2011.



Miles Bennell le anuncia desesperadamente a los espectadores que una invasión extraterrestre ha comenzado en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

una amenaza. El documento conocido con el nombre de NSC-68⁸ fue un informe del Consejo de Seguridad Nacional donde se advertía sobre las supuestas intenciones del Kremlin de llevar el comunismo a todo el mundo; en el texto se indica que “[...] la Guerra Fría es, en realidad, una guerra real en la que está en juego la supervivencia del mundo libre”⁹. De igual forma, la Teoría Dominó –que predicaba el efecto de bola de nieve que el comunismo tendría si comenzaba a implementarse en algún país de determinada zona– potenció el temor a dicha expansión y se reforzó después de que, en 1948, el comunismo triunfó en China.

A pesar de que en la película no se menciona la palabra libertad (primera enmienda de la Carta de Derechos de EE. UU.), sí se describe la implementación de una nueva ideología que proveerá un mundo mejor; casi al final de la película el Dr. Bennell y Becky Briscoll son atrapados en el consultorio del protagonista, donde el Dr. Kauffman y Jack (ambos amigos de Bennell en el pasado y ahora poseídos por los extraterrestres)

8 Este es el documento insignia de la Guerra Fría, ahí se encontraba toda la información sobre la política de EE. UU. durante esta confrontación. Este documento era un extensivo análisis del “peligro” que implicaba una expansión comunista en el mundo y de la amenaza que constituía la URSS en esa época. Este documento estuvo clasificado hasta 1975. Su redacción estuvo a la cabeza de Paul Nitze, oficial del Gobierno.

9 Documento NSC-68, en CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001.

intentan convencerlos de las ventajas de este nuevo régimen donde los sentimientos desaparecen y sólo queda el instinto de la supervivencia. Kauffman les explica que el proceso de transformación no es doloroso y que nacerán en un mundo sin problemas (donde trabajan unidos y la palabra individualidad ha dejado de existir, reemplazada por colectividad), “¿Donde todos son iguales?”, pregunta Bennell, “Exactamente”, responde Kauffman. Más tarde, en esa escena Bennell dice que no quiere nada de ese mundo, a lo que Kauffman responde “*No tienes ninguna opción*”. Se recuerda aquí el famoso discurso del presidente Harry S. Truman en el Congreso, en Marzo de 1947, donde se dio a conocer por primera vez la reconocida Doctrina Truman que promovía el apoyo de EE. UU. a países “libres” que estaban resistiendo dominios por minorías armadas o por fuerzas exteriores. En este discurso, Truman habla sobre el poder del comunismo: “Las personas de varios países alrededor del mundo han tenido, recientemente, regímenes totalitaristas que han sido forzados en contra de su voluntad [...] En el momento presente en la historia del mundo, casi cada nación debe elegir su alternativa de vida. La elección no es por lo general, una elección libre.”

El final de ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956), a diferencia de las otras películas de su época, no es nada alentador, no derrotan la amenaza maligna y queda la incertidumbre sobre la posible expansión de ésta. Final acorde a la sensación de la época con relación al comunismo cuya expansión (según el Gobierno estadounidense) no amenazaba sólo la hegemonía de ese país sino también la vida misma.

La tecnología, cuna de riesgos modernos

Probablemente el temor más grande hacia la amenaza comunista consistía en la posibilidad del comienzo de una guerra nuclear. Con las explosiones de las bombas atómicas en Nagasaki e Hiroshima tan cercanas en el tiempo, las imágenes de desastre y desolación causadas por éstas eran vívidas en las mentes de los estadounidenses. Este temor era reforzado por medidas que se tomaron al interior del país, como la militarización y las recomendaciones de Paul Nitze (principal redactor del documento NSC-68) de apoyarse en el poder militar y nuclear de EE. UU.¹⁰ Así mismo, con la creación del Departamento Administrativo de la Defensa Civil, “[...] cuya función era capacitar a la población para la catástrofe que cada día parecía irremediable. [...] A los

10 En el marco de la carrera armamentista, la OTAN aprueba un plan de rearme de 300.000 millones de dólares en 1952.



Las hormigas gigantes de *La humanidad en peligro* (1957) se queman ante la mirada expectante de los protagonistas.

niños se les enseñaba en la escuela a protegerse cuando comenzaran a caer las bombas.”¹¹ Ante tal panorama, el miedo a los avances tecnológicos en relación a la manipulación de energía nuclear, se hizo mayor. En *La humanidad en peligro* (1954) una colmena de hormigas (de tamaño gigantesco debido a mutaciones causadas por la explosión de una bomba atómica) pone en peligro a los habitantes del sur de EE. UU. y por extensión al resto de la humanidad. En la escena final de la película, se realiza una especie de reflexión sobre la manipulación de este tipo de energía, pues el sargento Ben Peterson dice: “Si la primera explosión atómica ocasionó estos monstruos ¿qué resultará de las otras que han explotado desde ese entonces?”, el científico le responde: “Nadie lo sabe Robert. La era atómica ha abierto una puerta a un nuevo mundo y nadie puede predecir qué nos reserva ese nuevo mundo.” Comienza a sonar una música dramática, cambio de plano y se ven los rostros de desesperación del resto de los personajes. Todos miran cómo se queman las hormigas, pero estas últimas palabras dejan la incertidumbre de que posiblemente hay otros monstruos allá afuera.

Durante la Guerra Fría la mayoría de avances tecnológicos estuvieron encaminados

11 GERLEIN, Luis Fernando. *El fantasma de la Guerra Fría* en NÚMERO, Número 67, Diciembre-Febrero 2010-2011. Pág. 48.

a la consecución de la victoria en la carrera armamentista y espacial que sostenían las dos potencias en conflicto. Esto también propiciaba gran temor dentro de la población, puesto que la posibilidad de un ataque nuclear se fundamentaba en repetidas ocasiones: en 1951, se realizaron pruebas nucleares al noreste de Las Vegas, con una bomba de un kilotón; en 1952, se crea una bomba termonuclear o de hidrógeno (conocida como bomba H, la cual es, hasta el momento, el arma de destrucción masiva más potente creada por el hombre) por parte de EE. UU.; más tarde, en 1955, la URSS desarrolla la primera bomba de hidrógeno transportable; en 1954, en la Unión Soviética dejan caer, accidentalmente, una bomba atómica de 40 kilotones y más de 45 mil personas quedan expuestas a la radiación.

En un discurso pronunciado por Dwight D. Eisenhower en 1953, ante la Asamblea General de las Naciones Unidas por el Uso Pacífico de Energía Atómica, el mandatario estadounidense expone las exploraciones y avances en el manejo de energía nuclear que ha alcanzado la URSS: “El mundo libre, por lo menos vagamente consciente de estos hechos, naturalmente ha puesto en marcha un amplio programa de sistemas de alerta y defensa. [...] Pero que nadie piense que el gasto de grandes sumas de dinero para las armas y los sistemas de defensa puede garantizar la seguridad absoluta para los ciudadanos de cualquier nación. [...] Para mí, decir que la capacidad de defensa de los EE. UU. puede infligir pérdidas terribles a su agresor –para mí decir que la capacidad de retaliación de los EE. UU. es tan grande que la tierra de un agresor quedaría desolada, no es la verdadera expresión y la esperanza de los EE. UU.” Aunque de épocas diferentes, este discurso resulta muy similar a aquel pronunciado por Nixon en la ucronía *Watchmen: Los vigilantes* (2009), haciendo referencia también a un enfrentamiento con la URSS y la posible utilización de armas nucleares; en esta escena, donde Nixon hace una alocución presidencial, explica que EE. UU. no emprende las guerras sino que mantiene la fuerza con el fin de conservar la paz.

El riesgo que representan los avances tecnológicos está explicado en la siguiente frase de Paul Virilio, “No se puede crear lo positivo sin crear lo negativo.”¹², pues según sus planteamientos, no puede haber progreso sin que exista al mismo tiempo el progreso de la catástrofe. Es por esta razón que, cuando los avances tecnológicos mostraron sus consecuencias catastróficas (la bomba atómica como ejemplo ‘reciente’), autores como Beck han planteado que la humanidad, desde el siglo pasado, se enfrenta por primera vez en la historia a una posibilidad de auto-aniquilamiento.

12 VIRILIO, Paul. *Amanecer crepuscular*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA S.A. Buenos Aires, 2003. Pág. 157.

El temor hacia estos avances se suele presentar por dos causas: la primera es el constante temor de un accidente (Beck expresa que los seres humanos, con el fin de controlar todo lo que ocurre en el mundo, han ocasionado más desastres que la naturaleza misma¹³) y la segunda es por la manipulación de los avances tecnológicos por manos enemigas. En *Watchmen: Los vigilantes* (2009), se presentan ambas posibilidades; Adrian Veidt, un retirado superhéroe y exitoso empresario, hace explotar bombas atómicas en varias ciudades del mundo (Nueva York, Moscú, Hong Kong, Londres, París y Beijing) con el fin de acabar las tensiones de la guerra nuclear entre EE. UU. y la URSS. Veidt acusa a Dr. Manhattan, quien posee poderes para la manipulación de la materia y la comprensión del funcionamiento del mundo, y lo pone como el enemigo común de ambas naciones, uniéndolas en la lucha contra este nuevo adversario.

Aunque el temor hacia la manipulación de energía nuclear ha disminuido, aún continúa cierta desconfianza por eventos como el ocurrido el 11 de Marzo del 2011 en la Central Nuclear de Fukushima, al sureste de Japón, donde como consecuencia de un tsunami se presentó una fuga radioactiva en una de las plantas. Este temor, cuya expresión máxima está sustentada en la bomba atómica, ha cambiado a lo que ahora Virilio describe como *bomba informática*, que tiene su poder en la posibilidad de “[...] explotar al mismo tiempo a escala mundial”¹⁴ y que se ha convertido ahora en un riesgo debido a la central importancia —y fiabilidad— que la informática tiene en la sociedad. En la tercera entrega de *El exterminador* (2003) se muestra finalmente la llegada del *Día del Juicio*, —del que se habla en las dos anteriores— cuando *Skynet*, un programa informático que controla todas las armas militares de EE. UU., toma consciencia y decide comenzar con el exterminio de los hombres, utilizando las mismas máquinas creadas por ellos y desencadenando un holocausto nuclear donde sólo unos hombres sobreviven y comienzan la lucha entre la humanidad y las máquinas. Situación similar —aunque sin tan trágico desenlace— ocurre en *Yo, Robot* (2004), cuando *V.I.K.I.*, el cerebro del sistema que controla todas las máquinas de la ciudad, idea un plan para que los robots tomen el control sobre los seres humanos. Estos dos ejemplos resultan claras muestras de la automatización —mediante la inteligencia artificial— que, según Virilio, está teniendo la ciencia.

Pero en este nuevo siglo existe también otro peligro que está asociado con los avances tecnológicos: en *Soy leyenda* (2007), los efectos colaterales de una vacuna

13 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008.

14 VIRILIO, Paul. *Óp. Cit.* Pág. 147.

contra el cáncer, dan como resultado la conversión de las personas que se la aplican en una especie de vampiros-zombis (que sólo salen de noche y se alimentan de sangre humana, al tiempo que esparcen el virus). En esta trama, la expansión de un virus llega a dimensiones exageradas, sin embargo, temores de este tipo se han presentado en varios momentos de la historia; el AH1N1, conocido también como *gripe porcina* es el más notorio de los casos recientes, llegando a ser declarada Pandemia entre el 2009 y el 2010. Ésta ha tenido como antecedente la *gripe aviar*, con una propagación a nivel mundial entre los años 2004 y 2006, y cierto tiempo atrás la *gripa española*, a inicios del siglo XX. El miedo causado por el uso de armas químicas y biológicas –atizado con las cinco muertes por los sobres con ántrax, enviados en el 2001 en EE. UU.– fue protagónico en la primera década del siglo XXI y estuvo relacionado con el mayor temor de este periodo: el terrorismo.

Del temor a la paranoia

La Torre Norte del World Trade Center se encuentra en llamas, las personas, sin entender qué sucede, dejan lo que estaban haciendo para detenerse a mirar la escena; de la nada, aparece un avión y se estrella contra la Torre Sur; lo que parecía ser un accidente se convierte en una acción intencionada. Los espectadores gritan, no pueden creer lo que está ocurriendo; condensado humo negro emerge de ambas torres; bomberos y policías acuden al lugar para evacuar a las personas. Una hora después cae la Torre Sur; se desploma piso por piso, las personas que observan se tapan la boca, corren, lloran; una espesa capa de polvo comienza a apoderarse de Manhattan; quienes están cerca al lugar, corren huyendo del humo. Media hora después cae la Torre Norte. Esta escena anterior podría parecerse a las catástrofes que muchas veces han representado los estadounidenses a través de las películas, sin embargo, son las imágenes que han quedado grabadas en las cabezas de muchas personas después de los atentados del 11 de Septiembre del 2001 en Nueva York. Eventos cuyas consecuencias no sólo se evidenciaron a nivel político (como las guerras de Afganistán e Iraq) sino que dejaron un sentimiento de miedo generalizado entre la población estadounidense.

En la película ***Cloverfield: Monstruo*** (2008), *algo* (pues ni en la misma película explican de qué se trata) ataca Nueva York. Un ser monstruoso, de tamaño gigante, asesina a un considerable número de personas y deja casi destruida la ciudad, además de tener pequeñas semillas que infectan a los humanos hasta hacer que sus cuerpos se descompongan. Toda la historia mostrada se encuentra en una tarjeta digital SD que ha sido recuperada por el Departamento de Defensa de EE. UU. y que pertenecía a una



La cámara de *Cloverfield: Monstruo* (2008) muestra los últimos momentos de Elizabeth McIntyre, antes de que un bombardeo destruya el centro de Manhattan.

video cámara de mano, lo que explica la estética del filme: zooms bruscos, planos sin horizonte, composiciones caóticas, secuencias con fuertes movimientos que dan cuenta de que el camarógrafo está caminando o corriendo, entre otros. Este tipo de filmación recuerda mucho las imágenes recopiladas del 11 de Septiembre, pues la mayoría de las grabaciones estuvo a cargo de ciudadanos con cámaras caseras, que se dedicaron al registro de lo que estaba sucediendo. Escenas similares a las de la película, como aquellas de personas en la calle, desorientadas y sin entender lo que ocurre, una nube gigante de polvo que comienza a cubrir las avenidas cercanas a la destrucción, etc. En la secuencia final de esta película, sus protagonistas, Robert Hawkins y Elizabeth McIntyre, se esconden debajo de un puente en Central Park, después de que todos sus amigos y conocidos han sido asesinados. La caótica cámara muestra primeros planos de la cara de Elizabeth diciendo repetidamente que tiene miedo y luego, en una declaración final con plano fijo, cada uno de ellos hace una pequeña presentación y un recuento de lo ocurrido para quienes podrían encontrar el vídeo. Elizabeth, en su momento final, dice: *“No sé por qué está ocurriendo esto”*, sentimiento similar al de la mayoría de los estadounidenses momentos después de los atentados del 9/11.

La paranoia (promovida por el mismo Gobierno) fue reforzada por los medios

utilizados por los terroristas: dos aviones llenos de pasajeros. Ahora se podían esperar ataques desde cualquier parte y con la utilización de instrumentos jamás pensados antes. En el año 2001, un ataque de tal magnitud en el centro del poder financiero estadounidense, difícilmente habría podido ser considerado, pues el territorio había sido vulnerado desde el propio interior. El miedo al terrorismo es un miedo “[...] a lo desconocido, a lo omnipresente, que puede llegar de cualquier lado.”¹⁵ A diferencia de lo que ocurría durante la Guerra Fría, cuando EE. UU. tenía un enemigo conocido, existían temores sobre posibles ataques pero las condiciones eran distintas.

En la versión de *La guerra de los mundos* de 1953 y su adaptación del 2005, se refleja el cambio que ha tenido la representación de la amenaza. En la película de 1953, las máquinas extraterrestres, cuyo fin es exterminar a la humanidad, llegan desde el espacio durante el desarrollo del argumento. Pero en la versión del 2005, dichas máquinas estaban enterradas y, aunque nunca se especifica la duración temporal, queda la sensación de que residían –subterráneamente– entre los hombres, desde un tiempo atrás. Esta diferencia se aprecia entre la amenaza comunista y la terrorista, pues la primera siempre fue considerada como un peligro que llegaría desde afuera, mientras que la segunda podría provocarse desde el mismo territorio estadounidense.

Aunque de forma sutil, en la comparación de estas películas se puede notar igualmente un cambio en los motivos de la invasión. En la versión más reciente, como única explicación se presenta el hecho de que los seres del espacio miraban a los hombres con envidia, sin embargo, en la versión de 1953, además de esta explicación, también se justifica su invasión en el hecho de que el planeta en el que vivían se había convertido en un hábitat hostil; el narrador realiza un recorrido descriptivo por todos los otros planetas, manifestando la inhabitabilidad de éstos hasta que, finalmente, se detiene para explicar por qué los invasores escogieron a la Tierra como nuevo hogar. “Intelectos superiores y despiadados miraban a la Tierra con envidia, y poco a poco bosquejaban planes en nuestra contra. [...] De noche sufre temperaturas gélidas, los habitantes del planeta moribundo nos vigilan con instrumentos que no podemos siquiera imaginar”. En la década de 1950 no es el odio por el odio, sino que hay una búsqueda de prevalencia de un sistema político frente al otro. En cambio en los 2000, como se puede ver a través del discurso de Bush, pareciera que la amenaza no tiene otra justificación que hacer daño a EE. UU. En la entrega del 2005 se le da mayor importancia al hecho de que, desde hacía un tiempo, los habitantes del planeta Tierra estaban siendo estudiados por

15 GONZÁLEZ ZAPATA, Julio. *El terrorismo: La utilidad del miedo*, en REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS, No. 21. Medellín, Julio-Diciembre 2002. Pág. 139.

seres de otro mundo, y la invasión se justifica en el sentimiento de envidia que tienen estos seres sobre el planeta. Esta explicación recuerda las palabras de George W. Bush durante su discurso en el Congreso el 20 de Septiembre del 2001: “Ellos odian lo que ven aquí en esta sala: un Gobierno democrático elegido. Sus líderes son impuestos. Ellos odian nuestras libertades, nuestra libertad de religión, nuestra libertad de discurso, nuestra libertad de voto y de unirnos y estar en desacuerdo entre nosotros.” Según Bush, los ataques del 9/11 tienen su explicación —entre otras cosas— en la envidia de los terroristas sobre el estilo de vida estadounidense, particularmente opuesto al de los países musulmanes. Sin embargo, el entonces líder de Al Qaeda, Osama bin Laden, manifestó que los ataques fueron una respuesta a la intromisión de EE. UU. en los países árabes.

La propagación (o propaganda) del miedo

Más que la “innovadora” utilización de aviones como instrumentos de ataque, fue la televisión el arma más poderosa de los terroristas. Según Mark Danner “La publicidad mundial que se da de inmediato a las morbosas imágenes de hasta los más nimios y (comparativamente) intrascendentes e insignificantes actos terroristas puede multiplicar el potencial atemorizador de éstos [...]”¹⁶ Con la notoriedad que les prestan los medios televisivos y la internet, los terroristas consiguen llevar la sensación de miedo y vulnerabilidad más allá de unos límites territoriales. Ignacio Ramonet expresa que los atentados del 9/11 pretendían ocasionar por lo menos tres efectos: primero, daños materiales, segundo, un impacto simbólico y tercero una conmoción mediática¹⁷. El segundo de los efectos era suficiente para generar temor entre las personas afectadas por estos atentados, pues vulneraba “[...] tres grandes pilares de la estructura social”¹⁸ como lo son la economía (WTC), lo militar (Pentágono) y lo político (Casa Blanca). Pero fue la difusión televisiva de los ataques la que le permitió a Osama bin Laden llevar esa vulnerabilidad hasta cada sala estadounidense —e incluso a cualquier sala en el mundo—.

Los sentimientos de miedo e inseguridad que genera el tratamiento de las noticias en

16 BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 137.

17 Fernando Ripoll Molina, citando a “un autor italiano” afirma que “el acto terrorista es una escena, es una pieza de teatro que se representa para que escriban sobre ella los periodistas”. Ver: LOBATÓN, Paco. *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*. EDITORIAL GEDISA. Barcelona, 2002. Pág. 67.

18 RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002. Pág. 67.

los medios de comunicación, no se reducen únicamente a los actos terroristas; en *El día después de mañana* (2004), el cubrimiento que realizan los canales nacionales sobre el inminente cambio climático en la Tierra, se hace de forma alarmante y aterradora; el primer momento en el que hace presencia la televisión, muestra a un periodista transmitiendo en directo desde Los Ángeles, mientras la ciudad está siendo destruida por gigantescos tornados; en medio de la transmisión, el reportero es golpeado y remolcado por los aires por un enorme aviso de publicidad. En un segundo momento, una corresponsal transmite desde Washington D.C. comentando que después de la destrucción parcial que sufrió Los Ángeles, los habitantes de esta ciudad (ubicada en el extremo opuesto del país) “[...] no se arriesgan. La gente se abastece para lo que llaman la peor temporada de tormentas.” Como expresa Bauman, “[...] el miedo, al igual que el amor y muchas emociones, no suelen expandirse si no se habla de ellas [...]”¹⁹ y los medios de comunicación cumplen esta función.

Esta película también da muestra de una de las preocupaciones que se ha forjado durante la última década: el calentamiento global y demás cambios climáticos causados por la contaminación humana y que amenazan la supervivencia de la misma. En el filme, Jack Hall paleo-climatólogo, enuncia esta inquietud (muy similar a las innumerables publicidades respecto al tema) cuando se dirige al vicepresidente de EE. UU.: “*Si no actuamos ahora, luego va a ser muy tarde*”. Según Ignacio Ramonet, los nuevos temores del siglo XXI “[...] son menos de orden político o militar (conflictos, persecuciones, guerras...) que de carácter económico y social (desastres bursátiles, hiperinflación, quiebras empresariales, despidos masivos, precariedad, recrudecimiento de la pobreza...) así como industriales y ecológicos que afectan tanto a lo colectivo como a lo íntimo (salud, alimentación...) y a la identidad (procreación artificial, ingeniería genética...)”²⁰

Esta preocupación se fortalece con el innegable cambio climático presentado durante los últimos años y que se ve reflejado en hechos como la ola de calor que se viene presentando en los países del norte en Europa (y en contraposición, las nevadas en países del sur europeo), y con la inusual ola de frío que llegó hasta el desierto del Sahara, cuando una densa capa de nieve cubrió su suelo en el 2005. Sin embargo, los dos eventos que causaron mayor impacto en la población estadounidense fueron el terremoto y posterior tsunami en Asia y el Huracán Katrina. El primero, ocurrido en el 2004, tuvo como epicentro la parte oeste de Indonesia y afectó las costas de Malasia, Sri Lanka, India, Tailandia y por supuesto, Indonesia, dejando más de 230.000 muertos.

19 BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 11.

20 RAMONET, Ignacio. *Óp. Cit.* Pág. 153-154.

El segundo sucedió al año siguiente en la parte sur y central de EE. UU. y afectó principalmente los estados de Florida, Luisiana y Misisipi; la ciudad de Nueva Orleans quedó casi completamente destruida. Los daños causados por Katrina, lo constituyen como uno de los huracanes más devastadores y tal vez, el peor desastre natural en la historia estadounidense.

Estos “nuevos” peligros de ámbito ecológico son los que ayudan a formar la sociedad del riesgo mundial, de la que Beck habla, pues “[...] al no reconocer fronteras en la amenaza percibida, despierta una conciencia común cosmopolita capaz de suprimir hasta las fronteras existentes entre el hombre, la bestia y las plantas. Si los peligros fundan una sociedad, los peligros globales fundan una sociedad global.”²¹ Es justamente ésta la situación reflejada en *El día después de mañana* (2004) pues, en primer lugar, el enfriamiento del hemisferio norte del planeta afecta a muchos países, comenzando por Japón y continuando con India, Irlanda, Inglaterra y por supuesto EE. UU. y en segundo lugar, porque la única solución que le queda a EE. UU. es desplazarse hacia el sur, debiendo reestructurar la política de migración con México y estableciendo nuevos acuerdos también económicos y políticos con los países del sur.

Retomando el papel que tienen los medios en el tratamiento del miedo, es importante aclarar que esta situación no se presentó exclusivamente durante la década del 2000; la utilidad de la radio y la televisión, tanto para documentar un hecho “histórico” como para guiar los pensamientos de los ciudadanos, se ve reflejada en *Ultimátum a la Tierra* (1951); en la primera mañana de la estadía de Klaatu en la casa de la señora Crockett, él —adoptando el seudónimo de Carpenter—, y los otros inquilinos, desayunan mientras escuchan la radio y leen el periódico. En ambos medios, lo único de lo que se habla es del “ser venido del espacio”. En la radio, el locutor se refiere a éste como un monstruo al que es necesario cazar; comenta con tono alarmante “[...] si puede construir una nave que le lleve a la Tierra y un robot que puede destruir nuestros tanques y armas ¿Qué otros terrores puede desencadenar? [...] Todos estamos de acuerdo en que existe un grave peligro.” Este tipo de noticias no sólo incrementan el miedo hacia la situación en sí, sino que llevan a la estigmatización del Otro, ya que estos medios, como expone Rosana Reguillo “[...] proponen claves de lectura de la realidad, operando una mediación que fortalece o debilita el significado propuesto en función de la interacción cara a cara y la experiencia directa, que configura ámbitos de representación e interpretación en virtud de las diferentes identidades sociales en el espacio público, ancladas en matrices

21 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008. Pág. 66



Llegada de Klaatu a la casa de la Sra. Crockett en *Ultimátum a la Tierra* (1951).

socioculturales.”²² Momentos antes de la escena anteriormente descrita, se escucha otra locución radial donde se habla de la imagen del extraterrestre: “*El jefe de Policía desmiente las descripciones de la criatura. No mide 2,5 metros como se ha indicado, ni tiene tentáculos... Sin duda hay un monstruo suelto y nos enfrentamos a fuerzas con conocimientos y poderes superiores. Se recomienda al público que tome precauciones y que no pierda la calma...*” En primer lugar, este discurso da cuenta de que, al ser el extraterrestre considerado como algo diferente a los humanos, éste debe lucir también distintivamente disímil y de paso, monstruoso, dado su supuesto carácter peligroso y maligno. En segundo lugar, se puede observar claramente la influencia que tienen los medios tanto en la creación como en el

22 REGUILLO, Rossana. *Imaginarios globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad*. Ponencia presentada en el IV Encuentro de la Asociación Latinoamericana de investigadores de la Comunicación, ALAIC. UNIVERSIDADE CATOLICA DE PERNAMBUCO. Recife, 11-16 de septiembre de 1998. Pág. 28.

sostenimiento del miedo.

La desconfianza hacia el Otro

El monstruo descrito, pero sin rostro, se reproduce entonces en todos los ciudadanos generando un sentimiento de paranoia que incrementa la desconfianza hacia el Otro extraño. Cuando la señora Crockett, la señora Benson, el ‘pequeño Bobby’ y los demás inquilinos ven a Klaatu por primera vez, hay un sentimiento de miedo y suspicacia en el ambiente, reforzado cinematográficamente por el contraluz en el que está el protagonista –lo cual impide ver su rostro–, además del plano en contra picada que le proporciona cierta superioridad. Es sólo después de que encienden las luces que la Sra. Crockett se le acerca temerosamente a preguntarle quién es y qué quiere; una vez éste responde, ella deja a un lado la prevención.

Si durante la década de 1950 la estigmatización del Otro se dio por una posible infiltración comunista, en la década del 2000 el temor se presentó por otro posible ataque terrorista, “Una docena mal contada de conspiradores islámicos dispuestos a matar ha demostrado ser suficiente para crear el ambiente de fortaleza sitiada en el que vivimos actualmente para agitar la presente ola de ‘inseguridad generalizada’.”²³ Como lo explica Reguillo, en una situación en la que existe una fuente de inseguridad, el discurso que les permite a las personas sentirse mejor, es el que asegura buscar y encontrar al culpable. Aunque después de los atentados se estableció a Al Qaeda y a su líder, Osama bin Laden, como responsables de los ataques, todas las personas con características físicas y culturales similares a él resultaron siendo estigmatizadas. Si bien el presidente Bush, durante su discurso en el Congreso el 20 de Septiembre del 2001, se dirigió directamente a los musulmanes y les dijo que ni ellos ni los árabes eran considerados como enemigos de EE. UU., posterior a los atentados se realizaron más de 500 capturas, cuyos principales sospechosos fueron las personas originarias del Oriente Medio.²⁴

El documentalista Michael Moore, en su trabajo *Fahrenheit 9/11* (2004) expone la forma en la que el Gobierno estadounidense, liderado por George W. Bush, se aprovechó del miedo que había entre la población, luego de los atentados del 11 de septiembre, para recortar las libertades de los ciudadanos y justificar las invasiones a Afganistán (2001) e Iraq (2003). En este filme aparecen los testimonios de algunas personas, con los cuales se apoya la idea de estigmatización referida anteriormente; un hombre dedicado a la mecánica afirma que es necesario ser cuidadoso con los saudíes,

23 BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 159.

24 *Ibíd.* Pág. 194.

mientras un ama de casa expresa “Cuando miro a ciertas personas me pregunto si serán terroristas”, “Nunca puedes confiar en alguien que no conoces. Y aún si lo conocieras, no sabes si haces bien en confiar” comenta otro ciudadano.

“El ciudadano, en medio de una lucha como ésta, habrá de ser reeducado en los nuevos valores, incluidos los familiares: será más importante entonces vigilar, denunciar y delatar, que guardar cualquier fidelidad con los padres, los hijos, los maestros, los amigos [...]”²⁵. Dicha desconfianza hacia el otro puede observarse en *Invasores* (2007); en una escena citada con anterioridad, Carol Bennell, después de pretender haber adquirido el virus que la convierte en un supuesto ser mejorado —y sin sentimientos—, se reúne finalmente con su hijo; pero este reencuentro es cuidadoso, pues ella no sabe si él ya se ha transformado en uno de estos seres; Carol se detiene en la puerta y mira precavidamente al niño sentado en la cama; él por su parte, no se mueve y la observa fijamente a sus ojos, su rostro no da muestra de expresión alguna; estas acciones continúan, los planos se vuelven más cerrados creando tensión, hasta que Carol, utilizando una palabra con la que ellos solían jugar, rompe el nerviosismo y se acerca cuidadosamente para comprobar la verdadera identidad del pequeño, quien confundido por lo que acaba de escuchar, muestra por primera vez una expresión de extrañeza y esperanza; Carol comienza a llorar y se agacha justo para recibir a su hijo en sus brazos.

El terror como arma política

La historia de *V de venganza* (2005) se desarrolla en un futuro no muy lejano, en una Gran Bretaña dominada por un Gobierno totalitarista bajo el mando de un partido fascista llamado *Fuego Nórdico*, cuyo líder es el canciller Adam Sutler. En la película, después de la guerra nuclear, aparentemente iniciada por EE. UU., la geopolítica cambió por completo, el Reino Unido quedó como la única potencia mundial mientras EE. UU. se desintegró y quedó en una situación de guerra continua y desolación. Al interior del país, Sutler utiliza los medios de comunicación como principal herramienta para la preservación de su doctrina y a través de ellos hace uso de su arma más poderosa: el miedo. Fue gracias al miedo que el partido fascista subió al poder y con el apoyo de éste, se mantiene.

De acuerdo con Beck, en esta nueva era se ha creado un discurso del riesgo el cual justifica muchas de las acciones y movilizaciones que pueden ser consideradas como políticas. Anteriormente, era la religión la que hacía uso del miedo como un medio de

25 GONZÁLEZ ZAPATA, Julio. *El terrorismo: La utilidad del miedo*, en REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS, No. 21. Medellín, Julio-Diciembre 2002. Pág. 138.

control tanto espiritual como social. Incluso, en esta película se vislumbra un poco de esa creencia cuando en un programa de televisión Lewis Prothero (ferviente partidario de *Fuego Nórdico* y denominado *La voz de Londres*) dice que EE. UU. es un país sin Dios, cuyo error principal no fue haber iniciado una guerra o haber creado una plaga, sino no creer en Dios. Sin embargo, como lo dice Bauman, en la era moderna los desastres ya no son tomados como castigos de Dios sino como equivocaciones del hombre.

Si bien el mundo de afuera es un lugar peligroso, los políticos exageran la realidad pues “En una era en la que las grandes ideas han perdido credibilidad, el miedo a un enemigo fantasma es lo único que les queda a los políticos para mantener su poder”²⁶. Dicho poder no se reduce a uno de tipo político sino también económico; posterior a los atentados del 11 de Septiembre del 2001 en EE. UU., el beneficio económico aumentó para la industria armamentista por una parte, con el incremento del comercio de armas ligeras y, por otra, con la venta de dispositivos de autodefensa. Y por supuesto, un sinnúmero de productos ‘contra el miedo’, entre los que se encuentra un aparatoso paracaídas que sirve para escapar desde los rascacielos y una caja a prueba de cualquier amenaza llamada Zitec LLC, ambos productos mostrados –de forma satírica– en el documental de Moore. Aunque sin darle mayor importancia, en *V de Venganza* (2005) también es mostrada la utilidad económica, cuando uno de los miembros del partido se enriquece gracias a la venta exclusiva de una vacuna contra el terrible virus que acabó con gran parte de la población británica.

Every Hammond se encuentra parada en una terraza bajo la lluvia. Tiene sus brazos extendidos y su cabeza dirigida hacia el cielo. No siente miedo, por primera vez, es libre. Es cuando este nuevo sentimiento se apodera de ella, que se siente capaz de cualquier cosa. La libertad siempre ha sido el lema central dentro del discurso ideológico de EE. UU., sin embargo, paradójicamente, después de los atentados del 11 de septiembre del 2001, la libertad de los estadounidenses se vio coartada por el mismo Gobierno y fue reemplazada por un nuevo valor que adquirió mayor importancia, la seguridad.

Durante el ya mencionado discurso de Bush en el Congreso, la oposición entre miedo y terror fue evidente: “Mientras los Estados Unidos de América sean determinados y fuertes, ésta no será una era de terror. Esta será una era de libertad aquí y alrededor del mundo. [...] Libertad y miedo, justicia y crueldad, han estado siempre en guerra y sabemos que Dios no es neutral entre ellos.” Sin embargo, las acciones que siguieron a estas palabras dejaron la sensación de que, en realidad, para alcanzar dicha libertad era necesario privarse de ella. El Acta Patriótica es el nombre del documento que le permitió

26 CURTIS, Adam. En BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 192.



al Gobierno inmiscuirse legalmente en la privacidad de sus ciudadanos y admitía la revisión de historiales médicos y financieros (incluso el registro de los libros sacados de la biblioteca), la revisión de conversaciones por computador y telefónicas, el registro del domicilio sin autorización judicial y el arresto de sospechosos por tiempo indefinido. De igual forma, desde el 2002, el FBI tuvo autorización para vigilar diferentes actividades grupales como reuniones de iglesias, grupos activistas, entre otros. El FBI tuvo “[...] poderes ilimitados para llamar a la puerta de cualquier persona que levantara sospechas, aunque no haya nadie ni nada que la relacione con una trama terrorista”²⁷.

La implementación de cámaras de vigilancia hizo reflexionar a David Lyon²⁸ sobre la privacidad pues, según él, esta nueva cultura del control va a terminar por apropiarse de todos los ámbitos de la vida, bien sea con el consentimiento de los ciudadanos o sin él. Sin embargo, el recorte de libertades implementado con el Acta Patriótica, aunque generó opiniones encontradas, pareció justificada por muchos estadounidenses. Si la implementación de estas leyes por parte del Gobierno no se hizo precisamente por el temor a otro ataque terrorista, la acogida que tuvo por parte de los ciudadanos sí lo fue.

La protección y la seguridad se convirtieron en las palabras claves para la aceptación de las medidas tomadas por el Estado, “Tomaremos medidas defensivas contra el terrorismo con tal de proteger a los Americanos [...] Juntos reforzaremos las leyes con las herramientas adicionales necesarias para perseguir al terror aquí en casa. Juntos fortaleceremos nuestra capacidad de inteligencia para conocer los planes de los terroristas

27 RAMONET, Ignacio. *Óp. Cit.* Pág. 60

28 En BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 159.



Manifestación política en torno a Adam Sutler y su partido de ultraderecha, Fuego Nórdico, en *V de venganza* (2005).

antes de que estos actúen y los encontraremos antes de que golpeen”, fueron las palabras de Bush después de los atentados. Un discurso muy similar es el manejado por la dictadura de Sutler: un toque de queda para la protección de los propios ciudadanos, la captura de homosexuales, judíos, negros, inmigrantes, terroristas, entre otros, para la seguridad del resto de la población, la interceptación de los teléfonos y de la red y demás medidas. En la película, la protección sirve también como escudo para cualquier otra acción que parece inexplicable: Sutler utiliza este argumento para justificar el estallido de un edificio y encubrir lo que verdaderamente ocurrió, V lo explotó como incitación para que, un año después, los británicos lo acompañaran para finalizar la tarea que Guy Fawkes comenzó pero no terminó: la explosión del Parlamento.

¿Pero protección contra qué exactamente? El Gobierno tenía entonces que crear sus propios enemigos o por lo menos, establecer que los peligros eran reales. En la película, las guerras, el terror y las enfermedades son los principales riesgos. Fue gracias al terror que Sutler subió al poder; después de la invención de una poderosa arma biológica que podía ocasionar un daño mayor al de una bomba nuclear, sus creadores (miembros del partido fascista) decidieron utilizarla contra el país mismo con el fin de perpetuarse en el poder; una escuela, una planta de agua y el metro fueron los objetivos principales, más de 100.000 personas murieron. Casualmente, justo antes de las elecciones, estas mismas personas encontraron la vacuna contra el virus; la seguridad que le brindaban al pueblo los llevó al poder, además de que les proporcionó beneficios económicos, “[...] *es comprensible, tenían miedo. Hubo muchísimos problemas que conspiraron para corromper*

su razón y quitarles el sentido común. El miedo les ganó y en medio del pánico acudieron a su, ahora alto canciller, Adam Sutler. Les prometió orden y paz. A cambio sólo pidió su consentimiento callado y obediente”, apunta V en un comunicado que transmite a todos los británicos cuando se toma un canal de televisión. En escenas posteriores, Sutler, en un intento por recuperar la sumisión del pueblo a su dictadura, le dice a su junta que lo más importante es recordarles a las personas cuánto lo necesitan, “*Quiero que cada hombre, mujer y niño entienda lo cerca que estamos del caos*”. A este pronunciamiento continúan una serie de noticias mostrando las guerras que ocurren en lo que era EE. UU., crisis ecológicas como la falta de agua y el recordatorio de la terrible tragedia que vivió el país hace catorce años (el virus descrito anteriormente).

Este recordatorio sobre la existencia de un peligro real fue hecho también —aunque de forma confusa— por Bush en los discursos posteriores a la caída de las Torres Gemelas, la siguiente frase da cuenta de dichas contradicciones: “Sé que muchos ciudadanos tienen miedo esta noche y yo les pido que estén calmados y determinados, incluso si nos enfrentamos a una amenaza continua.” Fue con la utilización del miedo que sentían los estadounidenses que Bush logró justificar la guerra en Afganistán (2001-presente) y en Iraq (2003-2011). Es evidente que, contra las amenazas terroristas, los ciudadanos parecen preferir una mano dura para combatirlos y enfrentar las coyunturas. La guerra en Afganistán se llevó a cabo con el objetivo de encontrar a Osama bin Laden y a demás miembros de la banda terrorista de Al Qaeda. Lo mismo ocurrió con la invasión a Iraq, donde aseguró que había armas de destrucción masiva (químicas, biológicas y nucleares), así como que Saddam Hussein protegía a los terroristas y tenía sometido al pueblo iraquí bajo un régimen totalitario.

Al igual que la mayoría de las películas, las de ciencia ficción intentan generar un efecto en el público, pero a diferencia del género de terror, estos filmes no utilizan el miedo para sobresaltar a los espectadores, sino que, de alguna forma, intentan proporcionar una reflexión sobre el accionar de los seres humanos; sobre la utilización de energía nuclear como en *La humanidad en peligro* (1954), sobre la contaminación del planeta como en *El día después de mañana* (2004) o sobre las consecuencias de la guerra como en *Ultimátum a la Tierra* (1951). En la mayoría de películas de ciencia ficción no se trata del miedo a la extrañeza sino a una posibilidad real de que la humanidad llegue a su fin o a su dominación por parte de amenazas representadas en invasiones extraterrestres, criaturas monstruosas, desastres naturales o máquinas con inteligencia artificial, entre otros. Cinematográficamente estos peligros refuerzan su capacidad generadora de miedo a través de música dramática —en especial durante 1950— así como con la iluminación contrastada en algunos casos y planos en picada y contra-

picada que connotan la dominación de un personaje sobre otro. ***El enigma de otro mundo*** (1951), es la máxima representante del uso de la cinematografía como recurso para originar miedo en la audiencia, con la aparición a contraluz —en varias ocasiones— del monstruo que se alimenta de sangre humana, así como con la utilización constante de música dramática y la horrible apariencia del extraterrestre. Esta película tuvo su primera adaptación en 1982 y posteriormente en el 2011, ambos remakes considerados dentro del género del terror. La importancia que tenía el maquillaje durante la década de 1950 para crear toda especie de monstruos; por ejemplo, el ya mencionado de ***El enigma de otro mundo***, 1951 y otros como los de ***Llegó del más allá***, (1953) y ***La mujer y el monstruo*** (1954), se equipara hoy a la relevancia de los efectos especiales digitales, que permiten la creación de casi cualquier objeto o sujeto.

El sueño americano y otras pesadillas

Valores y roles sociales de la sociedad estadounidense

“Lo que viene a tener verdadera importancia no es aquello en que hay razón y virtud, sino aquello que es querido por la mayoría, esto es: lo impuesto únicamente por la cantidad.”

Jesús Martín-Barbero.

“Digo que la civilización es una ilusión, un juego de fingir. Lo que es real, es el hecho de que aún somos animales, conducidos por nuestros instintos básicos.”

Yorish Gagorovich, **Invasores** (2007).

Es la década de 1980, las tensiones entre EE. UU. y la URSS se incrementan cada vez más con el peligro de los ataques nucleares. La sociedad estadounidense, atemorizada no sólo por la inminente guerra, sufre también a causa de la delincuencia común y de pequeñas pandillas que atacan a los ciudadanos indiscriminadamente. La ciudad de Nueva York está llena de asesinatos, drogas y prostitución. La segunda generación de *vigilantes* intenta mantener el orden combatiendo a los criminales, poniéndolos tras las rejas y, en ocasiones, asesinandolos. Sin embargo, estos ‘héroes’ enmascarados —muy diferentes a los característicos personajes heroicos de EE. UU., que nunca cometen un crimen y cuya moral parece intachable, siendo Superman el ciudadano y héroe ejemplar por antonomasia— no encarnan ni la moral ni la rectitud que típicamente se espera de ellos. Esta situación da como resultado el rechazo por parte de los ciudadanos, quienes se movilizan bajo la consigna “¿Quién vigila a los vigilantes?”. En una protesta, dos de ellos —Nite Owl y The Comedian—, llegan al lugar para controlar la situación, pero en medio de la revuelta son atacados. The Comedian decide entonces mezclarse entre la multitud y, sin previo aviso, comienza a golpear y a disparar, causando que los manifestantes huyan. Nite Owl, confundido por la reacción de su compañero, le reclama “¿Qué demonios nos pasó? ¿Qué pasó con el sueño americano?”, The Comedian le responde cínicamente “¿Qué pasó con el sueño americano? Se hizo realidad. Lo estás viendo”. Aunque se trata de una



The Comedian luego de haber atacado a los manifestantes durante la huelga de policías en *Watchmen: Los vigilantes* (2009)

realidad imaginada, donde EE. UU. gana la guerra en Vietnam y Richard Nixon es presidente durante tres periodos, *Watchmen: Los vigilantes* (2009) da clara muestra de la sociedad estadounidense. Edward Blake, nombre real de The Comedian, es quien, según los otros personajes, la conocía y entendía perfectamente y fue por esta razón que decidió convertirse en una parodia de ella. Su complejo carácter, no sólo da cuenta de la moral de este país, sino que expone y se burla de la verdadera cara de la sociedad, al afirmar que “*Sólo unos imbéciles pueden creer que van a resolver los problemas [...] Los seres humanos siempre han tratado de matarse. Ahora por fin tenemos el poder de aniquilarlos a todos. Una vez que las bombas exploten, todos seremos polvo*”.

El sueño americano hace referencia a “[...] una tierra en la que la vida debería ser mejor, más rica y más completa para cada hombre, con oportunidades para cada uno de acuerdo con su habilidad y sus logros.”¹ Se trata, según los estadounidenses, de un carácter distintivo de su país, que apoya una expresión máxima de libertad, donde los ciudadanos no están condicionados según su estatus y su procedencia étnica o racial para

1 Según Truslow Adams, el *sueño americano* viene desde la época de la Guerra de Independencia de EE. UU. “[...] la libertad natural del hombre es ser libre de cualquier poder superior en la Tierra, y no bajo el poder de la autoridad legislativa del hombre, pero solamente tener la ley de la naturaleza para su gobernación.”, al citar a Samuel Adams, uno de los padres de la independencia de EE. UU.; es por esta razón que el *sueño americano* se encuentra fuertemente relacionado con la Declaración de Independencia de EE. UU. que proclama a la vida, a la libertad y a la búsqueda de la felicidad como derechos inalienables. Ver: TRUSLOW ADAMS, James. *The Epic of America*. EDITORIAL LITTLE, BROWN AND COMPANY. EE. UU. 1933

alcanzar el éxito y la prosperidad. El sueño americano vuelto realidad, al que se refiere *The Comedian*, es justamente la creencia por parte de la sociedad de que, en nombre de su libertad, está en el derecho de rechazar la autoridad ejercida por los *vigilantes*; una sociedad que celebra la muerte de miles de personas bajo la creencia de que esas vidas, al encarnar el mal puro, merecen este destino; una sociedad purista que rechaza públicamente a lesbianas² y a héroes inmorales, pero convive con políticos corruptos y con prostitutas, sin decir nada; se trata de una moral impuesta, de palabras más no de acciones.³ Es una sociedad que —como la describe Will Herberg a mediados del siglo XX, en el libro *Católicos, protestantes y judíos*— dice tener una estructura “[...] espiritual, una estructura de ideas y de ideales, de aspiraciones y de valores, de creencias y de normas: sintetiza todo lo que se presenta al norteamericano como recto, como bueno, como verdadero en la vida real”⁴. Si bien es cierto que los estadounidenses confían en estas normas, muchas veces actúan más de acuerdo a sus características individualistas y pragmáticas —a las que también se refiere Herberg—, permitiendo que surja el egoísmo, mitigado por las leyes y los valores, tendencia que se vuelve más evidente con el paso del tiempo. Es así como la sociedad estadounidense se escuda en sus metas y principios para justificar actos que, por lo general, condenaría.

Robert K. Merton⁵, en su estudio sobre la estructura social estadounidense, afirma que los ciudadanos de este país le otorgan gran importancia a la riqueza y al éxito que ésta proporciona; este valor es reforzado por la prensa, el cine y la educación, por lo cual los estadounidenses se encuentran llenos de preceptos que afirman el deber de luchar por el dinero. Esta creencia es reforzada por la suposición de que las metas están a disposición de todos (pensamiento acorde con lo que propone el *American dream*) y por lo tanto todos deben encaminarse hacia ellas, pues el verdadero fracaso radica en su renuncia. Es justamente la importancia concedida al dinero y en general la confianza en un sistema de ‘capitalismo salvaje’, lo que se critica en *Avatar* (2009), donde la estructura social estadounidense es contrastada con una sociedad alterna

2 Silhouette, una de las ‘heroínas’ pertenecientes a la primera generación de vigilantes, fue asesinada en una habitación junto con su amante, una mujer. Arriba de sus cuerpos se leía, escrito con sangre, “*Putas lesbianas*”.

3 Dr. Manhattan y *The Comedian* están en un bar en Vietnam después de haber ganado la guerra. Una vietnamita embarazada se acerca a *The Comedian* para pedirle que hablen sobre su hijo por nacer; él la insulta y le dice que se vaya, pero ella se rehúsa y le corta el rostro con una botella rota. Él se exaspera, le dispara y la asesina, mientras Dr. Manhattan le dice que se detenga. “*Estaba embarazada y la mataste*” le dice Dr. Manhattan, “*Así es. Y tú me observaste. Podías haber convertido mi arma en vapor, las balas en mercurio, la botella en copos de nieve, pero no lo hiciste.*”

4 HERBERG, Will. *Católicos, protestantes y judíos*. LIBREROS MEXICANOS UNIDOS. México, 1964. Pág. 105.

5 MERTON, Robert. *Social Theory and Social Structure*. THE FREE PRESS. New York, 1957

—significativamente diferente a ésta— cuyo sistema social es funcional y propicia un ambiente próspero para los individuos. En el filme, la comunidad Na'vi está fuertemente relacionada con la naturaleza, no sólo de forma espiritual sino también biológica (la Dra. Grace Augustine explica “[...] *estoy hablando de algo real, algo medible en la biología del bosque [...] Lo que creemos es que hay algún tipo de comunicación electro-química entre las raíces de los árboles. Como la sinapsis de las neuronas [...] Es una red, una red global, y los Na'vi pueden acceder a ella.*”); caso contrario ocurre con los estadounidenses, quienes dentro de la película destruyen gran parte del territorio natural buscando la obtención de un mineral que está altamente valorizado en la Tierra (haciendo alusión a las grandes industrias petroleras del contexto real y una crítica a su ambición corporativa). A pesar de que, en un principio, esta sociedad podría considerarse como salvaje (a causa de su escaso vestuario, sus rudimentarias armas y su primitivo desarrollo tecnológico), estructuralmente parecería estar fuertemente consolidada a través de un clan en el que sus integrantes gozan de los mismos beneficios y los jefes no tienen ninguna especie de privilegios —más allá de los espirituales— además de que conviven en paz y en equilibrio con la naturaleza. Además de que estas características evidencian un sistema que podría considerarse como mejor desde varias perspectivas, el filme refuerza esta suposición mediante dos situaciones; por una parte, el protagonista, un ex marine parapléjico cuyas condiciones de vida en la Tierra parecen ser adversas, se convierte en miembro de la sociedad Na'vi; por otra parte, el planeta Tierra se muestra (en la versión extendida de la película) en decadencia, al presentarse sobrepoblado, con problemas medioambientales —pues casi todas las personas usan tapabocas y máscaras— y en el que la violencia ha aumentado.

Avatar (2009) y *Watchmen: Los vigilantes* (2009) constituyen unas de las pocas excepciones —dentro del corpus de filmes estudiados— cuyo argumento se encuentra permeado por una crítica directa a la estructura social pues, como tendencia generalizada, las producciones desarrollan temas más específicos como las consecuencias de la contaminación causada por el hombre en *El día después de mañana* (2004) y *La humanidad en peligro* (1954) o los posibles alcances catastróficos de la tecnología en *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (2003) y *Yo, robot* (2004). Sin embargo, los cambios en la estructura social dentro de las películas no sólo representan críticas sino también reafirmaciones de la supuesta superioridad y/o funcionalidad del sistema social estadounidense. Un claro ejemplo de esto es *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), en la que el Dr. Miles Bennell se rehúsa a hacer parte de una nueva sociedad en la que todos los seres humanos son iguales y en la que los sentimientos han desaparecido, a pesar de que el Dr. Kauffman —ya reemplazado por un extraterrestre—



Jake Sully transita por una avenida del planeta Tierra en *Avatar* (2009).

le argumenta “*Amor, deseo, ambición, fe, sin ellos la vida es tan sencilla. Créeme.*” Estos sentimientos son justamente los que se destacan en el *American way of life*, el cual concibe la fe como algo primordial para los estadounidenses (de ahí, según explica Herberg, que EE. UU. sea una nación que acepta el pluralismo religioso)⁶; de igual forma, los ideales consagrados en el *American dream* dan cuenta de la importancia que tiene el triunfo y la posibilidad de ‘salir adelante’ para esa sociedad. No está de más decir que durante la Guerra Fría, época en la que se produjo esta película, la expresión *American way of life* fue frecuentemente utilizada por los estadounidenses para distinguirse del sistema soviético. Incluso durante la década del 2000, con los conflictos en EE. UU. y el Oriente Medio, Bush apela a *the way of life* para categorizar a una sociedad, con valores diferentes a los suyos, como mala: “En Afganistán, nosotros vemos la visión de Al Qaeda sobre el mundo. [...] Las mujeres no tienen permitido ir a la escuela. Uno puede ir a la cárcel por tener un televisor. La religión sólo puede practicarse según dicten los líderes.”

6 HERBERG, Will. *Óp. Cit.* Pág. 104.

Así mismo, en la escena final de *Ultimátum a la Tierra* (1951), Klaatu se dirige a un grupo de científicos provenientes de diferentes naciones para advertirles que la amenaza que para otros planetas representa una guerra nuclear en la Tierra, podría conllevar a la exterminación preventiva de todos los seres humanos. Este personaje explica que, del lugar de donde él viene, el sistema de control está basado en un grupo de robots-policías que poseen el poder absoluto de eliminar a cualquier agresor que amenace con perturbar la paz; los ciudadanos interplanetarios, por temor a ser destruidos, no realizan acciones que puedan provocar a los robots y de esta forma no tienen conflictos. Este discurso, que no sólo atemoriza por la posibilidad de la destrucción total del planeta, deja también la sensación de que el sistema al que se refiere Klaatu es represivo, coarta parcialmente la libertad de los ciudadanos y, si bien permite vivir en paz, no es la forma correcta de alcanzar este ideal. Las dos películas dan clara muestra de la importancia que tiene para los estadounidenses la estructura social de la que hacen parte y, en especial, los valores e ideales de los que tradicionalmente son partidarios, pues tanto en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), como en *Ultimátum a la Tierra* (1951), los ciudadanos de este país prefieren conservar su libertad (de sentir, actuar y pensar), a sacrificarla total o parcialmente con el fin de alcanzar la paz.

Conformes y desviados

Lo que hasta el momento ha sido denominado como ‘valores’, es definido por Robert K. Merton como *metas culturales*, aquellos “[...] objetivos, propósitos e intereses culturalmente definidos y sustentados como objetivos legítimos por todos los individuos de la sociedad.”⁷, que junto con los *medios institucionalizados* (los cuales “Definen y controlan los modos admisibles de alcanzar esos objetivos.”⁸), constituyen los dos elementos importantes de las estructuras sociales y culturales. Por su parte, para Talcott Parsons, éstos —aunque denominados de forma diferente por el autor— componen *el acto*, el cual en conjunto con *el actor*, *el estatus* y *el rol*, conforman las cuatro unidades del sistema social.⁹ En las estructuras sociales de las películas de ciencia ficción estudiadas, que en su gran mayoría corresponden a EE. UU., es posible distinguir las *metas culturales* y los *medios*

7 MERTON, Robert. *Óp. Cit.* Pág. 186.

8 *Ibíd.* Pág. 187

9 Talcott Parsons define el sistema social como “[...] una particularidad de actores individuales que interactúan entre sí en una situación que tiene, al menos un aspecto físico o de medio ambiente, actores motivados por una tendencia a ‘obtener un óptimo de gratificación’ y cuyas relaciones con sus situaciones están medidas y definidas por un sistema de símbolos culturalmente estructurados y compartidos.” Ver: PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984. Pág. 7.

institucionalizados, los cuales no varían significativamente de un filme a otro, pero sí se acentúan en algunas tramas. En producciones como *Yo, robot* (2004) e *Inteligencia Artificial* (2001), que retratan sociedades futuristas donde los avances tecnológicos están encaminados hacia el desarrollo de la robótica y se presenta una disyuntiva entre hombre y máquina, la estructura social parece no haber sido modificada, pues unidades sociales como la familia son similares a las del contexto real actual y organizaciones como la Policía se conservan (aunque vale la pena mencionar que en *Inteligencia Artificial*, 2001, los robots creados cumplen diversos roles sociales como el de hijo, gigoló, sabio, entre otros). En *Sentencia previa* (2002) —que también retrata una sociedad futurista donde se ha llevado el control preventivo a su máxima expresión, al ser desarrollado un mecanismo mediante el cual los crímenes son conocidos por la Policía incluso antes de que se comentan—, el sistema social continúa muy parecido al del contexto real y los valores relacionados con Dios y con la Nación siguen fomentándose en la escuela; en una de las primeras escenas del filme, aparece una familia a la hora del desayuno: el padre está de pie intentando conversar con su esposa, quien tiene su atención puesta en su hijo el cual, sentado a la mesa, repasa unas lecciones mientras come cereales “*Y que esta nación bajo la guía de Dios no desaparezca de la Tierra*”, es una de las pocas frases que se alcanzan a escuchar en medio del intercambio de palabras entre padre, madre e hijo.

Por otra parte, *Soy leyenda* (2007) y *La carretera* (2009) constituyen los únicos ejemplos —dentro del corpus de películas analizado— que dan cuenta de la disipación de un sistema social reconocible donde, tanto las *metas culturales* como los *medios institucionalizados*, prácticamente han desaparecido. En *Soy leyenda* (2007), el teniente coronel y doctor Robert Neville queda como único humano no-infectado en Nueva York después de que un virus convirtiera al resto de la población en agresivas criaturas y ocasionara la desaparición de la estructura social estadounidense. Neville, cuya única compañía ahora es su perro, utiliza en ocasiones unos maniqués, con los cuales pretende interactuar emulando situaciones tan cotidianas como rentar una película. Durante la mayor parte de *La carretera* (2009) los personajes deambulan por diferentes caminos, teniendo como único propósito su supervivencia; cualquier indicio de estructura social ha desaparecido, a excepción de los grupos familiares que se han convertido en la organización social primaria, así como las asociaciones de caníbales, aunque, en este último caso, su constitución no parece fuerte ni estructurada. Esta película vuelve realidad la hipótesis de Timothy Garton Ash¹⁰ sobre la factibilidad de la des

10 En BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 30.

civilización: “Eliminemos los ingredientes elementales de la vida organizada y civilizada —comida, vivienda, agua potable y un mínimo de seguridad personal— y, en cuestión de horas, estaremos de regreso al estado de la naturaleza hobbesiano, a una guerra de todos contra todos.” Los cambios en la sociedad y la cultura —ocasionados como en este caso por la carencia total de recursos naturales— pueden provocar que, en la lucha por la supervivencia, el comportamiento humano llegue a lugares que no se creían posibles. Aunque la supervivencia no puede considerarse como una *meta cultural* (pues no ha sido culturalmente definida sino que se trata más de un instinto básico), ésta se ha convertido en su máximo objetivo y, en correlación con ella, actos que anteriormente se consideraban como incorrectos, moral y legalmente, se vuelven admisibles, como el homicidio y el robo.

El proceso mediante el cual las *metas culturales* y los *medios institucionalizados* son aprehendidos en la temprana edad por los seres humanos se denomina *socialización*¹¹; esta se presenta, por lo general, al interior de la familia y en la escuela (las dos son consideradas por Merton como las principales instituciones sociales encargadas de la transmisión de normas culturales). Sin embargo, cuando los individuos no se apropian de las *metas culturales* y/o de los *medios institucionalizados*, se considera que han sufrido una desviación o una anomalía¹². Es justamente en esta categoría que se encuentra Rorschach; el personaje de ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009), —calificado por Adrian Veidt como sociópata— se define por su pensamiento purista con relación a las leyes y por su carácter absolutista al ver al mundo en blanco y negro, considerándose por encima del resto de la sociedad “*Cuando caminas en una ciudad muriéndose de rabia, pasando las cucarachas humanas hablando de heroína y pornografía ¿de verdad te sientes normal? [...] Porque existe el bien y el mal y se debe castigar al mal. [...] Nunca hagas a un lado tus principios, ni siquiera en presencia del Armagedón*”. Este personaje manifiesta algunas de las *metas culturales* que proclama la sociedad estadounidense, como la importancia de la justicia y algunos de sus valores morales —que en ocasiones podrían considerarse como religiosos—, representados en su desprecio hacia la fornicación,

11 Parsons argumenta que la socialización se da gracias a dos características que tienen los seres humanos y que les permiten hacer parte del sistema social. La primera de ellas se denomina plasticidad y consiste en la capacidad para aprender las pautas de conducta, teniendo en cuenta la significación de los factores sociales y culturales; la otra es la sensibilidad y se refiere a la capacidad de un actor de influir en otro. Ver: PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984.

12 El primer término es usado por Parsons en PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984 y el segundo por Merton en MERTON, Robert. *Social Theory and Social Structure*. THE FREE PRESS. New York, 1957.



Mundo postapocalíptico en *La carretera* (2009).

la pornografía y la homosexualidad. Mientras que otras *metas* como el interés por el dinero, el reconocimiento y el éxito en general (muy importantes dentro de la sociedad estadounidense, de acuerdo con Merton) le tienen sin cuidado. Sin embargo, Rorschach no tiene ninguna relación con los *medios institucionalizados*, pues la forma en la que él preserva la justicia y demás valores, es a través de asesinatos y torturas, actos considerados ilegales por la sociedad pero moralmente válidos para él, al tratarse de la eliminación del mal. The Comedian, otro personaje de este filme, representa también una anomalía dentro del sistema social al estar en desacuerdo tanto con las *metas culturales* como con los *medios institucionalizados*; esta posición implica —a diferencia de Rorschach— una decisión consciente de no seguirlas o vivir de acuerdo con ellas.¹³

En contraposición con las anomalías descritas anteriormente existe el conformismo, tendencia común entre la mayoría de individuos, que implica una aceptación de las

13 Merton reconoce varios niveles de anomalía. La primera tendencia (la innovación) agrupa individuos que están de acuerdo con las metas pero no con las formas de alcanzarlas. Dicha inconformidad se puede presentar, especialmente, porque el mismo sistema no le proporciona los medios para conseguir las metas, entonces debe utilizar métodos ilegítimos. En la segunda tendencia (el ritualismo) el actor social está conforme con los valores institucionalizados pero rechaza las metas impuestas; es decir, se comporta según las normas establecidas pero las usa para la consecución de objetivos diferentes a los reconocidos socialmente. La tercera tendencia (el re-trainamiento) hace referencia a los individuos que no actúan de acuerdo a las pautas de valor ni a las orientaciones motivacionales. Finalmente, la cuarta tendencia (la rebelión) agrupa individuos que no están del todo conformes con las metas ni con los valores institucionalizados pues, en primer lugar, consideran que tanto metas como valores han sido impuestos arbitrariamente y en segundo lugar, les es difícil vivir de acuerdo con dichos valores. Ver: MERTON, Robert. *Óp. Cit.*

metas socialmente impuestas, así como de los medios para alcanzarlas. Es dentro de esta tendencia donde se ubican gran parte de los personajes de las películas de ciencia ficción analizadas. Un caso de transición lo presenta Evey Hammond, personaje de *V de Venganza* (2005), quien, como se describió en el capítulo anterior, habita en un país regido por un sistema dictatorial que no permite la oposición. Ella, al igual que muchos otros ciudadanos, vive conforme con el sistema —a pesar de sospechar de la posible manipulación que ejerce el régimen sobre ellos y de sufrir algunas restricciones—, sin querer decir que esté de acuerdo con él.

Esta película da cuenta también de otra de las formas de socialización: los mecanismos de control, los cuales buscan que las conductas desviadas de algunos (representadas dentro del filme por el homosexualismo, la fe en religiones diferentes a la cristiana-protestante, el interés por ciertos productos culturales y, en general personas inmigrantes, musulmanas o enfermas) no cambien el supuesto equilibrio del sistema.¹⁴ Aunque este ejemplo hace referencia a una sociedad británica, sirve para presentar una tendencia —el conformismo— que puede no evidenciarse de esta forma en otros personajes de ciencia ficción, pero sí encontrarse presente de manera implícita. Lo mismo sucede con el sistema social del contexto real estadounidense en el que, si bien no se presenta la represión de formas evidentes, sí funciona a través de recompensas y sanciones; la Policía, los hospitales psiquiátricos, la cárcel, e incluso la escuela, funcionan como mecanismos de control. Vale la pena recordar en este punto la conversación de Carol Benell con Yorish Gagorovich durante una cena diplomática en *Invasores* (2007), en la que el embajador ruso, ironizando su nacionalidad, le dice: “¿Me puede ayudar? ¿Me puede dar una pastilla que me haga ver el mundo como lo ven ustedes los americanos? ¿Me ayudará a entender Iraq, Dafur, o incluso Nueva Orleans?” Esta frase satiriza el accionar de los estadounidenses, quienes creen que cuando hay problemas de ‘desviación’ (cuando alguien no está de acuerdo con los ideales y valores), la solución se logra a través de la resocialización o incluso a través de la medicina; entre 1939 y 1969, se implementó un tratamiento contra el homosexualismo en el que psiquiatras, en oposición a los planteamientos de Freud —quien acababa de fallecer—, aseguraban que la orientación heterosexual es innata en el ser humano, declarando al homosexualismo como una psicopatología. Lo anterior fue respaldado por el DSM-I Manual de diagnóstico y estadística de desórdenes mentales, donde la Asociación Psiquiátrica de EE. UU. lo calificó como desorden mental en 1952.

14 PARSONS, Talcott. *Óp. Cit.* Pág. 162.

Actores sociales: de los arquetipos a los estereotipos

Jake Sully es un ex marine parapléjico que vive en condiciones miserables en una Tierra en decadencia. Su única opción para tener una vida diferente –y posiblemente recuperar sus piernas– es ir a Pandora y participar de un proyecto científico del que hacía parte su hermano gemelo, recientemente asesinado. La Dra. Grace Augustine es una científica que, interesada en el estudio tanto sociológico como biológico del pueblo Na'vi, desea socializar con ellos, no con intenciones abiertamente colonialistas, sino en una especie de intercambio cultural. El coronel Quaritch, de carácter fuerte, es el comandante a cargo de todas las operaciones militares en Pandora; sus intereses varían significativamente de los de la Dr. Augustine, pues su misión en el planeta es reprimir a sangre y fuego a los “salvajes” Na'vi. Parker Selfridge es un empresario cuyo único interés en Pandora es la obtención de *Unobtainium*, un mineral cuyo valor está alrededor de los 20 millones de dólares por kilo. Estos personajes hacen parte de *Avatar* (2009); cada uno de ellos puede ser definido según el rol que ejerce, el cual suele identificarse claramente de acuerdo a la institución social que representa. Estas estructuras ejercen un papel fundamental dentro de los procesos de socialización del individuo, pues son las encargadas –algunas en mayor grado que otras– de establecer las pautas de conducta permitidas –y las prohibidas– dentro de las relaciones sociales; es decir, no sólo refuerzan las *metas culturales* y los *medios institucionalizados* sino que también definen los roles (forma en que el actor interactúa con otros) respecto al estatus de los individuos (posición que tiene el actor dentro del sistema en relación con los otros)¹⁵. Tanto al interior de las instituciones como en su contexto informal (interacción no-formal con otros actores) se entrena al individuo socialmente, para cumplir su función dentro de la institución, así como para desempeñar su papel social.¹⁶ Un niño, por ejemplo, cumple su rol al interior de la institución familiar como hijo, además de que es educado para interactuar socialmente. No obstante, es importante recordar que el individuo nunca actúa en un solo rol sino en “una pluralidad de roles y situaciones, con complejas posibilidades de variación en las expectativas y tensiones en las que estas someten al actor”¹⁷. Jake Sully quien fue llevado a Pandora con propósitos científicos termina cumpliendo una doble misión; no sólo trabaja para la Dra. Augustine como investigador del pueblo Na'vi, sino que también –debido a su entrenamiento como

15 Ibid.

16 GERTH, Hans y WRIGHT MILLS, Charles. *Carácter y estructura social*. EDITORIAL PAIDÓS. Buenos Aires, 1963. Pág. 174.

17 PARSONS, Talcott. *Op. Cit.* Pág. 163.

marine— presenta reportes al coronel Quaritch que le permitirán crear estrategias de ataque. Simultáneamente, Sully adopta los valores culturales del pueblo Na'vi, al socializar con ellos.

En el corpus fílmico estudiado es precisamente, al interior de la familia, que se vislumbran los procesos de socialización antes mencionados, pues es “[...] la principal cadena de transmisión para la difusión de las normas culturales.”¹⁸ En ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009) son mostradas mediante flashbacks, algunas escenas de la vida de Walter Kovacs —posteriormente autodenominado como Rorschach—, en las que se revela que su nada amorosa madre era una prostituta y se sospecha que él, probablemente, fue el resultado de uno de esos encuentros. Esta infancia —sin pretender profundizar en el campo psicológico— pudo ser la causa de su extremo purismo y anormal personalidad. De igual forma, en ***Invasores*** (2007) se percibe la difusión de normas culturales: Tucker Kauffman, ya infectado, intenta convencer a su hijo Oliver y a su ex esposa, Carol Bennell, de que el virus extraterrestre es la salvación de la humanidad. Ellos, reacios frente a esta alternativa, se ocultan en un sótano y esperan la mejor oportunidad para salir; en un intento fallido Carol es atrapada por Kauffman y, en ese momento, Oliver golpea a su padre, frente a lo cual él le reclama “*No deberías golpear a tu padre. Tú fuiste mejor criado que eso*”. Esta afirmación sugiere que Oliver ha sido educado en un sistema de jerarquías en el que no puede existir ningún tipo de violencia contra sus padres; sin embargo, bajo la situación anormal, el rol de Oliver como hijo permite ciertas licencias que anulan los valores bajo los que fue socializado.

Si bien la familia no se convierte en una línea argumental principal con fuerza dramática dentro de las películas —a excepción de ***La carretera*** (2009)—, las relaciones familiares, en especial las de padre/madre e hijo(a), toman importancia en muchas de ellas. Este es el caso de ***La guerra de los mundos*** (2005), en la que Ray Ferrier, un padre despreocupado y con una vida desorganizada, debe asumir situaciones de gran responsabilidad al proteger la vida de sus hijos de la amenaza invasora. En ***La humanidad en peligro*** (1954) se muestran al Dr. Harold Medford y a su hija Pat trabajando unidos para salvar a la humanidad, aunque esta relación parece nutrirse más por su común interés en la entomología que por un lazo fraternal. Lo mismo ocurre en ***Ultimátum a la Tierra*** (1951), en la que Helen Benson educa sola al ‘pequeño Bobby’ Benson, después de que su esposo muriera en la Segunda Guerra Mundial; la relación entre estos personajes parece ser de verdadera unión y confianza, situación que varía

18 WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1981.



El pequeño Walter Kovacs es golpeado por su madre prostituta en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

en la reciente versión del 2008, pues Jacob Benson, tras morir su padre, debe convivir con su madrastra Helen a la que no le guarda mucho respeto, a pesar del cariño que ella le demuestra. Los lazos fraternales también se ven reflejados en *Invasores* (2007), donde Carol Bennell intenta desesperadamente proteger a su hijo de los alienígenas que intentan expandir el virus; en este caso, los padres de Oliver tienen una relación distante, donde la figura paterna no está presente con frecuencia, muy diferente a *El día después de mañana* (2004), donde Jack Hall, arriesgando su vida, va en búsqueda de su hijo Sam en medio de la helada que congeló la parte norte del planeta, ocasionando la muerte de millones de estadounidenses. Por otra parte, resultan escasos los filmes que presentan a una pareja casada, como sucede en *Plan 9 del espacio exterior* (1959), *Invasores de Marte* (1953) y *La Tierra contra los platillos voladores* (1956). De igual forma, aunque el matrimonio no está fuertemente presente en 1950, su aparición en los 2000 es considerablemente más escasa –los líderes de la comunidad Na'vi, en *Avatar* (2009) constituyen una excepción, al tratarse de una clara forma de matrimonio–, dando cuenta del incremento de divorcios en las últimas décadas¹⁹. Sin embargo, resulta

19 No parece una casualidad que el 12 de Febrero del 2004, la empresa de juguetes Mattel anuncia la ruptura de la muñeca Barbie y Ken, después de 43 años de relaciones.

pertinente recordar que Miles Bennell y Becky Driscoll, protagonistas de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), en una peculiar conversación de re-encuentro, dan cuenta de que ambos se han divorciado; el tema comienza cuando ella le comenta a Bennell que recientemente fue a Reno, él se asombra y ella continúa diciéndole que sabe que él también fue. El espectador del siglo XXI descubre a lo que se refieren sólo cuando Bennell expresa que ahora son casi iguales, con la única diferencia de que él paga la pensión y ella la recibe.

Aquello que le permite a los roles sociales ser fácilmente identificables es lo que Parsons²⁰ denomina como las pautas de valor; éstas se refieren, por una parte, a cómo se espera que el actor se comporte, y por otra, a cómo se espera que los demás actores reaccionen. Cuando el Dr. Medford discute con una médica, la pérdida del habla de una pequeña niña en *La humanidad en peligro* (1954), el agente del FBI, Robert Graham, se muestra ignorante frente a lo que ellos están deliberando. “¿Qué es afonía?”, pregunta Graham, a lo que la doctora le responde con un tono de superioridad “La pérdida de la voz”. Graham, que aún parece confundido, mira a un policía, quien con su gesto demuestra que él tampoco sabe a qué se refieren. Estos comportamientos –de científicos y policías– son los esperados tanto por los mismos personajes al interior de la trama como por el público que está acostumbrado a dichas representaciones. Sin embargo, los roles de los individuos son también identificados gracias a las representaciones sociales, las cuales, según María del Carmen Vergara²¹, guardan una relación con los procesos de categorización social, es decir, con la auto identificación como miembro de un grupo y por ende, con la identificación de quienes no son miembros del grupo. En los filmes de ciencia ficción este tipo de auto reconocimientos se presenta en las constantes diferencias entre científicos y militares. En *Avatar* (2009), cuando Jake Sully es informado de la muerte de su hermano y de la posibilidad de ir a Pandora para reemplazarlo en una misión científica, él se describe a sí mismo como “otro tonto soldado”, en comparación con su hermano científico, pensamiento que es reforzado más tarde por la Dra. Augustine, quien le dice al momento de conocerlo: “Sí, sí, sé quién eres tú. No te necesito, necesito a tu hermano, ya sabes, el PhD. que se entrenó durante tres años para esta misión”.

Son precisamente científicos y militares los principales actores sociales reconocibles en las producciones de ciencia ficción. Aunque las relaciones entre ambos varía de una

20 PARSONS, Talcott. *Óp. Cit.* Pág. 132.

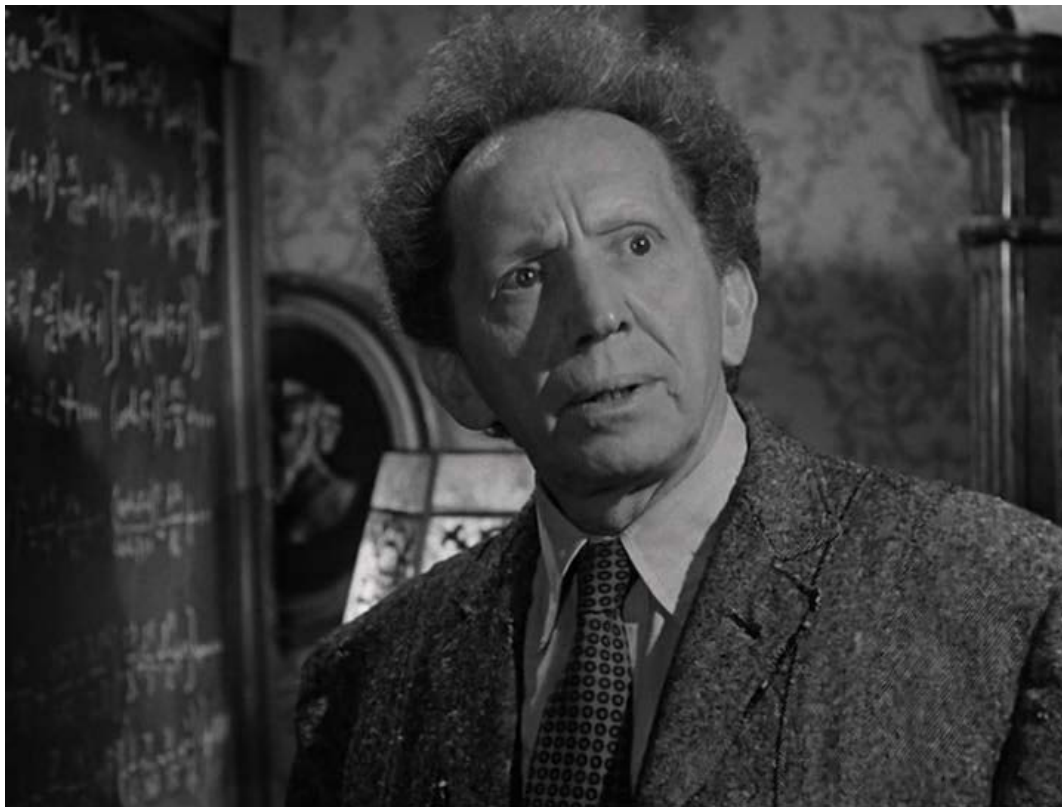
21 VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*, en REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZY JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008.

película a otra, sus roles se presentan de manera muy similar. El primero de ellos, ‘el científico’, es asumido por Freixas y Bassa como arquetipo de la ciencia ficción –pues sus ya definidas características son rápidamente reconocidas al interior de un filme o un libro– es importante tener en cuenta que muchas de sus particularidades provienen de las ‘pautas de valor’, las cuales han definido sus comportamientos de acuerdo a su rol.

A pesar de lo anterior, algunos personajes más que arquetípicos caen en la categoría de estereotipos –ignorando a los miembros del grupo en su complejidad como individuos y convirtiéndolos en parte de una masa única– debido a los lugares comunes en los que se desarrollan sus roles. Esta tendencia suele presentarse más con personajes secundarios, pues los protagonistas si bien entran dentro de la categoría del típico héroe, no suelen recurrir a las representaciones características que aluden a un determinado rol. Este es el caso del Dr. Clayton Forrester, un reconocido científico que hizo parte del Proyecto Manhattan, quien en su primera aparición en *La guerra de los mundos* (1953) –cuando su identidad es aún desconocida para la audiencia–, se presenta como un galán, una imagen nada similar a la que se tiene de los científicos que, en su mayoría, son pensados como personas introvertidas y poco atractivas, representación muy similar a la descrita por Freixas y Bassa²² quienes lo definen como alguien completamente dedicado a su profesión, “Casto, puro y sin pasiones”, además de revestirse, en ocasiones, con un poder divino. Esta descripción corresponde perfectamente al Dr. Harold Medford y al genio matemático, el profesor Jacob Barnhardt, personajes de *La humanidad en peligro* (1954) y *Ultimátum a la Tierra* (1951) respectivamente; ambos, adultos mayores quienes parecen dedicarse exclusivamente a la investigación científica y que se muestran como reconocidos eruditos. El ‘pequeño Bobby’ Benson se refiere a Barnhardt como uno de los hombres más inteligentes del planeta y es de hecho, quien ayuda a Klaatu a dar su mensaje mundial.

No obstante, dentro del amplio abanico de científicos representados en las películas de ciencia ficción, también se encuentran aquellos que difieren mucho de la descripción dada por Freixas y Bassa. El Dr. Clayton Forrester es acompañado –durante la década de 1950– por el científico Russell Marvin (*La Tierra contra los platillos voladores*, 1956), y más recientemente por Jake Hall (*El día después de mañana*, 2004), Helen Benson (*El día que la Tierra se detuvo*, 2008), Stephan Galeano (*Invasores*, 2007), Robert Neville (*Soy leyenda*, 2007) y Grace Augustine (*Avatar*, 2009); estos eruditos, a diferencia de los anteriormente mencionados, son

22 BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993. Pág. 67.



El profesor Jacob Barnhardt, considerado por el ‘pequeño Bobby’ Benson como “*el hombre más inteligente del mundo*” en *Ultimátum a la Tierra* (1951).

desarrollados dentro del argumento como personajes más complejos que no actúan exclusivamente desde su rol como científicos sino que son motivados por otros intereses, como la familia, en el caso de Jake Hall o la conservación cultural de una raza, como la Dra. Augustine. De personalidades más extrovertidas, estos científicos se muestran como individuos más sociables que establecen relaciones por fuera del vínculo meramente laboral. En conjunto, son personajes investidos de una sabiduría especial que ayudan a resolver situaciones adversas y en ocasiones a salvar al planeta de su destrucción. Pese a lo anterior, su opinión suele estar por debajo de los altos mandos del Gobierno, de militares e incluso de empresarios; en *El día después de mañana* (2004) fue sólo hasta después de que el hemisferio norte del planeta quedara congelado, se desatara la destrucción de cientos de ciudades y murieran cientos de personas que el vicepresidente Raymond Becker, en un conmovedor discurso, admitiera que estaba

equivocado, hecho que se habría evitado si el Gobierno estadounidense hubiera seguido el consejo del paleo climatólogo Jake Hall; por otra parte, en *Avatar* (2009) el interés de la Dra. Grace Augustine por estudiar más a fondo la sociedad Na'vi, se ve coartado por Parker Selfridge al interferir con sus propósitos lucrativos. Además de las características ya descritas, Freixas y Bassa²³ reconocen un atributo más en estos personajes y es su “[...] capacidad de sacrificio, que terminará con su muerte si éste tiene necesidad de redimirse, pues de resto, estará a punto de ser lesionado sin llegarlo a ser nunca”, el caso ejemplar de esta característica aparece en *Soy leyenda* (2007) representada a través de su protagonista Robert Neville; en una de las escenas finales, Neville se encuentra atrapado –junto con Anna y Ethan, inmunes al virus– en el sótano de su casa, donde lo único que los separa de las terribles criaturas es un fragmentado vidrio; es en este momento que Neville entiende que la única solución para salvar a la humanidad es –en un gesto bastante mesiánico de su parte– quedarse reteniendo a los infectados, mientras Anna y Ethan escapan con la cura para el terrible virus.

Destacándose como roles significativos en el desarrollo de la trama, también se encuentran los militares, policías y algunos funcionarios del Gobierno; el papel que estos personajes ocupan en los argumentos cambia de una producción a otra, aunque con regularidad su proceder resulta cuestionable, pues suelen realizar ataques injustificados y arremeter torpe e injustificadamente contra el enemigo. Aunque escasas, las figuras de presidentes, vicepresidentes y secretarios, suelen representar la oposición a los propósitos del héroe o en otros casos, como ocurre en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), aparecen únicamente como figuras públicas; en esta película, por ejemplo, el presidente Richard Nixon es mostrado como la voz esperanzadora no sólo de la nación sino también del mundo. Por su parte, en *Ultimátum a la Tierra* (1951) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008), las figuras representativas del Gobierno son el secretario del presidente, el Sr. Harley, y la secretaria de Defensa, Regina Jackson, respectivamente; el primero intenta entablar un diálogo con Klaatu y sirve de intermediario entre el alienígena y el presidente (aunque se debe recordar que mantenía a Klaatu como prisionero); y en la versión del 2008, este personaje es más duro y de mentalidad cerrada, al ignorar los requerimientos de Klaatu y exigir su encarcelamiento y posterior asesinato. En los últimos dos ejemplos, las decisiones del Gobierno se presentan claramente como incorrectas o inmorales, tendencia que se presenta con mayor notoriedad en las producciones de la última década.

23 Ibid. Pág. 67

Las Fuerzas Armadas por su parte, cumplen dos funciones principales al interior de las tramas: la primera, como individuos que entorpecen la labor del héroe y la segunda, como defensores contra la amenaza. Desempeñando la primera función se ubican los militares de *Ultimátum a la Tierra* (1951) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008), los cuales, actuando apresuradamente, hieren a Klaatu –cuando él no representaba ninguna amenaza para ellos–, además de que en la segunda entrega –en la que el despliegue militar es mayor–, con el propósito de atraparlo y/o eliminarlo, también le ocasionan daños a la población civil. En ambas versiones, se muestra al Ejército sin una cabeza militar definida donde sus integrantes son simples subalternos siguiendo órdenes. Situación diferente a *Avatar* (2009), en el que el coronel Miles Quaritch –contratado por una empresa privada– se convierte en la amenaza principal para la tribu Na’vi y, por lo tanto, en un enemigo definido para el héroe Jake Sully. Este personaje es la encarnación del enemigo que tiene como única finalidad eliminar a su adversario mediante cualquier medio, sin siquiera preocuparse por entenderlo o conocerlo. Por otra parte, los militares presentados en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), se describen a sí mismos como personas que reciben órdenes: el mayor Huglin, quien debe ocuparse de la vigilancia al Dr. Marvin, le explica lo incómodo que es para él, realizar la función de ‘perro guardián’ sin embargo, se justifica diciendo “Yo sólo sigo órdenes”; por otra parte, los militares de más alto rango, también justifican sus limitadas funciones en su falta de autoridad.

Aunque suele ser su propósito en la mayoría de los filmes, la destrucción de la amenaza por parte de las Fuerzas Militares, se presenta realmente en pocas ocasiones, en primer lugar porque lo que para ellos representa el enemigo es realmente el héroe de la historia, y en segundo lugar, porque los militares y policías, a diferencia de los científicos, no consiguen el éxito en sus misiones. Pero casos excepcionales como los de *El enigma de otro mundo* (1951), tiene entre sus protagonistas a un piloto de las FF.MM. (del cual se desconoce el nombre) y al capitán Patrick Hendry, quienes después de varios intentos de acabar con el alienígena que se alimenta de sangre humana, encuentran la manera de acorralarlo y destruirlo, consiguiendo un final feliz para la historia.

Los policías también se presentan como obstáculo en algunas películas, aunque cumplen un papel mucho menos importante dentro de la trama, como sucede en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) y su adaptación más reciente *Invasores* (2007), en las cuales, la autoridad concedida a estos individuos les permite a los invasores extraterrestres tener un mayor control sobre las personas que aún no han sido reemplazadas –o infectadas en la entrega del 2007–. En la versión de 1956, la contraposición de la policía se evidencia en la secuencia final, en la que varias patrullas



El coronel Miles Quaritch, líder de la incursión armada en Pandora, principal adversario de Jake Sully en *Avatar* (2009).

de policías persiguen a Miles y a Becky, las últimas personas de Santa Mira que no han sido reemplazadas. Lo mismo ocurre en *Invasores de Marte* (1953) cuando las segundas personas en ser poseídas por los extraterrestres son dos policías que fueron llamados por Mary MacLean después de que el Dr. George McLean —ambos padres de David, niño protagonista— desapareciera en la madrugada. A pesar de que David nota que hay algo extraño con ellos, momentos después se dirige a la jefatura de policía en busca de ayuda, sólo para darse cuenta de que el jefe de policía ya ha sido poseído también. Esta posición de poder les permite a los alienígenas tener el control de la situación y encarcelar al niño evitando la sospecha de otras personas. La credibilidad que presenta la policía en los relatos fílmicos, evita la puesta en cuestionamiento de sus acciones por parte de los ciudadanos.

Cuando los policías no representan un obstáculo para los fines del héroe, éstos aparecen como personajes que cumplen una función reguladora y protectora en las situaciones de peligro y amenaza; un claro ejemplo se puede observar en el policía de *El día después de mañana* (2004) quien, cumpliendo su rol, organiza a las personas resguardadas en la biblioteca después de que un tsunami inundara las calles de Nueva York, desafortunadamente su liderazgo conlleva a que gran parte del grupo refugiado

muera congelado después de seguirlo en busca de ayuda. El rol representado por este personaje, es el típico de aquellos policías que no desempeñan un papel relevante al interior de la historia, caso muy diferente a la matización que se hace de los personajes que cumplen papeles protagónicos; el detective Del Spooner y el policía John Anderton, pertenecientes respectivamente a *Yo, Robot* (2004) y *Sentencia previa* (2002), son ejemplos de esto. A pesar de que ambos pertenecen a mundos futuristas, su rol como policías no ha cambiado mucho; Spooner vive en disgusto con la alta robotización del mundo que habita, se muestra sarcástico frente a la prosperidad de la empresa privada que tiene el imperio de la fabricación de robots e intenta preservar su entorno tal y como era en el pasado (la historia se desarrolla en el año 2035), todas estas características no son exclusivas de su rol como policía, sino que hacen parte de la socialización que ha tenido en otras esferas como la familia. Por su parte, Anderton habita en una ciudad que ha encontrado la solución para homicidios, un sistema que permite atrapar a asesinos antes de que cometan el crimen; este personaje posee algunas de las particularidades comunes de los policías, como su aspecto rudo, su actitud temeraria y su propensión a la acción, pero también se alcanza a advertir su rol dentro de la institución familiar al mostrarse como padre y esposo, además de desmitificar el rol de policía bueno, con su adicción a drogas ilegales.

A diferencia de los militares, policías y científicos, la mujer se destaca por su ausencia protagónica en los filmes de ciencia ficción de la década de 1950, situación que ha presentado un cambio significativo en la década del 2000 en la que muchas mujeres se empoderan de roles anteriormente representados sólo por hombres. La evolución del género de la ciencia ficción se presenta de manera paralela a los cambios que ha sufrido el rol de la mujer en el contexto real, los cuales han sido impulsados, entre otras cosas, por el Movimiento de Liberación de la Mujer el cual busca, desde 1970, la autorización de la anticoncepción y la legalización del aborto, la igualdad en los derechos morales, sexuales, jurídicos, económicos y simbólicos, así como la lucha contra las diferentes formas de opresión.

Durante la década de 1950, a diferencia del hombre que era el encargado de tomar todas las decisiones, de cumplir la función de protector y de derrotar a la amenaza, la mujer se presenta como una damisela en peligro cuya función se limita a ser la secretaria, esposa, hija o ayudante del protagonista. A pesar de que varias mujeres son educadas, su conocimiento sólo complementa el del hombre; esta situación se ve reflejada en *La humanidad en peligro* (1954) con Pat Medford quien, pese a ser una mujer con estudios no logra eclipsar los conocimientos de su padre el Dr. Harold Medford; además, cuando se ofrece a revisar la primera colonia de hormigas rociada con gas, le impiden

adentrarse, afirmando que “*no es cosa para mujeres*”, aunque eventualmente ceden a su petición, gracias a su rol como experta y a la imposibilidad física de su padre para participar de la exploración. Lo mismo ocurre con la Dra. Pat Blake en *Invasores de Marte* (1953) quien, a pesar de sus conocimientos, necesita la protección del astrónomo Stuart Kelston –uno de los protagonistas de la película–, frente a los marcianos.

La transición entre una década y otra se evidencia más claramente en películas como *Ultimátum a la Tierra* (1951) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008), en la que Helen Benson se muestra, en la primera entrega, como una secretaria que se preocupa por cuidar a su hijo después de que su esposo fallece durante la Segunda Guerra Mundial; a diferencia de otras mujeres, ella tiene un papel importante dentro de la historia pues es la encargada de ayudar a Klaatu, para que éste cumpla el propósito por el que vino a la Tierra. En la versión del 2008, el papel que Benson desarrolla en la trama resulta muy similar al de la película de 1951, sin embargo, en el *remake* se muestra a una mujer mucho más empoderada, quien es incluso llamada a hacer parte de una misión gubernamental. Su caso es uno de los tantos que se pueden encontrar en las producciones de la década del 2000, Carol Bennell (*Invasores*, 2007), Regina Jackson (*El día que la Tierra se detuvo*, 2008)²⁴, Laurie Jusepczyk (*Watchmen: Los vigilantes*, 2009), Grace Augustine y Trudy Chacón (*Avatar*, 2009) representan la imagen de la mujer del nuevo siglo desempeñándose en profesiones que anteriormente estaban sólo destinadas a los hombres, como en roles de científicas, militares, súper heroínas y funcionarias gubernamentales; se trata de mujeres decididas, de carácter fuerte, radicalmente distante del servilismo, la ingenuidad y la fragilidad que se veía en sus predecesoras de mediados del siglo pasado. Por otra parte, la preocupación de estas mujeres por tener a su lado a un hombre se ha reducido considerablemente; Tucker Kauffman, ex esposo de Carol Bennell, en *Invasores* (2007), se refiere directamente a este escenario cuando le reclama “*Querías más a tu hijo, luego a tu trabajo y luego a tu esposo*”. Prioridades que contrastan con *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), en la que Becky Driscoll después de enterarse de que sería convertida en un ser sin sentimientos, le dice a Miles Bennell, con voz entrecortada “*Yo quiero amar y ser amada. Quiero tus hijos.*”, dando cuenta de la importancia que tenía su rol de esposa y madre en aquella época.

24 Resulta pertinente recordar que estos dos personajes, Carol Bennell y Regina Jackson, fueron interpretados por hombres en las producciones de 1950.

A pesar del cambio significativo que han tenido los personajes de una época a otra, es evidente que algunos de éstos continúan siendo portadores de los valores estadounidenses y que como protagonistas de la trama, promueven la aceptación y el reconocimiento de dichos comportamientos como los apropiados o correctos, incluso si tienen métodos cuestionables, como en el caso del policía John Anderton, quien recurre a actos ilegales (como el trasplante de ojos) para probar su inocencia y poner al descubierto la falibilidad de *PreCrimen*, pero que no es criticado pues en realidad está luchando por la justicia y por su libertad. Incluso cuando la historia global del filme muestra críticas a ciertos aspectos del sistema estadounidense, su protagonista, al encarnar algunos de los valores de esa sociedad, reafirma el orgullo de pertenecer a ese país. Así ocurre en *Avatar* (2009), pues a pesar de que a lo largo de la película se critica la colonización con fines de explotación territorial y se hace un llamado a una vida más ecológica, Jake Sully, ex marine estadounidense, gracias a su idealismo, a su lucha por ‘salir adelante’ y su pragmatismo²⁵, se convierte en el líder del pueblo Na’vi y los guía en la guerra emancipadora contra los humanos.

25 Características atribuidas a los estadounidenses por Will Herberg . Ver: HERBERG, Will. *Óp. Cit.* Pág. 109.

Medios masivos de comunicaci3n

Las matizadas relaciones con la informaci3n

“C3mo nos manipula ese discurso que a trav3s de los medios masivos nos hace soportable la impostura, c3mo la ideolog3a penetra los mensajes imponi3ndole desde ah3 a la comunicaci3n la l3gica de la dominaci3n.”

Jes3s Mart3n-Barbero.

“Se puede incluir a las comunicaciones masivas entre los narc3ticos sociales m3s respetables y eficaces. Quiz3 sean tan plenamente eficaces que impidan al adicto reconocer su propio mal.”

Paul Lazarsfeld y Robert Merton.

La primera imagen que el cabo Joe Bauers presencia en el distante a3o 2505 (*Idiocracia*, 2006), es una gran pantalla de televisi3n, frente a la cual est3 sentado –en su sill3n/inodoro– el abogado Frito Pendejo, casi hipnotizado, ignor3ndolo completamente mientras ve el absurdo programa *¡AY! ¡MIS PELOTAS! (OW! MY BALLS!)*. Este escenario exagerado coincide con el crecimiento exponencial en el consumo de medios masivos de comunicaci3n –y con su aparente tendencia a priorizar el entretenimiento– que, fomentado por intereses econ3micos, avances tecnol3gicos y maniobras pol3ticas, no parece estar dispuesto a menguar. Es as3 como el amplio mercado medi3tico existente en el contexto real desde mediados del siglo pasado –y que se ha desarrollado vertiginosamente en las 3ltimas d3cadas– hace evidente la presencia de los medios masivos de comunicaci3n en el corpus f3lmico; sin embargo, la numerosa cantidad de apariciones no implica que todos sean dignos de an3lisis, pues la importancia y los usos de estos medios dentro del argumento en algunas –m3s bien pocas– ocasiones son casi nulos¹.

1 Aunque el cine mismo sea un medio masivo de comunicaci3n, no se tendr3 en cuenta por s3 mismo para el an3lisis, centr3ndose en los medios representados como contenido dentro de los argumentos de los filmes.



Publicidad exagerada en un programa de televisión del año 2505, en *Idiocracia* (2006).

Funciones de los medios, la información como herramienta u obstáculo

Varios autores concuerdan en que los medios masivos de comunicación son protagonistas a la hora de construir –¿por qué no imponer?– ideas, imaginarios y representaciones²; la información ofrecida a las audiencias, lejos de depositarse inmóvil en la mente de cada individuo, logra desencadenar eventos concretos y actitudes colectivas, como explican Paul Lazarsfeld y Robert Merton al sintetizar tres funciones atribuibles a los medios masivos de comunicación³, cuya presencia se evidencia en los filmes de ciencia ficción a la hora de plantear conflictos y soluciones:

2 Jesús Martín-Barbero reconoce a los medios como principal instrumento de la socialización, por encima de la escuela y la familia (Ver: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. EDITORIAL GUSTAVO GILI. México, 1991. Pág. 44); Bronislaw Baczko plantea que en los medios radica gran parte del control sobre los imaginarios sociales (Ver: BACZCKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1999. Pág. 31). Por su parte, Mirta Varela propone que los mensajes de los medios masivos se caracterizan por ser “unidireccionales” y “homogeneizantes” (Ver: VARELA, Mirta. *Medios de comunicación de masas*. En ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Buenos Aires, 2002. Pág. 171).

3 LAZARSFELD, Paul y MERTON, Robert. En LAZARSFELD, Paul, MERTON, Robert, MORIN, Edgar, et al. *La comunicación de masas*. CENTRO EDITORIAL DE AMÉRICA LATINA. Argentina, 1978. Págs. 30-44.

La *función conferidora de status*, según la cual se reserva la aparición en los medios masivos de comunicación a la gente comúnmente reconocida como importante, se evidencia en *El día después de mañana* (2004), donde Raymond Becker, tras asumir el cargo de presidente, transmite un emotivo discurso en el que resume las consecuencias de la fatal helada, pues su nueva posición lo inviste con la prioridad de ser televisado (un caso similar sucede con el empresario Tony Stark (*Iron Man 2*, 2010), quien es una figura mediática altamente reconocida). De igual manera, cuando personas que no cuentan con un reconocimiento masivo son presentadas ante los medios, se promueve la idea de que son excepcionales o de gran importancia⁴; esto se ve reflejado en *Watchmen: Los vigilantes* (2009)⁵, ya que los medios tienen un rol crucial en la conformación de la primera generación de Vigilantes; según le explica Hollis Mason (Nite Owl) a Daniel Dreiberg (Nite Owl II), estos héroes enmascarados empezaron como un grupo de policías que se disfrazaban para perseguir criminales, pero “*Pronto los periódicos se enteraron, explotaron la noticia y nos volvimos un pasatiempo nacional.*”

La *imposición de normas sociales* es una función que permite promover actitudes e incluso incitar acciones en los espectadores, siempre en concordancia con una ideología previamente arraigada en su imaginario social; según esta función, los medios masivos de comunicación difícilmente pueden transformar por completo las ideologías o principios de un grupo, pero pueden fomentarlos o valerse de ellos para cambiar por completo su accionar; su forma más común se centra en el doble ejercicio de la reafirmación de las normas o principios y la denuncia de lo desviado u opuesto a ellos⁶. La *imposición de normas sociales* se evidencia en el filme *Ultimátum a la Tierra* (1951), cuando en los programas de radio se enfatiza explícitamente en encontrar y destruir a Klaatu, justificándose en el potencial peligro que representa

4 El auge de los *reality shows* en los últimos años constituye un ejemplo icónico de esta función, al mostrar gente “del común”, con características que logran despertar interés en el público.

5 En este filme, la *función conferidora* de status permea también a Adrian Veidt, una figura mediática auto-generada (concede entrevistas, es fotografiado por la reconocida fotógrafa Annie Leibovitz en su oficina, posa a la entrada de la famosa discoteca *Studio 54* junto a Mick Jagger, David Bowie y The Village People, y revela su identidad secreta a los medios, fundando una empresa de juguetes con su imagen) y Dr. Manhattan, quien es básicamente una noticia ambulante.

6 Los parámetros pregonados mediante esta función generalmente van en concordancia con los intereses de los grupos de poder político y económico, procurando la conservación de su hegemonía; en palabras de Lazarsfeld y Merton, “Quienes desean controlar las opiniones y convicciones de nuestra sociedad recurren menos a la fuerza física y más a la persuasión de masas. El programa radial y el anuncio institucional actúan en lugar de la intimidación y la coerción.” Ver: LAZARSELD, Paul, MERTON, Robert, MORIN, Edgar, et al. *La comunicación de masas*. CENTRO EDITORIAL DE AMÉRICA LATINA. Argentina, 1978. Pág. 26.



La primera generación de vigilantes generó un gran revuelo en los medios de comunicación en **Watchmen: Los vigilantes** (2009).

este alienígena por haber entrado a EE. UU. y poseer un arma capaz de pulverizar artillería pesada en segundos (Gort, el robot); de igual forma ocurre en **Watchmen: Los vigilantes** (2009) a través de los discursos televisados del presidente Richard Nixon, en los que, en un principio, intenta argumentar el posible enfrentamiento nuclear con la URSS, al decir que “*nosotros [el Gobierno y el Ejército de EE. UU] mantenemos nuestra fuerza con el fin de conservar la paz*”; sin embargo, el mandatario estadounidense cambia su posición al final del filme y propone una alianza global contra Dr. Manhattan, “*para defender la raza humana y todo lo que es bueno y justo en el mundo*”, siendo ambos preparativos bélicos en nombre de la estabilidad y la paz, nutridos por el contexto de la Guerra Fría.

Como tercera función se presenta la *disfunción narcotizante*, mediante la cual se promueve en los espectadores la idea de estar completamente enterados y ser partícipes activos de procesos importantes, recibiendo en realidad información parcializada y tergiversada, y limitando su participación a la observación pasiva⁷. Ella Shohat y Robert Stam reflejan algunas repercusiones de este fenómeno, pues afirman que, cuando se transmite una guerra en la televisión, “El espectador cree que ve la guerra en su totalidad,

⁷ Sucesos como las irregularidades en la incursión militar estadounidense en Oriente Medio, presentados por la cadena árabe de televisión Al-Jazeera y el sitio web Wikileaks y no en la información transmitida por los medios estadounidenses reconocidos, han puesto en evidencia esta tendencia en la última década. Estas revelaciones han sido duramente escarmentadas con dos bombardeos perpetrados por el Ejército de EE. UU. a las oficinas de Al-Jazeera en Kabul (noviembre del 2001) y Bagdad (abril del 2003), así como la emisión, en 2010, de una orden de captura por la Interpol contra Julian Assange, principal portavoz de Wikileaks.

pero no se transmiten todos los horrores ni todas las repercusiones”⁸. Los complots que involucran participación mediática son un ejemplo maximizado de esta situación, como se muestra en *Sentencia previa* (2002) con la masiva publicidad sobre las bondades del departamento de *PreCrimen*, que oculta los fallos en el sistema conocidos como *reportes minoritarios* (que le dan el título original a la película, *Minority report*); y en *Invasores* (2007), donde los medios estadounidenses no informan sobre la posibilidad de que el accidente aeroespacial que trajo el virus a la Tierra haya sido planeado y aseguran que la epidemia invasora es una sepa de gripe.

Además de estas tres funciones reconocidas por Lazarsfeld y Merton, es posible destacar tres características de los medios masivos de comunicación propias del contexto histórico real y de las cuales los argumentos de los filmes pueden valerse para utilizar como herramientas verosímiles dentro de situaciones ficticias.

La primera característica, por obvia que parezca, es que los medios masivos de comunicación son, en esencia, una fuente de información. Algunos usos posibles para la información ofrecida se encuentran en *Ultimátum a la Tierra* (1951), donde la comunidad extraterrestre capta las señales de radio de la Tierra, por medio de las cuales aprenden a hablar inglés y se enteran del desarrollo bélico que le han dado los humanos a la energía nuclear, y dejando en un segundo plano las razones que motivan las tensiones entre los países que construyen estas armas, es decir, EE. UU. y la URSS. Por su parte, en el filme *La humanidad en peligro* (1954) se asigna un grupo para monitorear cualquier noticia que pueda dar indicios de la presencia de las hormigas gigantes (personas desaparecidas, asesinatos sin resolver, posibles suicidios, migraciones de vida salvaje, robos de azúcar, avistamientos de ovnis, olores extraños, sonidos de alta frecuencia, etcétera); además, se le da implícitamente una alta confiabilidad a los medios de comunicación, pues al descubrir los primeros saqueos y asesinatos perpetrados por las hormigas —en los que roban azúcar de una tienda—, los policías locales descartan la teoría de que los crímenes los haya cometido una persona demente: “*si hubiera un loco suelto lo sabríamos por las noticias*”, aseguran. A partir de esta característica surgen otras dos particularidades de los medios masivos de comunicación, que son la inmediatez para transmitir información y el alcance global para recibirla y presentarla.

La inmediatez, al ser ajena a los medios impresos, permite que los espectadores se enteren de un suceso mientras está en curso; esta simultaneidad es crucial en *La guerra de los mundos* (1953 y 2005), donde la trayectoria de los invasores es esbozada por la

8 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002. Pág. 185.

información mediática no recibida: cuando los medios de comunicación de una ciudad dejan de transmitir, es porque ha sido arrasada por los extraterrestres, revelando así su ubicación actual⁹. Los protagonistas del filme ***Cloverfield: monstruo*** (2008), tras la primera sacudida causada por la gigantesca criatura, encienden inmediatamente un televisor para entender qué la causó, prestando atención a un reporte de noticias de última hora. Más tarde, y a pesar de estar viviendo de primera mano la destrucción causada por el engendro gigante, se detienen por un momento a ver otro reporte de noticias en televisión, con el cual quieren informarse mejor sobre lo que está sucediendo y saber qué deberían hacer para sobrevivir.

En ***Watchmen: Los vigilantes*** (2009), Ozymandias emplea la televisión como una especie de “*arma invencible*” y aprovecha su inmediatez para mostrar el resultado de su plan: las ciudades destruidas simultáneamente en varios países son una noticia que estremece a todo el mundo; este hecho remite a la tercera propiedad de los medios masivos de comunicación, que es su carácter global. “*Habitantes de la Tierra, atención; habitantes de la Tierra, atención. Ésta voz les habla a ustedes desde miles de millas más allá de su planeta...*” advierten los extraterrestres de ***La Tierra contra los platillos voladores*** (1956); como explica el narrador, “*en todos los países del mundo, en todos los idiomas, todos los medios de comunicación fueron interferidos con este mensaje. El aviso se repitió incesantemente en todo el planeta durante doce horas, y luego, silencio.*” Los invasores de este filme aprovechan la presencia global de los medios para amenazar a los habitantes del planeta; de esta forma no sólo evidencian su alta tecnología y su asombroso poder, sino también sus intenciones de invasión a escala mundial y no sólo a EE. UU. Uno de los puntos débiles del elaborado complot de contagio en ***Invasores*** (2007) es la internet como una herramienta global de difusión de la información, pues Carol Bennell, frente a sus primeras sospechas, utiliza un buscador para constatar la existencia de los temidos reemplazos. La importancia y popularidad de este medio también son recordadas en ***El día que la Tierra se detuvo*** (2008), pues al presentar a la secretaria de Defensa las imágenes de esferas luminosas capturando animales alrededor del mundo, pregunta “*¿cuál de nuestras agencias reunió esta inteligencia?*”, su asombro es evidente cuando le informan que son videos aficionados subidos en internet; el auge de este medio ha

9 En ***La guerra de los mundos*** (1953) el general Mann le dice a Clayton Forrester “una vez que [los extraterrestres] empiezan a moverse, no tenemos más noticias de la zona”; además, en la adaptación del 2005, los protagonistas se encuentran con un equipo de televisión del canal CBS, el cual les asegura que “*Emitíamos para Nueva York, pero se quedaron a oscuras. Así que cambiamos a Washington y también desaparecieron [...] Incluso llamamos a las cadenas locales para que intenten recibir la transmisión... nadie contesta. En todas partes igual. Cuando los trípodes aparecen en la zona, se acaban ahí las noticias*”.



Carol Bennell confronta sus sospechas con información que encuentra en la internet en *Invasores* (2007).

modificado notablemente la comunicación masiva, no sólo por su elevado volumen de usuarios¹⁰, sino por la aparición de nuevas formas cada vez más sencillas y rápidas de acceder a la información en distintos formatos —basta con recordar las facilidades que trajo a los reporteros, reemplazando las aparatosas transmisiones vía microondas con videoconferencias que bien pueden ser hechas usando sólo un teléfono celular—.

Pese a la tendencia generalizada de presentar a los medios masivos de comunicación como una bondad o herramienta dentro de los filmes, pueden llegar a ser un obstáculo, un riesgo o una molestia dentro del argumento, como sucede en *Cuando los mundos chocan* (1951) y *Con destino a la Luna* (1950), donde la labor de los grupos de científicos que los protagonizan es entorpecida cuando son desacreditados y desmentidos erradamente por los medios, o en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), pues las punzantes acusaciones del periodista Doug Roth a Dr. Manhattan durante su última entrevista,

10 Según la Unión internacional de Telecomunicaciones (organismo de la ONU encargado de regular las telecomunicaciones), aproximadamente el 30% de la población mundial cuenta actualmente con conexión a internet. Ver: <http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/>

provocan que éste se exilie en Marte¹¹, desatando un temor colectivo en EE. UU. a falta de una defensa eficiente contra el despliegue atómico de los soviéticos.

La Guerra Fría y el 9/11, dos hitos mediáticos

Jesús Martín-Barbero, citando a Wilhem Reich, asegura que “no existe ningún proceso socioeconómico de alguna importancia histórica que no haya anclado en la estructura psíquica de las masas y que no se haya manifestado a través de un comportamiento de esas masas”¹², recordando que este “anclaje” es propiciado en gran medida por los medios masivos de comunicación. Gracias a los filmes estudiados es posible establecer cómo las dos décadas estudiadas están atravesadas por hechos y coyunturas destacados dentro –y en función– de la comunicación masiva.

Antes de adentrarse en la observación de cada periodo, es preciso detenerse en uno de sus puntos de convergencia, que condicionaría, en gran medida, las dinámicas del consumo masivo de información: el posicionamiento de soportes relativamente nuevos. Ni la televisión en 1950, ni la internet en la década del 2000 se preciaban de ser invenciones nuevas, pues la primera aparece a finales de la década de 1920 y la segunda en 1969¹³; sin embargo, ambas se masificaron, globalizaron y cobraron un papel protagónico en estos periodos, como consecuencia de desarrollos tecnológicos y notables inversiones realizadas para su posicionamiento, entre las cuales se destacan la introducción de la televisión a color en EE. UU. en 1953 y la instalación de redes masivas para conexiones DSL (banda ancha) a partir de 1998.

Durante la Guerra Fría los medios de comunicación estadounidenses advirtieron sobre la latente amenaza comunista y sus avances, que es recreada en *Watchmen: Los vigilantes* (2009) –que pese a su realización posterior, está contextualizada en este conflicto–, en donde los noticieros de televisión y los periódicos alertaban frecuentemente sobre los logros soviéticos en el campo de la energía nuclear; o en los primeros minutos de *Ultimátum a la Tierra* (1951), donde un locutor de radio afirma, frente a la reciente llegada de la nave espacial extraterrestre a Washington, “*Me han*

11 Roth también lanza preguntas ponzoñosas a Adrian Veidt durante una entrevista en su oficina. Esto podría significar que el periodista es una pieza dentro del complejo plan de Veidt, siendo el personaje idóneo para causar la crisis de Dr. Manhattan.

12 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. EDITORIAL GUSTAVO GILI. México, 1991. Pág. 37.

13 Es preciso aclarar que en 1969 se realizó exitosamente la primera conexión entre computadores por vía telefónica, sin embargo, el internet como se conoce actualmente nace a partir de 1990 con la creación del *World-WideWeb* (WWW).

autorizado a asegurarles que no existe motivo de alarma, los rumores de ejércitos invasores y destrucción son la causa de la histeria y son totalmente infundados. Repito: dichos rumores son totalmente infundados"; el aviso emitido en el segundo filme, además de apaciguar los temores de guerra, evidencia el control que se ejercía entonces sobre los medios de comunicación —que empieza con la aclaración “*me han autorizado*” no parece gratuito—, pues según explica Martín-Barbero, “Por más que el discurso tienda a ocultar la opresión, lo que en él habla, los códigos desde los que habla acaban traicionándolo”¹⁴. El Gobierno de EE. UU., preocupado frente a la influencia comunista en su territorio, prestó especial atención al cine, la televisión y la radio: en las listas negras del senador Joseph McCarthy se encontraban periodistas, actores, guionistas y directores de cine; además, en el documento NSC-68 se establece que “sindicatos, empresas cívicas, escuelas, iglesias y todos los medios de comunicación para influir en la opinión” son vulnerables para que “el Kremlin haga su perversa labor”¹⁵. Por el carácter mismo del cine como medio masivo de comunicación, sus producciones generalmente no evidenciaban estas persecuciones de forma directa, ya que al hacerlo se corría el riesgo de entrar en las listas negras del Gobierno; sin embargo, y como se ha expuesto en capítulos anteriores, la paranoia y el ambiente de acoso se evidencian en filmes como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), que pueden interpretarse como una denuncia más sutil a esta situación.

Dejando de lado las preocupaciones bélicas y las tensiones diplomáticas, Martín-Barbero recuerda que a mediados del siglo XX en EE. UU. se dio un cambio social y cultural notable, derivado, principalmente, del consumo en masa y la bonanza económica que trajo consigo la victoria en la Segunda Guerra Mundial; durante este periodo, el país norteamericano desarrolló un “síndrome del liderazgo mundial”¹⁶, amparado en la supremacía económica y en “la identificación de la presencia norteamericana con la libertad: libertad de comercio, libertad de palabra, libertad de empresa”¹⁷. Después de medio siglo de crecimiento, y con el fin de la URSS como catalizador, EE. UU. hace

14 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación Masiva: Discurso y Poder*. EDITORIAL ÉPOCA. Ecuador, 1978. Pág. 48.

15 El documento NSC-68 es un reporte confidencial para la presidencia de EE. UU. sobre los “Objetivos y Programas para la Seguridad Nacional de Estados Unidos”, centrándose específicamente en las relaciones con la URSS y la entonces actual Guerra Fría (el documento fue redactado a principios del año 1950). Para ver el texto completo: <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>

16 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. EDITORIAL GUSTAVO GILI. México, 1991. Pág. 43.

17 *Ibíd.* Pág. 43.

de su liderazgo económico mundial un hecho indiscutible; sin embargo, luego del 11 de septiembre del 2001 tuvo que darle un refuerzo a su status de nación dominante, no sólo mediante el accionar bélico en Oriente Medio, sino también con un repaso a su hegemonía sobre el control de la información. De manera homóloga a la circulación de noticias sobre la amenaza soviética durante la Guerra Fría, en este periodo la “guerra contra el terrorismo” fue un tema prioritario, y, aunque “Para muchos en el mundo árabe, América estaba recogiendo lo que había sembrado”¹⁸, los atentados del 9/11 se situaron como un hecho paradigmático en la comunicación masiva a escala global, pues fueron, como explica Alfredo Urdaci, “el punto en el que hemos estado más cerca de la llamada aldea global. El mundo ha compartido un mismo acontecimiento, lo ha visto a la vez, de forma simultánea, y en directo.”¹⁹; de esta forma, cualquier acto que pueda remitir al terrorismo es inmediatamente mediatizado, como es presentado en *El fin de los tiempos* (2008), donde en un principio se afirma que los suicidios masivos de Nueva York son causados por un ataque terrorista con una arma química; lo mismo ocurre en *X-Men 3: La decisión final* (2006), pues un noticiero informa sobre los disturbios desencadenados durante las protestas en contra del inhibidor del gen mutante, al tiempo que reproduce un mensaje de Magneto que es visualmente muy similar a los vídeos enviados por Osama bin Laden²⁰.

A causa del mismo carácter global que ha asumido la información referente a la Guerra contra el Terror, el Gobierno estadounidense se dio a la tarea de regular la información ofrecida y transmitida en tantos medios de comunicación como fuera posible, manipulando, ocultando y censurando las noticias; esto es representado en *El día que la Tierra se detuvo* (2008), cuando Regina Jackson, secretaria de Defensa de EE. UU., ordena la utilización de una cortina de humo mediática en caso de que el escape de Klaatu se filtre a los medios de comunicación. Sin embargo, los ejemplos del contexto real parecen tan exagerados como los de la ficción, “A partir del 11 de septiembre los

18 SUYYAGH, Dana. En LOBATÓN, Paco. *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*. EDITORIAL GEDISA. Barcelona, 2002. Pág. 101.

19 URDACI, Alfredo. En LOBATÓN, Paco. *Óp. cit.* Pág. 107.

20 Las semejanzas del mensaje en video de Magneto frente a varios de Bin Laden saltan a la vista: ambos están en el centro del cuadro, en un plano medio, frente a una pared de color irregular y hablan mientras miran directamente a la cámara; su contenido no puede dejarse atrás, pues Magneto se refiere a “*el ataque de hoy*” y hace amenazas directas a la seguridad. Tanto Magneto como Bin Laden logran convertirse en figuras mediáticas, en la sinécdoque de un grupo beligerante; como destaca Ramón Amengot, Osama “ha sido capaz de demostrar hasta qué punto conocía la forma de llegar hasta el corazón mediático del enemigo.” (Ver: AMENGONT, Ramón. En LOBATÓN, Paco. *Óp. cit.* Pág. 44).



Primera advertencia oficial de Magneto sobre las acciones del grupo de mutantes que lidera en *X-Men 3: La decisión final* (2006).

grados del barómetro de la libertad [de prensa] van acercándose vertiginosamente hacia el punto cero”²¹, y las estrategias de coerción parecen no tener límites, como asegura la periodista Ángels Barceló, “como editora de un informativo, muchos días desde el 11 de septiembre he tenido un serio problema al sentarme delante de la escaleta en blanco para decir «y hoy, qué cuento de la guerra, porque de la guerra, hoy, aquí no sabemos nada».”²²

Formas de obtener información

“*Seymour, ya no tenemos nada que escribir*” reclama un periodista, “*en todos los países del mundo están tomados de la mano cantando sobre paz y amor*”, continúa. Su compañero encuentra una alternativa, “*podría buscar algo entre las cartas de los locos*”; dicho esto, la cámara encuadra una canasta puesta sobre un escritorio, en la que se deposita la correspondencia del público, y a medida que la cámara se acerca al contenido de la canasta, se centra en el cuadro el diario de Rorschach, mientras se escucha la voz en off del difunto Vigilante “*Diario de Rorschach, 12 de octubre, 1985. Esta noche un comediante murió en Nueva York*”. La situación descrita anteriormente corresponde a la secuencia final de *Watchmen: Los vigilantes* (2009), donde se plantea la premisa de que, bajo la situación hipotética de la paz mundial, no hay eventos noticiosos; esta

21 CALEBORRONGO, Pedro. En LOBATÓN, Paco. *Óp. cit.* Pág. 60.

22 BARCELÓ, Angels. En LOBATÓN, Paco. *Óp. cit.* Pág. 46.

circunstancia procura la búsqueda fortuita, el olfato periodístico guiado por la mera casualidad y sugiere que aquel periodista podría descubrir en el diario de Rorschach una de las noticias más trascendentales del siglo XX: las explosiones nucleares no fueron causadas por Dr. Manhattan, sino por Adrian Veidt. El periodista aventurero, cuya fortuna es sólo proporcional al riesgo que corre, también hace su aparición en *El enigma de otro mundo* (1951) encarnado en Ned Scott, un reportero que consigue un lugar en una instalación militar en Alaska, para obtener una historia sobre la cual no tiene indicio alguno. Amparándose en la libertad de prensa, Scott sigue de cerca todas las operaciones de los militares y termina comunicando la primicia más importante del siglo: la existencia de vida extraterrestre avanzada. Es preciso reconocer que no todos los periodistas mostrados en los filmes son contruidos con aquel olfato aventurero, pues en repetidas ocasiones van tras una pista clara y tratan de completar información parcial.

Pero este camino hacia la información frecuentemente se presenta lleno de escollos, mucho más si las cuestiones a revelar no le convienen a un grupo dominante específico. Es por esto que Lazarsfeld y Merton recuerdan, al referirse a los contenidos en la comunicación de masas, que “quien paga a la orquesta es generalmente el que impone el repertorio”²³; vale la pena aclarar que, dentro de los filmes analizados, el Gobierno y la Fuerzas Armadas son los que generalmente aprueban o no la emisión de una noticia; en el caso de Ned Scott, es sólo al final del filme que los militares le dan permiso de testificar lo ocurrido y en *La guerra de los mundos* (1953) son los militares y los científicos, mas no las autoridades políticas quienes declaran frente a los medios sobre el frenesí destructivo de los invasores. Amparándose en la conveniencia, son muchas las trabas que se utilizan en los filmes para evitar la llegada de los medios a la información.

Tanto en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956) como en *Plan 9 del espacio exterior* (1959) se plantea un problema parecido: el Gobierno está enterado de la existencia de extraterrestres y, pese a lograr establecer contacto con los seres espaciales, niegan su existencia a toda costa²⁴; aunque en ambos casos se emplee la misma estrategia de ocultamiento total (negar cualquier información, encubrir cualquier indicio, dar explicaciones falsas), las acciones extraterrestres logran frustrar las conspiraciones del Gobierno. Difiriendo de los secretos elaborados, aparece la evasión directa a los medios

23 LAZARSFELD, Paul y MERTON, Robert. En LAZARSFELD, Paul, MERTON, Robert, MORIN, Edgar, et al. *La comunicación de masas*. CENTRO EDITORIAL DE AMÉRICA LATINA. Argentina, 1978. Pág. 36.

24 Se puede rastrear la génesis de estos argumentos en el famoso mito sobre el choque de un platillo volador en Roswell, Nuevo México, en 1947, que despertó en gran parte de la población estadounidense la creencia en ovnis y en un complot del Gobierno para ocultar su existencia.

de comunicación, como se ejemplifica en *La humanidad en peligro* (1954), donde sencillamente no se expone el objetivo de la reunión extraordinaria en Washington del Dr. Harold Medford con líderes políticos y la cúpula militar, pese a que el encuentro sea de conocimiento general.

Un segundo evento incógnito es el descubrimiento del fin del mundo en *Cuando los mundos chocan* (1951); en esta película, los científicos procuran que el público no se entere del inminente desastre, para evitar la conmoción y la histeria colectiva; sin embargo, al revelar su descubrimiento en los medios de comunicación, éste es tomado como un disparate —aunque las inundaciones y terremotos causados por el acercamiento del planeta Zyra les darían la razón, causando pánico alrededor del mundo—. Pese al carácter secreto del fatídico hallazgo, la entrega que hace el piloto David Randall al Dr. Cole Hendron, de un sobre en el que el Dr. Emery Bronson confirma la sospecha del fin del mundo, es conocida por reporteros del periódico *The New York Sentinel* quienes, sin saber la finalidad de la información ni el contenido del sobre, muestran una gran inquietud frente a la posible noticia. “No entiendo cómo *The Sentinel* se ha enterado de lo de su encargo, pero es difícil mantener secretos con la prensa” le afirma Joyce Hendron a David Randall frente a esta situación.

Las acciones del diario *The New York Sentinel* recuerdan otra tendencia recurrente dentro de los filmes: la perseverancia de los periodistas con tal de conseguir información; el caso presentado en *Cuando los mundos chocan* (1951) se centra en la negociación persistente, pues los reporteros le envían un telegrama a Randall ofreciéndole \$5.000 dólares por la primicia, para luego seguirlo y en persona aumentar la oferta a \$7.500 dólares. Por su parte, la intromisión de Ned Scott en *El enigma de otro mundo* (1951) es constante, pues el reportero busca participar en todas las operaciones posibles, siempre reprochando que deben permitirle publicar su primicia; en su afán por documentar el asombroso suceso, la frase “tomaré una foto” se hace casi una muletilla propia del personaje. La frontera entre la insistencia y el acoso es cruzada en *El increíble hombre menguante* (1957), donde Scott Carey, víctima de una extraña mutación radioactiva que lo hace encoger, se convierte en una estrella mediática involuntariamente y debe sufrir las frecuentes llamadas telefónicas de curiosos, así como el hostigamiento constante de los reporteros aglomerados afuera de su casa.

A pesar de los ejemplos anteriores, la persistencia de los periodistas no siempre constituye un factor negativo en los filmes, pues procura, en muchas ocasiones, un seguimiento continuo y a toda costa de los sucesos —sin esta condición, no sería posible apelar a la inmediatez sincrónica de los medios masivos de comunicación, previamente mencionada—; es difícil pasar por alto la escena de *El día después de mañana* (2004)



Tres periodistas se exponen a la amenaza extraterrestre con tal de transmitir la noticia en *La guerra de los mundos* (1953).

en la que un reportero de televisión muere aplastado por una valla mientras informa en vivo y desde el lugar de los hechos sobre un grupo de tornados que arrasa a Hollywood; o el primer encuentro de los extraterrestres de *La guerra de los mundos* (1953) con el Ejército, en el cual un periodista está codo a codo con militares y científicos, informando junto a la línea de combate la intrigante situación, hasta que su vehículo es destruido por los invasores, cortando la transmisión. Las facilidades tecnológicas para registrar y compartir información que se han popularizado en la última década (texto, sonido, fotografías, video) han librado de una parte de esta carga a los periodistas, como en el caso de *Cloverfield: monstruo* (2008); en esta película, a un grupo de jóvenes le urge registrar lo sucedido, tal y como sucedió durante los atentados del 11 de septiembre del 2001, que fueron registrados en miles de fotografías y videos aficionados (en el caso de la película hay que recordar que la grabación queda en manos del Departamento de Defensa de EE. UU., y posiblemente no fue transmitida posteriormente en ningún medio masivo de comunicación).

Elementos icónicos y funciones narrativas

Jake Sully se cambia de ropa en su estrecho y desordenado apartamento mientras se proyecta en una pared, frente a la cama en la que está sentado, un noticiero en el que se anuncia la clonación exitosa de una camada de cachorros de tigre de Bengala, una de las muchas especies extintas “*hace más de cien años*”; esta breve secuencia plantea la paradoja futurista de *Avatar* (2009), donde hay un mundo desarrollado tecnológicamente, pero social y ecológicamente deteriorado. Es así como las manifestaciones explícitas de un medio masivo de comunicación —la entrada en cuadro de un instrumento de difusión mediática, la presencia sonora de un programa, la escenificación de una transmisión— en pocas ocasiones se dan de manera aparentemente fortuita dentro de un filme, pues además de obedecer a parámetros iconográficos, nutren de una u otra forma al argumento; mediante estas congruencias estético-narrativas (parámetros estéticos y funciones argumentales) es posible reconocer dos estrategias aplicadas en los filmes frente a estas manifestaciones mediáticas.

La primera estrategia consiste en la entrada en cuadro o el sonido diegético de un medio noticioso, empleada para poner en contexto la situación, sin recurrir a la obviedad de un narrador o un intertítulo. Es preciso aclarar que, dejando de lado su contenido, la presencia misma de un dispositivo de comunicación puede referenciar la época en la que se desarrolla el argumento, al dar cuenta de las dinámicas comunicativas en las que se desenvuelve y que pueden asociarse a un contexto espacio-temporal²⁵; estas inferencias posibles son definidas por Fredric Jameson como “cartografía social”²⁶. Pasando a ejemplos concretos, tanto en *La guerra de los mundos* (1953) como en *La humanidad en peligro* (1954) se recurre a una secuencia homóloga, en la que reporteros transmiten un informe sobre lo que saben hasta ahora de las criaturas peligrosas (extraterrestres y hormigas gigantes, respectivamente), en el que entrevistan a las autoridades al tanto de la situación; en ambas secuencias se comienza con una escena de los reporteros apuntando con sus micrófonos a los militares y científicos, para pasar después a planos de gente que atiende la noticia desde sus casas, restaurantes, tiendas, laboratorios, automóviles, bares, cafeterías e incluso en la calle (lo anterior se hace por radio en *La guerra de los mundos* de 1953 y por televisión en *La humanidad en peligro*); de esta forma, se evidencia cómo la radio y la televisión están presentes en cualquier parte, ambientando

25 Ella Shohat y Robert Stam también se refieren a esta posibilidad, enfocándose en la oposición de lo arcaico y lo moderno entre dos grupos, de acuerdo a las formas de comunicación que utilizan. Ver: SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Óp. Cit.* Pág. 317.

26 JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1995. Pág. 34.

actividades cotidianas. De acuerdo con Mirta Varela, a mediados del siglo XX estos dos medios procuraron un cambio en las dinámicas de consumo de la información, gracias al fin del “uso ocasional” de los medios; “Mientras el telégrafo o el teléfono transmitían acontecimientos, la radio y la televisión se basan en la regularidad y la continuidad de sus mensajes, lo cual tiene una enorme incidencia en la diversidad de sus usos sociales. [...] no se oye ni se mira un programa en particular, sino que se «oye radio» o se «ve televisión». La textualidad televisiva promueve a su vez este modo de relación con el medio a través de relaciones intertextuales constantes y propuestas de permanencia continua frente a la pantalla.”²⁷ Durante los primeros minutos de *Ultimátum a la Tierra* (1951), las transmisiones de radio de la llegada del platillo volador en diferentes países –incluida la URSS– dan cuenta del desarrollo de este medio, que adquirió un carácter global e inmediato, protagónico en la comunicación masiva durante el siglo XX.

Ofrecer información del filme a través de la escenificación de un medio masivo de comunicación (usualmente noticieros de televisión) es un recurso ampliamente utilizado en las producciones de la última década, como sucede en algunas secuencias de *El día que la Tierra se detuvo* (2008), en el que los noticieros de televisión hablan del pánico desatado con la llegada de Klaatu, mostrando planos generales de desalojos masivos de ciudades y disturbios en las calles, causados por el miedo que generan las esferas luminosas (algunas de estas imágenes son material de archivo); igualmente, presentan discursos de líderes políticos del mundo, en los que critican la actitud de EE. UU. frente al contacto con el extraterrestre (Angela Merkel, canciller de Alemania; Vladimir Putin, primer ministro de Rusia y Joseph Ratzinger, jefe de Estado del Vaticano y papa de la Iglesia Católica). El cese de hostilidades y los tratados de paz internacionales ocurridos en *Invasores* (2007), ocasionados por la expansión del virus alienígena, son mostrados en televisión sin ser nunca el centro del cuadro –en un plano se alcanza a distinguir una amistosa conversación entre George W. Bush, presidente de EE. UU. y Hugo Chávez, presidente de Venezuela, cuya enemistad fue reconocida internacionalmente durante sus periodos de mandato–. La popularidad y el poder del magnate Tony Stark son enfatizados frecuentemente en *Iron Man 2* (2010), no sólo por las entrevistas que ofrece o los *shows* en los que participa, sino también por los planos que muestran su rostro en transmisiones televisivas del canal CNN, así como en numerosos medios

27 VARELA, Mirta. *Medios de comunicación de masas*. En ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Buenos Aires, 2002. Pág. 171.



Una muestra mediatizada de la paz mundial que logran los extraterrestres en *Invasores* (2007).

impresos como el periódico The Washington Post y las portadas de las revistas Forbes y Rolling Stone.

Pese a los ejemplos anteriores, la muestra más significativa de esta estrategia radica en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), donde se utiliza para presentar el universo ucrónico, al tergiversar eventos históricos reales y anunciar cambios en el contexto que potencialmente influenciarían en el desarrollo del argumento; es posible reconocer algunos ejemplos destacados, como el primer plano de la película, que muestra una pantalla totalmente amarilla, acompañada del chillido de una tetera y una voz en off que habla del conflicto entre EE. UU. y la URSS por acciones del segundo país en Afganistán; este plano es seguido por un *zoom out*, que deja ver a Edward Blake en su apartamento, preparando té mientras ve un programa de opinión en televisión, en el que también se discute la amenaza nuclear para ambas naciones. Posteriormente, durante los créditos de apertura se hace un recuento histórico visual, en el que se presentan en primer plano las portadas de algunos periódicos, uno de los cuales, sostenido por unas mujeres durante las celebraciones en Nueva York el 14 de agosto de 1945, anuncia el final de la Segunda Guerra Mundial con el titular “¡VICTORIA! JAPÓN SE RINDE”; en un plano posterior se ve a un hombre sentado leyendo un periódico que reproduce la foto de una explosión nuclear, junto a un título que anuncia el desarrollo de la bomba atómica por la URSS; el último plano de esta secuencia es un *zoom out* que parte de un



Superposición de periódicos en varios idiomas en *Cuando los mundos chocan* (1951).

televisor en el que se informa la noticia del tercer mandato presidencial consecutivo de Richard Nixon. En una secuencia posterior, mientras espera a que Adrian Veidt termine su entrevista/sesión de fotos con Doug Roth y Annie Leibovitz, Daniel Dreiberg ojea un periódico en el que se anuncia “*RELOJ DEL DÍA DEL JUICIO, A 5 MINUTOS PARA MEDIA NOCHE*”, en una clara referencia al cercano peligro de guerra nuclear entre soviéticos y estadounidenses.

La segunda estrategia identificada se vale de los juegos de montaje que hacen que una transmisión mediática sea parte del filme, sin estar encuadrada dentro de un dispositivo. Aunque esta estrategia también sirve para poner el argumento de la película en contexto, el protagonismo de la situación anunciada se incrementa al ocupar todo el cuadro, lo que permite reafirmar que ésta tendrá repercusiones claras dentro del filme. Uno de los ejemplos visualmente más notorios de esto se encuentra en *Cuando los mundos chocan* (1951), por medio de los planos de portadas de periódicos que son

superpuestos o montados con disolvencia sobre tomas generales de personas en varios lugares del mundo, acompañados de la voz en off del narrador (los periódicos tienen básicamente el mismo titular, escrito en diferentes idiomas, y el cual informa sobre las evacuaciones masivas de las ciudades); esta situación es el primer anuncio del fin de la Tierra y permite, para desgracia de la humanidad, que los pronósticos de los doctores Hendron y Bronson sean tomados en serio.

Esta situación es más recurrente en la última década, donde se escenifican noticieros de televisión, como sucede en los primeros minutos de *Invasores* (2007), durante la escena en la que se presenta la noticia del accidente espacial que trae el virus al planeta; este también es el caso de *Soy leyenda* (2007), ya que la primera escena de esta película es una transmisión de televisión que habla de la supuesta cura para el cáncer; en ambos filmes, la importancia de estas secuencias radica en que sirven para introducir al *nóvum*, desarrollando todo el argumento a partir de lo mostrado en los noticieros. En la primera secuencia de *Watchmen: Los vigilantes* (2009), con la excusa de que Edward Blake observa un programa de opinión en el televisor de su casa, se introducen pequeñas escenas para ilustrar lo que dice el presentador (un discurso de advertencia de Richard Nixon y el avance del Reloj del Día del Juicio). Este recurso de montaje presenta parte del contexto que va influenciar directamente el argumento de la película. Una transmisión mediática también puede servir de epílogo o conclusión para un filme; este es el caso de la última escena de *El fin de los tiempos* (2008), en la que un científico concluye, como preparación al final abierto del filme, que ante el fin de los ataques cree, “*muy en lo personal, que fue el preludio... una advertencia, el primer síntoma de una alergia; somos una amenaza para el planeta. Nadie puede negarlo*”; o en la secuencia final de *El enigma de otro mundo* (1951), que muestra la tan esperada emisión de la noticia de Ned Scott, la cual comienza como un emotivo discurso, pero termina en un inquietante llamado de atención: “*Antes de dar detalles, les haré una advertencia. Los que escuchan mi voz díganle a todo el mundo, donde sea que estén: Vigilen los cielos, donde estén. No dejen de mirar hacia el cielo.*”

¡Llévenme con su líder!

El dinero: valor, funciones y particularidades

“Entre la economía mundial y la individualización, el estado nacional pierde su soberanía.”

Ulrich Beck.

“Ocultar intereses económicos y comerciales, cubriéndolos o entremezclándolos con motivaciones idealistas y religiosas es difícilmente un fenómeno nuevo.”

Harry Magdoff, 1968.

Aunque pueda parecer arbitrario hablar de *dinero* en lugar de *economía*, la preferencia por el primer término frente al segundo obedece a razones que resulta necesario explicar brevemente. Es preciso reconocer que la economía difícilmente puede ser tratada con la profundidad que merece sin ser economista; además, la amplitud y ambigüedad del término propicia potenciales confusiones¹. Justificando ahora la aplicación de la palabra *dinero*, se debe recordar cómo penetra en numerosos ámbitos de la cotidianidad, a distintas escalas, como lo recordaría Anthony Giddens, “[el dinero] conecta los procesos globales con las trivialidades mundanas de la vida ordinaria.”² Aquí se toma en cuenta la riqueza y aplicabilidad teórica del dinero como concepto; pero también, desde una perspectiva más concreta, en el análisis audiovisual es posible identificar tres formas en las que su presencia puede leerse en los filmes: como un objeto iconográfico, como un elemento de importancia argumental, o como una particularidad —en ocasiones definitoria— de un personaje.

1 El Diccionario de la Real Academia Española presenta siete definiciones para la palabra *economía*, la primera de las cuales dicta “Administración eficaz y razonable de los bienes.” Confrontando lo anterior con lo visto en los filmes, se puede aplicar el término (economía) en función de la supervivencia, como se ejemplifica en el apego de Carol Bennell a su teléfono celular y a las pastillas contra el sueño (*Invasores*, 2007) o a la recolección y el racionar meticuloso de los personajes en *La carretera* (2009), dejando de lado por completo el dinero.

2 GIDDENS, Anthony. *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. ALIANZA EDITORIAL. Madrid, 1979. Pág. 67.

Carencia y abundancia: la caracterización de las clases sociales

Frente a las implicaciones sociales del dinero, conviene abordar el tema de las clases sociales y, en esta medida, el rol de las mismas dentro de los filmes estudiados. Anthony Giddens, parafraseando a Max Weber, plantea que una clase social “está formada por un conjunto de situaciones de clase vinculadas entre sí por el hecho de que encierran posibilidades comunes de movilidad, bien dentro de la profesión de los individuos o a través de las generaciones. [...] la noción de «clase social» está mucho más cerca de la de «grupo de status» que la concepción de clase puramente económica.”³ En concordancia con Weber, Ulrich Beck⁴ plantea la “vida en común transnacional”, según la cual, gracias a las facilidades de movilidad en el primer mundo y a las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, se pueden experimentar convergencias, interacciones y cercanías sociales pese al distanciamiento espacial (geográfico), paralelas a la imposición de barreras y distanciamientos sociales en la vecindad territorial; de esta forma, interactúan los “ricos globalizados, que dominan el espacio y no tienen tiempo, y pobres localizados, que están pegados al espacio y tienen que matar su tiempo, con el que no tienen nada que hacer.”⁵

En concordancia con lo anterior, tanto Zygmunt Bauman⁶ como Ignacio Ramonet⁷ coinciden en que hay una división binaria de clases sociales: ricos importantes, solventes y privilegiados, en oposición a los abundantes y prescindibles pobres. Es preciso matizar estas afirmaciones con el hecho de que no todos los “solventes” participan de las mismas situaciones de clase, y no todos los pobres son completamente insolventes; es así como Weber⁸ —cuya definición de clase social ha resultado bastante afortunada— facilita la categorización de la sociedad moderna mediante cuatro “grupos fundamentales de clases sociales [...] la clase de los trabajadores manuales, la pequeña burguesía; los trabajadores no propietarios de cuello blanco [...] y los «privilegiados».”⁹ Pese a que

3 Ibid. Págs. 52-53.

4 BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Pág. 149.

5 Ibid. Págs. 90-91.

6 BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 108.

7 RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002. Pág. 23.

8 WEBER, Max. En GIDDENS, Anthony. *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. ALIANZA EDITORIAL. Madrid, 1979. Pág. 53.

9 Ibid. Pág. 53.

estas categorías no son aplicables para el caso de la ciencia ficción —el mismo Giddens reconoce lo difícil que resulta delimitar y definir las clases sociales¹⁰—, funcionan como base teórica que, articulada con el corpus fílmico analizado, permite el planteamiento de nuevas clases presentes en las películas y ordenadas bajo una lógica vertical que obedece, principalmente, al poder adquisitivo, a la división social del trabajo¹¹ y a las situaciones/roles de clase de los personajes:

En la parte más alta de esta pirámide de estratificación social se ubican los altos ejecutivos, magnates y burócratas de rango elevado, cuyo poder —que no se reduce sólo al adquisitivo— pareciera, en ocasiones, no tener límites. Los roles de estos personajes dentro de las dinámicas del capitalismo se limitan, casi exclusivamente, a la gerencia burocrática y aislada, a la supervisión somera o incluso a recibir rentabilidad a cambio de esfuerzos casi nulos; dentro de este grupo se destacan cinco ejemplos: Sidney Stanton, el cínico magnate parapléjico en *Cuando los mundos chocan* (1951); en su caso, el dinero cobra notoria importancia argumental dentro del filme, pues es uno de los mayores patrocinadores de la construcción de la nave espacial que salvará a unos cuantos tripulantes de la destrucción del planeta Tierra; su posición como principal accionista del proyecto permite que intente tomar decisiones conflictivas sobre el mismo, como la propuesta de la escogencia arbitraria de los pasajeros. Por su parte, Anthony ‘Tony’ Stark, narcisista heredero de la empresa transnacional de armas *Stark Industries* en la saga *Iron Man* (2008 y 2010) y Adrian Veidt, antiguo vigilante enmascarado y soberbio líder de un emporio empresarial en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), se benefician del dinero como una particularidad definitoria, pues les asegura la capacidad de desatar o poner fin a un conflicto armado; su poder político y sus habilidades sobrehumanas son producto del uso del dinero. Otro ejemplo es Raymond Becker, el obstinado vicepresidente de EE. UU. en *El día después de mañana* (2004), cuyo poder burocrático y defensa aguerrida del bien económico de su país hacen que entorpezca la labor del héroe de la película, Jack Hall; de esta forma, el dinero como concepto se posiciona como bien de mayor importancia según las prioridades de Becker. Este caso se repite en algunos empleados con importantes cargos gerenciales como Parker Selfridge, encargado de coordinar la explotación de *Unobtainium* de Pandora en *Avatar* (2009); la búsqueda

10 Ibid. Pág. 323.

11 Beck propone que la lógica del capitalismo procura el debilitamiento y eventual desaparición de las divisiones estatales, nacionales, de raza, etcétera; imponiendo una división social del trabajo que se aplica a nivel global. Ver: BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Pág. 58.



Parker Selfridge, personaje de *Avatar* (2009), coordinando la explotación de *Unobtanium* en Pandora.

implacable de este hombre por conseguir rentabilidad económica para la empresa que lo contrató, motiva el desarrollo del argumento.

En la siguiente división de la pirámide se encuentra la matizada clase media, encargada directamente de los procesos productivos, y de la cual se desprenden tres sub-categorías: la primera la conforman quienes dan órdenes, estando por encima de los trabajadores promedio sin ser altos ejecutivos y permaneciendo, en cierta medida, en contacto con los procesos productivos y de desarrollo; aquí caben los capataces, los coordinadores y los “jefes” sin prominentes cargos como la Dra. Susan Calvin, jefe de *Robopsicología* de la empresa *USR (United States Robots and Mechanical Men, Incorporated)* en *Yo, Robot* (2004); su rol dentro de la *USR* la ubica como supervisora, buscando la estabilidad y el crecimiento de la empresa mediante la funcionalidad óptima de sus productos, en este caso, los cerebros positrónicos de los robots. De esta forma, el trabajo de la Dra. Calvin sólo cobra sentido en función del crecimiento de la empresa. Aquí también se pueden ubicar los numerosos casos de militares y científicos a cargo de diversos proyectos en otros filmes –*El enigma de otro mundo* (1951), *La Tierra contra los platillos voladores* (1956) e *Invasores de Marte* (1953), por mencionar algunos—. Dentro de la segunda sub-categoría de la clase media se ubican más abajo, según su capacidad adquisitiva y sus posiciones de poder, quienes reciben las órdenes y ejecutan

las acciones: la mano de obra, siendo éste el caso de Ray Ferrier, un operario de grúa para contenedores en un muelle y protagonista de *La guerra de los mundos* (2005); los mercenarios humanos de Pandora en *Avatar* (2009); el detective Del Spooner en *Yo, Robot* (2004), entre otros. Es preciso destacar que la variación entre acatar o no una orden en *Avatar* (2009) orienta gran parte de la trama del filme: las decisiones de Jake Sully frente a seguir o no las instrucciones del Coronel Miles Quaritch están siempre permeadas de carga dramática. La tercera variación de la clase media la conforman quienes trabajan por su cuenta; esta categoría no puede ubicarse jerárquicamente, pues los roles de poder y el potencial adquisitivo varían de un caso a otro: es evidente la diferencia de Miles y Carol Bennell (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956 e *Invasores*, 2007 respectivamente) respecto a Hollis Mason (*Watchmen: Los vigilantes*, 2009), pues los primeros son médicos independientes con consultorios privados, que gozan de beneficios monetarios mucho mayores a los del segundo, un héroe retirado, anciano, que se sostiene mediante un taller de autos antiguos. En estos casos el dinero, pese a no definir a los personajes, los distingue —además de brindarles un estatus que los caracteriza—.

En último lugar, ocupando la base de la pirámide, se encuentran quienes sobreviven al mercado en lugar de vivir de él; aquí caben los desempleados en quiebra, los inmigrantes ilegales sin bienes y las personas en situación de mendicidad. El dinero define a estos personajes, no con su carencia en sí misma, sino al presentarse en contraste con la relativa abundancia de otros; es así como en *La carretera* (2009) ninguno de los personajes posee dinero y la desventaja frente a otros se evidencia mediante la posesión de ropa, armas y provisiones; caso opuesto al de *El día después de mañana* (2004), donde la convivencia de Luther —un indigente neoyorquino negro— con J.D. —un estudiante adolescente, miembro de una familia rica de Nueva York— y los demás sobrevivientes refugiados en la biblioteca es objeto de contraste constante, pese a que en esa situación el dinero haya perdido su valor mercantil. Aunque en las películas de desastres naturales se idealiza la imparcialidad de las catástrofes, en el contexto real los pobres siempre resultan siendo los más afectados, pues éstos no tienen los recursos suficientes para dejar sus casas o para recuperarlas después de la destrucción. Según Martín Espada “los pobres están en peligro [...] ser pobre es peligroso, ser negro es peligroso, ser latino es peligroso”¹².

12 En BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Págs. 104-105.

A pesar de que Bauman¹³ y Ramonet¹⁴ coinciden en que la miseria se expande, gran parte de la población del planeta vive en condiciones de pobreza, la mayoría de los recursos se concentran en una porción minoritaria de la población, los desamparados cada vez son más vulnerables y los privilegiados están cada día más protegidos, en los filmes escogidos se presentan mayoritariamente personas adineradas –fuente de admiración, asombro, ejemplaridad e incluso voyeurismo– y de clase media –héroes con los que se pueden identificar las audiencias masivas, cuyos integrantes representan millones de dólares en taquilla–.

El dinero a través de las fronteras

Como se ha enunciado previamente, el debilitamiento de las fronteras y la reducción de las distancias son procesos permeados por el accionar del dinero, por lo que es necesario aludir a la globalización. Beck¹⁵ explica que varios autores han ubicado el origen de este fenómeno en diferentes épocas (siglo XV, siglo XVIII, finales del siglo XIX y finales del siglo XX); sin embargo, para este caso se tendrá en cuenta el final de la Guerra Fría como punto coyuntural más significativo frente a la globalización, principalmente por tres razones: la primera se ampara en que “el capitalismo es el motor de la globalización” –afirmación de Immanuel Wallerstein, parafraseado por Beck¹⁶–; en esa medida, el crecimiento global y casi ilimitado del capitalismo tras la caída de la URSS ha potenciado todos los procesos relacionados a la globalización e inaugurado una “sociedad mundial capitalista”¹⁷. La segunda razón se vincula a la popularización global y el vertiginoso avance de las tecnologías de comunicación e información en los últimos 20 años (teléfonos celulares, computadores personales, internet, dispositivos portátiles de almacenamiento de información, conexiones inalámbricas, cámaras digitales, sistemas operativos, formatos de almacenamiento de información, etcétera). La tercera razón radica en que a partir de este periodo se pueden distinguir con mayor facilidad tres procesos transnacionales presentados por Beck: globalización, globalidad y globalismo¹⁸. La importancia de estos tres fenómenos no se otorga de forma arbitraria,

13 Ibid. Pág. 107.

14 RAMONET, Ignacio. *Óp. Cit.* Pág. 114.

15 BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Pág. 41.

16 Ibid. Pág. 56.

17 Ibid. Pág. 138.

18 Ibid. Págs. 28-32, 127-128.

pues en los filmes estudiados se evidencian estos procesos al estar notoriamente asociados al argumento.

La destrucción inminente del planeta Tierra, o la amenaza de extinción a la humanidad son problemas icónicos del cine de ciencia ficción, en donde se destacan *Ultimátum a la Tierra* (1951), *El día que la Tierra de detuvo* (2008), *La Tierra contra los platillos voladores* (1956) y *La guerra de los mundos* (1953 y 2005); en estos filmes se plantea la presencia de una situación problemática que trasciende las barreras nacionales, lo cual se ajusta a las definiciones de Beck de globalización (“sucesos y problemas transnacionales”¹⁹ que se presentan en la informática, la ecología, la socio-política, la cultura y la economía, ésta última profundizada en este capítulo); sin embargo, la solución a la amenaza de destrucción o extinción proviene del accionar directo y estratégico de EE. UU. o de una coincidencia favorecedora dentro de sus fronteras. En cualquiera de los casos, se refuerza dentro del filme la imagen de este país como cooperador/monitor mercantil internacional, reflejada históricamente –dentro del contexto real– con los programas de ayuda extranjera como el Plan Marshall (1948-1951)²⁰, las incontables incursiones de empresas privadas de origen estadounidense en otros países y la dependencia económica del resto del mundo frente a la estabilidad de EE. UU. –es preciso recordar que la crisis económica mundial desatada en enero del 2008 se originó dentro de este país–.

Los espacios de consenso y participación internacional se presentan como situaciones obligatorias o de emergencia en los filmes de mediados del siglo pasado estudiados, o en el mejor de los casos, mediante entidades ficticias como los *Planetas Unidos* en *Planeta Prohibido* (1956) –una forma hiperbolizada de las Naciones Unidas– y la misteriosa “organización para la protección mutua de todos los planetas” en *Ultimátum a la Tierra* (1951); esto se justifica en la novedad que representan este tipo de organizaciones transnacionales en la década de 1950 (ya que, en su mayoría nacen después de la Segunda Guerra Mundial), contrastada con el posicionamiento global que tienen a comienzos del siglo XXI. Es así como la globalidad en el cine de ciencia ficción resulta usual en las películas del segundo periodo escogido, pues implica el funcionamiento de una “sociedad mundial, multidimensional y policéntrica”²¹. Algunos eventos de la última

19 Ibid. Págs. 29-30.

20 Harry Magdoff plantea que las actividades económicas de carácter internacional de EE. UU. se clasifican en tres tipos: inversión privada, gastos militares y programas de ayuda extranjera, estando estos procesos enfocados exclusivamente en mantener el monopolio económico y aumentar las ganancias. Ver: MAGDOFF, Harry. *The Age of Imperialism. The Economics of U.S. Foreign Policy*. MODERN READER PAPERBACKS. New York, 1969. Págs. 115-117.

21 Ibid. Págs. 127-128.

década han fomentado la familiarización del público frente a la globalidad económica en el cine; entre estos se destacan la circulación del euro a partir de enero del 2002, la firma de varios tratados de libre comercio por EE. UU. (con Jordania en 2001, Singapur en 2003, Chile, Australia y Marruecos en 2004, República Dominicana en 2006 y Panamá en 2007, por mencionar algunos ejemplos) y la integración de diez países más a la Unión Europea en mayo del 2004 (República Checa, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta y Polonia), entre otros. En *El día después de mañana* (2004) se escenifica una conferencia de las Naciones Unidas con respecto al calentamiento global (reunión que se lleva a cabo en la India), en la cual el representante de EE. UU. (el vicepresidente Raymond Becker) se niega a colaborar en el programa para la disminución de emisiones de gases de efecto invernadero, alegando que la economía es “*tan frágil como el medio ambiente*”, en una alegoría evidente al rechazo de George W. Bush de cumplir el Protocolo de Kyoto el 5 de junio del 2002, escudándose en el daño potencial que le haría a la economía estadounidense.

La violenta colonización de Pandora en *Avatar* (2009) es una alegoría al globalismo, ideología que se ampara en el mercado como máxima autoridad global, potenciado en la ciencia ficción al punto de disolver fronteras interplanetarias. Frente a esta perspectiva, el dinero como concepto adquiere primacía y poder por encima de cualquier grupo, ideología o institución —como el pueblo Na’vi y sus territorios²²—. El globalismo, como se auguró previamente, ha gozado de un auge paralelo al del capitalismo mundial tras la disolución de la URSS, cuando se comenzaron a implementar dinámicas capitalistas en ese territorio. Ramonet y Jameson resumen esta situación al afirmar que “el comunismo ya no inspira miedo; el capitalismo ha pasado a la ofensiva”²³, y que “el capitalismo tardío parece no tener enemigos naturales”²⁴, respectivamente. El globalismo también se manifiesta en *Iron Man* (2008 y 2010), donde la empresa multinacional de Stark, casi omnipotente y omnipresente, desarrolla armas más efectivas que las de cualquier nación, siendo proveedora de la defensa de EE. UU.; en palabras del mismo Stark, “*He privatizado con éxito la paz mundial.*” *Iron Man* es también una oda al monopolio, pues anclado a las victorias heroicas de Stark en sus épicas y explosivas batallas —y a sus “logros” sentimentales, como en cualquier otro melodrama—, está siempre el triunfo rotundo de su empresa por encima de las compañías rivales, como modelo de final feliz.

22 La exaltación que se da frente al ficticio pueblo Na’vi puede dar cuenta también de una crítica al mercado, pues en oposición a los humanos —antagonistas del filme—, parecen no tener una organización mercantil.

23 RAMONET, Ignacio. *Op. Cit.* Pág. 24.

24 JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. EDICIONES AKAL. Madrid, 2009. Pág. 8.



El multimillonario Tony Stark en la inauguración de *Stark Expo*, una convención creada para publicitar las novedades de su empresa en *Iron Man 2* (2010).

Poder y aplicación del dinero

Mencionar los usos y el poder del dinero dentro del contexto real caería fácilmente en la obviedad; sin embargo, bajo la presencia del *nóvum* y dentro de un contexto ficticio, el dinero puede menguar, potenciar o variar su influencia dentro de los filmes de ciencia ficción, siempre en función de la iconografía, el argumento o la construcción de los personajes. Como se ha planteado anteriormente, el rol de Adrian Veidt en *Watchmen: Los vigilantes* (2009) se condiciona, en gran medida, al dinero que posee y al poder que acarrea con el mismo²⁵; sin embargo, es preciso destacar la iconografía que rodea al personaje. La fijación de Veidt frente a la opulencia faraónica —evidente desde la concepción de su pseudónimo, *Ozymandias*, el nombre griego con el cual se conocía a Ramsés II, uno de los emperadores más emblemáticos del Egipto Antiguo— propicia que todo alrededor suyo destaque por su imponentia y su denotación de riqueza: su aspecto pulcro e inmaculado, sus trajes y disfraces ostentosos e impecables, sus edificios colosales e imponentes oficinas, etcétera; aunque el dinero físicamente nunca esté presente en cuadro, la iconografía de la riqueza siempre le rodea —resulta casi imposible ignorar, por ejemplo, el prendedor de tres hojas doradas de laurel que porta al lado izquierdo de su traje violeta, mientras está en su oficina—. Veidt no desconoce

25 La revista *Forbes* incluyó a Adrian Veidt dentro de su lista anual de los quince personajes de ficción más ricos, ubicándolo en el sexto lugar para el año 2010. Ver: www.forbes.com/2010/04/13/veidt-adrian-bio-opinions-fictional-15-10-watchmen.html.



Adrian Veidt le muestra su imperio a otros magnates estadounidenses en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

los intereses económicos detrás de los conflictos internacionales, al asegurar que “*Es muy obvio que la Guerra Fría con Rusia [...] se basa en el miedo de no tener suficiente; pero si volvemos los recursos infinitos la guerra se volverá obsoleta*”; frente a su iniciativa, un grupo de empresarios apela a la justificación ideológica anclada a los beneficios mercantiles²⁶, alegando que “*‘Gratuita’ es lo mismo que ‘socialista’, quizá tengamos que investigar sus afiliaciones comunistas*”.

En *Ultimátum a la Tierra* (1951), Klaatu es un emisario de una sociedad distante y al parecer más antigua y avanzada que cualquiera en la Tierra; pese a sugerir que se trata de una comunidad radicalmente distinta, ésta no deja de ser mercantil, pues se usan unos pequeños cristales como dinero —en esta medida, dentro del filme se reconoce al mercado como inherente a cualquier organización social “avanzada”—. Se puede inferir que la desarrollada civilización extraterrestre utiliza los cristales como moneda común y universal, siendo ajena al funcionamiento de las divisas; esto se evidencia cuando Klaatu intercambia con el ‘pequeño Bobby’ Benson dos cristales por dos dólares para entrar al cine. En la última versión de este filme, *El día que la Tierra se detuvo* (2008), la llegada de Klaatu desata el pánico en las bolsas, logrando que el volátil mercado accionario se desestabilice.

La hipérbole del consumismo desmedido y la cultura del desperdicio se materializa en *Idiocracia* (2006); en este futuro distópico, todos los ciudadanos de EE. UU. — recordando que el argumento se desarrolla enteramente dentro de las fronteras de este

²⁶ Harry Magdoff explica que este tipo de justificación es históricamente recurrente en EE. UU. Ver: MAGDOFF, Harry. *Op. Cit.* Pág. 173.

país, en los años 2005 y 2505— viven en función del entretenimiento masivo y la compra de productos de consumo, permaneciendo, la mayor parte del tiempo, sentados en un sofá, viendo televisión y comiendo comida chatarra. El triunfo de las empresas privadas por medio del consumo no tiene límites dentro del filme, llegando al punto de reemplazar el flujo de agua potable por una bebida hidratante de un intenso color verde llamada *Brawndo, el mutilador de la sed*²⁷; es así como la búsqueda de rentabilidad económica rompe con las barreras de la lógica, haciendo que el consumismo sea uno de los principales generadores de conflicto dentro del argumento. De forma más sutil, la influencia de una empresa privada en las decisiones estatales ocurre en *X-Men 3: La decisión final* (2006), cuando la farmacéutica *Laboratorios Worthington* desarrolla un supresor del gen mutante, provocando que el Gobierno utilice la sustancia como cura en jornadas de vacunación voluntaria y como arma para defenderse de los mutantes.

En oposición a las consecuencias negativas del crecimiento empresarial desmedido en *Idiocracia* (2006), el enorme capital de las empresas transnacionales se presta para un fin beneficioso dentro del argumento de otros filmes, como en los casos de *Iron Man* (2008 y 2010), *Con destino a la Luna* (1950)²⁸ y *Cuando los mundos chocan* (1951); en estos filmes, el dinero procura la innovación, el desarrollo, el rompimiento de fronteras e incluso la salvación, ya sea permitiendo la aparición del *nóvum* (la armadura voladora de Anthony Stark en *Iron Man* y la nave espacial de exploración en *Con destino a la Luna*) o generando una invención como alternativa frente al mismo (la versión atómica del Arca de Noé en *Cuando los mundos chocan*). En estos tres casos, la innovación se da enteramente desde —y con capital exclusivo— de empresas privadas, ubicando al crecimiento empresarial como motor del progreso y bienestar, premisa básica del neoliberalismo (distinto a casos como *La Tierra contra los platillos voladores*, 1956, e *Invasores de Marte*, 1953, en donde las invenciones son auspiciadas por sectores estatales). En *Serenity* (*Serenity*, 2005) la contratación de empresas privadas por parte del Gobierno interplanetario, para vigilar planetas lejanos, plantea

27 Dentro del filme hay varios casos de incursión empresarial absurda, se pueden recordar ejemplos como la publicidad de American Express (institución financiera real, reconocida por su servicio de tarjetas de crédito) en la Casa Blanca durante una alocución presidencial, e incluso en el nombre mismo del presidente de EE. UU., Dwayne Elizondo Mountain Dew Herbert Camacho (Mountain Dew es una marca real de bebida gaseosa, perteneciente a la empresa multinacional PepsiCo Inc.).

28 En este filme, la construcción y utilización de la nave van en contra de las decisiones y restricciones impuestas por el Gobierno de EE. UU., dándole a la empresa privada un poder superior al del Estado mismo (globalismo), y consagrando a la industria estadounidense como único eje de desarrollo científico y tecnológico.

una interdependencia entre lo privado y lo estatal, aún vigente después de miles de años y a millones de kilómetros de distancia de la Tierra.

El crecimiento de las empresas y la obtención de capital por medio de la explotación mineral no es una tendencia históricamente nueva y, en el caso de *Avatar* (2009), tampoco se trata de una característica implícita o subyacente a la trama; por la obviedad protagónica de este aspecto, resulta de mayor interés destacar dos situaciones tangenciales de este fenómeno. Para nombrar la primera, se debe recordar que, como sugiere Beck, la prosperidad de una empresa dentro de un país no equivale a la prosperidad de los ciudadanos que residen en el mismo²⁹, como se ejemplifica en esta película con la situación de los habitantes de la Tierra y, más concretamente de Jake Sully: las ciudades terrestres están inundadas de publicidad³⁰, las empresas han alcanzado expansión interplanetaria y, pese a la desarrollada biotecnología, Jake no puede costearse un tratamiento para volver a caminar. Contrario al posible bienestar que pueda traer el desarrollo tecnológico y el crecimiento económico de las macro empresas, el filme muestra una sociedad superpoblada, contaminada y caótica. La segunda situación se evidencia en el dinero asociado a las personas por agentes externos, tratando a los seres humanos como inversión y/o mercancía, como sucede con el Dr. ‘Tommy’ Sully, hermano gemelo de Jake, quien “*representa una gran inversión*” para los agentes de la empresa encargada de la explotación minera en Pandora. El precio puesto sobre la cabeza de alguien (personas como mercancía) también aplica para esta práctica, como recuerda la jugosa recompensa que ascendió, en julio del 2007, a los 50 millones de dólares para quien capturara, a Osama bin Laden, vivo o muerto.

Cuando el dinero pierde su valor

En un *flashback*, los protagonistas de *La carretera* (2009) deciden destruir el piano que guardan en su casa para usarlo como leña y sobrevivir al invierno apocalíptico; pese al apego que tienen por el instrumento, el sacrificio es necesario para vivir. Es así como el objeto, bajo circunstancias especiales, adquiere una nueva significación. Néstor García Canclini, retomando planteamientos de Jean Baudrillard, reconoce cuatro tipos de valor

29 BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Págs. 17-19.

30 La publicidad masificada es recurrente en los filmes ambientados en el futuro realizados en la última década, además de *Avatar* (2009) también se presenta en *Idiocracia* (2006) —mencionado previamente— y *Sentencia previa* (2002).

asociados a un objeto³¹: el valor de uso, que es el fin, la aplicabilidad o la utilidad del objeto; el valor de cambio, que se le asigna de acuerdo a lo que pueda ofrecerse a manera de canje por el objeto (en la mayoría de los casos, su precio); el valor signo, que le da un atractivo agregado, modificando su valor de cambio, mas no su valor de uso; y el valor símbolo, generado por el apego social o personal ligado a un objeto por medio de rituales o interacciones con él. De esta forma, el piano de *La carretera* (2009) adquiere un nuevo y prioritario valor de uso (ser convertido en leña) que supera, sin que se haya perdido, su valor de uso original (interpretar música) y su valor simbólico como objetopreciado dentro de la familia. Situaciones similares ocurren con otros objetos pues las condiciones adversas obligan a que no exista cambio comercial alguno, limitando la adquisición de bienes al robo y al saqueo. La extrema escasez escenificada, en la que cualquier objeto útil es un tesoro, contrasta con el consumismo típico del *American way of life*, conservado en otras cintas futuristas como *Yo, robot* (2004) y exagerado en *Idiocracia* (2006).

Soy leyenda (2007) también plantea un futuro desolado y apocalíptico; sin embargo –y a diferencia de *La carretera* (2009)– las condiciones de supervivencia son distintas: el teniente coronel y doctor Robert Neville debe racionar los recursos con los que cuenta, pero no escasea de ellos, pues tiene en su poder un refugio con comida, armas, medicinas, municiones, gasolina, agua potable, energía eléctrica, entretenimiento, etcétera; en este contexto, las relaciones de intercambio se acaban, no por la ausencia de bienes, sino por la ausencia de interacción comercial con otras personas –pues Neville está solo en la ciudad de Nueva York–. La falta de relaciones con humanos sanos genera que los maniquíes, sin un valor de uso para la supervivencia, adquieran un notable valor símbolo para el protagonista, al ser utilizados para simular contacto con otras personas. Las situaciones extremas y de supervivencia modifican los valores de cada objeto, la transformación se hace más evidente con el elemento que ostenta uno de los paradigmas de máximo valor de cambio y mínimo valor de uso: el dinero; el apego a este recurso, tan insigne del capitalismo, permite que se utilice su pérdida de importancia como alegoría máxima de desesperación y crisis, como sucede en *La guerra de los mundos* (1953), en donde, tras la orden de evacuación de la ciudad de Los Ángeles, una turba embosca a todos los automóviles que buscan salir de la ciudad; en medio del caos, un hombre con un portafolio ofrece desesperadamente comprar un puesto para escapar (primero en 500, luego en 1.000 dólares), pero uno de los pasajeros responde “*¡el dinero*

31 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. EDITORIAL GEDISA. Barcelona, 2004. Págs. 32-34.

ya no sirve para nada!”, y lo empuja fuera del vehículo en movimiento. El hombre del portafolio cae al suelo y un sugerente plano en picada muestra cómo es pisoteado por la muchedumbre mientras trata de recuperar los manojos de billetes que han salido de su maletín al abrirse. Durante la misma escena, tras poco más de un minuto de ruidosos y caóticos planos cortos de peleas y saqueos, quedan solos el hombre del portafolio y el Dr. Clayton Forrester (protagonista del filme), golpeados y arrojados en medio de una calle deteriorada y llena de basura, en un plano general silencioso y desolado, que sugiere un derrota tanto para el heroísmo como para el capital.

En la película ***Cuando los mundos chocan*** (1951) también se pierde el valor del dinero, pero este proceso no se da de forma violenta y se asocian a la comprensión del inminente desastre (aunque se desata el pánico colectivo, además de motines y peleas, estas secuencias están siempre separadas de las que aluden al menosprecio del dinero; además, como ya se ha dicho, el dinero procura el desarrollo del argumento, pues son millonarios quienes financian la construcción de la nave-arca); de esta forma, el piloto David Randall (protagonista del filme) se muestra escéptico ante los pronósticos que recibe del Dr. Emery Bronson, quien augura que *“El dinero no importa para nada. [...] quizá llegue el día en que el dinero no le importe ni a usted, ni a nadie”*; sin embargo, tras conocer el fatídico destino del planeta, Randall quema dos billetes en una fiesta para encender dos cigarrillos, de los cuales uno era para Joyce Hendron, a quien le afirma *“le diré que [el Dr. Emery Bronson] tenía razón en decirme que llegará un día en que no me importe el dinero [...] éste es el día, ¡dinero para quemar!”*³².

32 Randall, durante los primeros minutos del filme, es caracterizado mayoritariamente en torno a la avaricia; el dinero lo presenta y define como personaje, con diálogos como *“no me importa lo que haga, sólo dígame adónde voy y cuándo me pagan.”*; *“para mí, doctor, el dinero siempre importa.”*; *“cuando eso me ocurra [perder el interés por el dinero], estaré seis pies bajo tierra.”*; *“sólo soy un mensajero muy caro”*. El desapego de Randall frente al dinero hace que su rol dentro del filme se modifique, de aventurero inescrupuloso a héroe.

Imposiciones y arbitrariedades del poder

“Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga poder”.
Bronislaw Baczko.

“Los símbolos reciben el poder de las personas. Solo, un símbolo carece de sentido. Pero con suficientes personas, volar un edificio puede cambiar el mundo”.
V, *V de venganza* (2005).

“Tenemos una organización para la protección mutua de todos los planetas, y para la total supresión de la agresión. La prueba de una autoridad así es la fuerza policial que la sostiene. Para que se cumpla, hemos creado una raza de robots. Su función es patrullar los planetas en naves espaciales como ésta y mantener la paz. En asuntos de agresión, tienen un poder absoluto sobre nosotros que no puede revocarse: al primer indicio de violencia, actúan automáticamente contra el agresor”, explica Klaatu en ***Ultimátum a la Tierra*** (1951) a un grupo de científicos que representa a todas las naciones del planeta, con el fin de hacerles saber que la distribución terrícola del poder existente (que ha ocasionado diversos enfrentamientos entre naciones) acaba de verse rebasada por una superestructura universal a la cual deberán someterse, pues según advierte, *“el precio por provocar su acción es demasiado terrible para arriesgarse”*. Como se evidencia en el caso anterior y al igual que en el contexto real, el poder en la ciencia ficción está asociado generalmente con la superioridad de la fuerza y la aplicación de cierta autoridad, pues según David Easton, es “uno de los conceptos explicativos fundamentales para el estudio de la elección social. Se lo emplea en análisis de las relaciones entre naciones, de la toma de decisiones por parte de una comunidad, de la conducta comercial y de la discusión en pequeños grupos”¹. Estas relaciones también son explicadas por Michel Foucault, cuando asegura que el poder no es inherente a una élite dominante, sino que “se está

1 EASTON, David. *Enfoques sobre teoría política*. AMORRORTU EDITORES. Primera Edición. Buenos Aires, 1696. Pág. 67.

produciendo a cada instante en todos los puntos o, más bien, en toda relación de un punto con otro”², por lo que es posible asegurar que el poder representado en estas películas se manifiesta en diferentes niveles.

El análisis del corpus filmico permite reconocer una serie de jerarquías y figuras del poder (asociadas con autoridad, toma de decisiones, control y resolución de problemas) que se repiten en la mayoría de las películas y que demuestran la estrecha relación que tienen las sociedades ficticias que presentan estas producciones con el contexto real, a pesar de que dicha relación cambie de un filme a otro. En un comienzo y de manera evidente, aparece el Estado a través de sus organismos de control e instituciones sociales como máxima instancia a recurrir en momentos de incertidumbre. Así se demuestra en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), pues el Dr. Miles Bennell se comunica primero con el FBI en Los Ángeles para advertir de los temibles invasores, luego intenta con el Gobierno de Sacramento, California y por último con Washington. No obstante, y a pesar de la relevancia del Estado, las multinacionales y organizaciones globales adquieren relevancia (sobre todo en la última década), como entidades que regulan y tienen el poder de decidir y emprender iniciativas que cambian el destino de la humanidad, por encima de los intereses netamente nacionales. Tomando en cuenta lo propuesto por Foucault, las relaciones de poder en la ciencia ficción también se dan en los vínculos básicos entre individuos, especialmente cuando el personaje es un científico o hace parte de las Fuerzas Armadas. Por último, pero no por esto al final de la cadena de mando, se encuentran los medios de comunicación y la Iglesia, que ejercen su poder a través del control social y la creación y reafirmación de imaginarios sociales.

Los designios del Estado

Klaatu y Gort aterrizan en el centro de Washington en *Ultimátum a la Tierra* (1951); una decena de naves espaciales caen destruidas en las calles y monumentos de esta ciudad en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956); la Casa Blanca se ve vulnerable ante las densas nubes de la tormenta que se avecina en *El día después de mañana* (2004), y el programa *PreCrimen* de esta capital se convierte en un posible ejemplo para el resto del país en *Sentencia previa* (2002). En Nueva York, una misteriosa neurotoxina provoca que los visitantes de Central Park se suiciden en *El fin de los tiempos* (2008); una criatura gigante acaba con todo Manhattan en *Cloverfield: Monstruo* (2008); trípodes alienígenas emergen del suelo de la ciudad para destruirla en *La guerra de los*

2 OSORIO, Jaime. *El Estado en el centro de la mundialización. La sociedad civil y el asunto del poder*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. México, 2004.



Una poderosa tormenta se acerca a Washington en *El día después de mañana* (2004).

mundos (2005) y es devastada en *El día después de mañana* (2004), *El día que la Tierra se detuvo* (2008), *Watchmen: Los vigilantes* (2009) e *Inteligencia Artificial* (2001). La repetitiva utilización de estas ciudades como escenarios de algunas películas de ciencia ficción, no sólo demuestra el significado político que pueden tener los filmes de este género, sino que también refuerza el imaginario social que se ha construido en el último siglo sobre la hegemonía política y económica de EE. UU., al ser éstos los principales centros del país.

En *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), un general de la cúpula militar estadounidense le pregunta al Dr. Russell Marvin por qué los invasores solicitaron una reunión de los líderes mundiales en Washington, ante lo cual el científico responde “*Ellos parecen ser realistas, y Washington es uno de los centros de poder político*”. Como se aprecia en esta película, Washington, más que ser la capital estadounidense, concentra el poder estatal, pues es donde se encuentran las sedes principales de las tres ramas que componen la estructura de su Estado³, así como algunas organizaciones políticas y económicas de carácter internacional (el Banco Interamericano de Desarrollo, el Fondo Monetario Internacional, la Organización de Estados Americanos, entre otras). Por su parte, Nueva York es considerada el centro de finanzas del planeta desde el siglo pasado y, al igual que Washington, alberga a importantes organizaciones mundiales (desde 1950 la Organización de las Naciones Unidas tiene su sede en este lugar). No es

3 EE. UU. está dividido en tres ramas del poder público: la ejecutiva, que es encabezada por el Presidente y cuya sede es la Casa Blanca; la legislativa, representada en el Congreso y la judicial, en la Corte Suprema.

extraño entonces, que los alienígenas se dirijan a estas ciudades para establecer contacto con la humanidad o que sean blanco de gran parte de los ataques presentados en los filmes, pues son mostradas como lugares que representan al planeta en conjunto y su vulnerabilidad parecería ser un termómetro de la factibilidad de los peligros que se avecinan.

Reconociendo que por ser producciones estadounidenses es lógico que se escenifiquen en ciudades de ese país, vale la pena resaltar la importancia que se da al poder político y económico en estas películas, así como a las figuras, símbolos e instituciones sociales en los que se manifiesta. Estas últimas, de notoria relevancia en la ciencia ficción, son definidas por Talcott Parsons como grupos organizados de personas que se asocian para satisfacer ciertas necesidades⁴ y se clasifican de acuerdo a sus objetivos⁵ o a sus funciones en la sociedad, siendo las más representativas aquellas orientadas hacia la producción económica (mercado y trabajo), las que se encargan del mantenimiento de las normas (Iglesia, familia y escuela) y las que tienen propósitos políticos, cuyo máximo representante es el Estado, el cual “[...] se compone de todas las demás instituciones que, dentro de una estructura social, tienen consecuencias y fines similares [...]”⁶. Si bien el ejercicio de la política no se reduce al ejercicio del poder, ni ésta se encuentra determinada solamente por el accionar de los gobernantes⁷, en muchos filmes de ciencia ficción sí se le da importancia transversal a las figuras que representan al Estado estadounidense, por lo que éste prevalece en el desarrollo del argumento de diferentes maneras:

En primer lugar, el Estado aparece en oposición a los objetivos del protagonista. Así se evidencia en la falta de apoyo al proyecto del héroe, como sucede en *Con destino a la Luna* (1950), donde el Gobierno de ese país no acepta financiar la construcción de un cohete con el que se pretende explorar el satélite natural de la Tierra o en el caso de *El*

4 PARSONS, Talcott. El sistema social. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984. Pág. 28.

5 Otros teóricos, como Hans Gerth y Charles Wright Mills, las clasifican según su función objetiva en: El orden político (en las cuales se influye, distribuye o adquiere poder y autoridad), el orden económico (donde se garantizan los recursos, el trabajo y en general la producción), el orden militar (en las que se organiza la violencia legítima y se supervisa su aplicación), el orden religioso (en las que se organiza y regula el culto colectivo a Dios) y finalmente el orden familiar (donde se da la procreación y socialización inicial del individuo). Ver: GERTH, Hans y WRIGHT MILLS, Charles. *Carácter y estructura social*. EDITORIAL PAIDÓS. Buenos Aires, 1963. Pág. 45.

6 GERTH, Hans y WRIGHT MILLS, Charles. *Óp. Cit.* Pág. 44.

7 Giovanni Sartori expone que el surgimiento de procesos políticos por fuera del ámbito estatal propició la masificación de la política; de esta forma, se inauguran sistemas políticos, capaces de cobijar a una sociedad definida; Sin embargo, la toma de decisiones sigue adscrita casi exclusivamente al Estado. Ver: SARTORI, Giovanni. *Elementos de teoría política*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1999.

día después de mañana (2004), pues el vicepresidente de EE. UU., Raymond Becker, desacredita la teoría del cambio climático abrupto planteada por el personaje principal, Jack Hall (esta situación está estrechamente relacionada con el contexto real, pues en 1992 EE. UU. se rehusó a firmar el Programa 21 de las Naciones Unidas, que obligaba a los países a elaborar una agenda de desarrollo sostenible). Por otra parte, en algunos filmes se presenta al Estado como represor o persecutor, como sucede con el régimen ultraderechista de *V de venganza* (2005) que, pese a no estar ambientada en EE. UU., sí trata temas importantes para este país como la coerción de libertades y el terrorismo; lo mismo ocurre en *X-Men 3: La decisión final* (2006), ya que algunos mutantes son perseguidos con el fin de “curarlos” de su condición especial, o en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), en donde el presidente Richard Nixon prohíbe la continuación del patrullaje de los héroes enmascarados, al tiempo que pone a la opinión pública en su contra.

Por otra parte, el Estado hace presencia en la ciencia ficción a través de su figura más reconocida (de acuerdo al imaginario estadounidense y, se podría decir, del planeta), la cual es el Presidente o Primer Ministro, es decir, la cabeza del Gobierno (o su equivalente de acuerdo al sistema político de cada nación). Vale la pena recordar que la presidencia de EE. UU. es frecuentemente calificada como el cargo más importante del planeta. Volviendo al ejemplo de *El día después de mañana* (2004), a pesar de que en un comienzo el vicepresidente de EE. UU. representa al Gobierno, incluso ante las Naciones Unidas, en el momento de la catástrofe el Presidente es quien asume el control de la situación; además, su figura se ve martirizada al morir en medio de la tormenta, tras abandonar de último su despacho en la Casa Blanca.

También en *El día que la Tierra se detuvo* (2008) una delegada del Presidente, la secretaria de Defensa Regina Jackson, es quien comanda todo lo relacionado con el visitante alienígena, Klaatu. Además, en *V de venganza* (2005) y *Watchmen: Los vigilantes* (2009) la cabeza del Gobierno (Adam Sutler y Richard Nixon, respectivamente) maneja a la opinión pública y coordina las políticas coercitivas, al aparecer en escenas de alocuciones presidenciales, discursos o actos públicos y reuniones claves de las cúpulas militares o ministeriales. Sin embargo, es importante destacar que el Estado representado a través de un personaje no es la constante en las películas de ciencia ficción, sin que esto signifique que no esté presente, pues en muchas se hace referencia a Washington y a la Casa Blanca como máxima instancia en la toma de decisiones nacionales. Es así como en *Ultimátum a la Tierra* (1951) se habla de “demócratas” durante la escena del desayuno, resultando ambiguo si se refieren a los integrantes del Partido Demócrata de EE. UU. o a quienes conforman el Gobierno elegido a través del voto popular.

Otra forma de representación del Estado es por medio de los símbolos nacionalistas⁸, cuando se pretende demostrar la vulnerabilidad de esa nación o el avance de un contrapoder. No se trata únicamente de los símbolos tradicionales como la bandera, los escudos y el himno, sino también de elementos —principalmente arquitectónicos—, que se han convertido en emblemas del poder hegemónico cultural, político y económico de EE. UU.⁹, los cuales aparecen ultrajados en momentos en los que se atenta contra el Estado. Al caso ya relatado de la bandera congelada y la Casa Blanca en medio de la tormenta en *El día después de mañana* (2004), se le suman el letrero de Hollywood destruido por un gigantesco tornado en esta misma película, la cabeza mutilada de la Estatua de la Libertad en *Cloverfield: Monstruo* (2008) y la destrucción del Capitolio de Washington en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), escenas mostradas en planos de duración significativa que además se acompañan, en la mayoría de los casos, con música dramática. Muchas de estas escenas recuerdan la caída de las Torres Gemelas en los ataques del 11 de septiembre del 2001, que convirtieron a los dos edificios del centro de Manhattan en una insignia de los alcances del extremismo contra occidente y la vulnerabilidad de este país.

Por último, el Estado hace parte de las narraciones de ciencia ficción al cumplir su función de fuerza reguladora, pues define la relación del individuo (en este caso personaje) con la sociedad y sus instituciones. La función reguladora es percibida como algo negativo por Karl Marx, quien plantea que el poder es, ante todo, un instrumento de dominación localizado en el Estado, el cual lo ejerce a través de los mecanismos de represión física (Fuerzas Armadas) e ideológica (la Escuela, los Medios Masivos de

8 Decimos símbolos nacionalistas y no patrióticos debido a la distinción que Hans Gerth, y Charles Wright Mills realizan sobre estos dos términos. El primero hace referencia a los “Símbolos por los cuales se promueven y justifican las pretensiones de la existencia y reconocimiento como Estado [...] estos símbolos pueden permanecer como legitimaciones.” Mientras que el patriotismo hace referencia al “[...] amor a la patria y al pueblo, sin incluir necesariamente el compromiso emocional con el orden político y su peculiaridad institucional. El patriotismo es el orgullo de la herencia cultural de la nación, desprovisto de aspiraciones de lograr ‘gloria’ (el prestigio del poder) en la competencia internacional.” De acuerdo con esta investigación, los ciudadanos estadounidenses no sólo suelen estar orgullosos de su patria sino también de los Gobiernos que los rigen y su forma de expresarlo, entre otras, es a través de estos símbolos; de ahí, la preferencia por el término nacionalista a patriótico. Ver: GERTH, Hans y WRIGHT MILLS, Charles. *Óp. Cit.* Pág. 196.

9 Para lugares geográfica/arquitectónicamente notables o históricamente relevantes, se utiliza la palabra *land-mark* (palabra que no tiene equivalente en español, pero cuya traducción aproximada podría ser *marca geográfica*).

Comunicación)¹⁰. Los primeros actúan directamente en *V de Venganza* (2005), donde las ciudades están constantemente patrulladas por los *Señaladores* (un grupo de Policía secreta) durante el toque de queda nocturno, lo cual les da el poder –y por ende la autoridad– para reprimir todas las potenciales expresiones disidentes; o en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), pues el Ejército dispara en contra de los manifestantes sin importar que éstos sean civiles y ciudadanos estadounidenses, en una escena que alude al movimiento de contracultura de la década de 1960 en EE. UU, denominado ‘El poder de la flor’; el control autoritario de la población en manos del poder militar también es claro en la incursión terrícola y el sometimiento de los Na’vi en *Avatar* (2009)¹¹, así como en la autoridad del coronel Quaritch, quien no sólo advierte a todos los que llegan que “*deben obedecer las reglas de Pandora*”, sino que también influye en las decisiones empresariales que debería hacer el encargado de la misión a ese planeta, Parker Selfridge.

Pero la facultad de dominación de los organismos de control formulada por Marx no es una constante en los filmes de ciencia ficción de estas décadas, pues en la mayoría son representados como la esperanza de la humanidad ante la destrucción o la muerte. De ellos se espera que, a través de su poderío militar, combatan la amenaza y devuelvan la tranquilidad al suelo estadounidense, como sucede en *Cloverfield: Monstruo* (2008), *El fin de los tiempos* (2008) y *La guerra de los mundos* (1953 y 2005), donde los protagonistas creen que han llegado a un lugar seguro cuando encuentran convoyes o unidades militares. No obstante, aunque en las películas el Estado intenta destruir la amenaza por medio de su poder armamentístico o proteger a los ciudadanos con la implementación de cuarentenas o evacuaciones, más que resaltar los valores de las Fuerzas Armadas, se pone en cuestión su efectividad, ya que en ninguno de los casos la eliminación de la amenaza se da gracias al poder de las armas. En *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), después de que los militares intentaran destruir a los invasores mediante una respuesta armamentista apresurada, la verdadera solución la presentan los científicos al crear un instrumento que permite combatirlos; en *La*

10 Marx también afirma que el poder está “atado a la posesión de los medios de producción material de las sociedades”. Ver: GARCÍA, José Joaquín; CAUICH CANUL, Jesús Francisco; DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo. *El mito del poder en la sociedad contemporánea*. En UNI/PLURIVERSIDAD. Vol. 9. No. 3. Antioquia, 2009. Pág. 107-116.

11 Aunque en la película *Jake Sully* se refiere a los militares que se encuentran en Pandora como mercenarios (“*En la Tierra estos tipos eran perros del Ejército, marines luchando por la libertad. Pero aquí afuera sólo son asesinos a sueldo, tomando el dinero, trabajando para la compañía*”), éstos hacen parte de una superestructura (la compañía) que busca controlar este lugar.



Los soldados estadounidenses disparan contra los manifestantes en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

guerra de los mundos (1953 y 2005) fueron las bacterias del medio ambiente las que eliminaron a los extraterrestres, tras los inútiles ataques de las Fuerzas Armadas, que incluyeron el uso de una bomba atómica; en *La humanidad en peligro* (1954) el trabajo en conjunto con los científicos Harold y Pat Medford permitió que los militares exterminaran a las hormigas gigantes y, finalmente, en *Cloverfield: Monstruo* (2008) el destino de la criatura

es incierto, incluso después de que el Ejército ha devastado gran parte de la ciudad de Nueva York, en un intento desesperado por destruirla.

Aunque de una u otra forma hay presencia del Estado en las películas de ciencia ficción, vale la pena resaltar el caso de *La carretera* (2009), donde —sin que se explique el proceso— la ausencia total de recursos naturales llevó al planeta a un escenario post-apocalíptico sin organización estatal, en el que se vuelve al ordenamiento básico de la humanidad en pequeños grupos de personas que se alían con el único fin de conseguir lo necesario para sobrevivir. De esta forma, el poder deja de estar distribuido según unas instituciones sociales establecidas que regulan las acciones del individuo y se convierte en una cuestión de supervivencia del más fuerte, como en las dinámicas del mundo animal.

De la soberanía nacional a la supremacía universal

Tony Stark, un multimillonario y brillante inventor que está a la cabeza de *Stark Industries*, (empresa heredada por su padre y cuyo objetivo es la creación de equipamiento armamentista) es secuestrado por un grupo terrorista del Oriente Medio que pretende

obligarlo a diseñar y construir un poderoso misil; él, fingiendo que obedece, crea en realidad un traje especial que lo convierte en un ser casi indestructible y le permite escapar. El poder de esta armadura hace que el Gobierno estadounidense pretenda quedársela, alegando que una tecnología como ésta no puede estar en manos privadas; sin embargo, Stark se niega y aclara que al privatizar el arma, privatizó también la paz mundial. Esta afirmación, manifestada en el filme *Iron Man 2* (2010), ratifica que el poder ha sobrepasado el ámbito estatal y, al no encontrarse necesariamente adscrito a una nación, adquiere dimensiones globales. Es así como la reproducción cultural y social, anteriormente a cargo del Estado y la Iglesia, pasó (de acuerdo con Raymond Williams¹²) a manos del mercado y los medios masivos de comunicación, restándole poder a la política estatal-nacional¹³.

Cientos de organizaciones a nivel mundial vigilan constantemente las decisiones del Gobierno sudafricano sobre el refugio de los extraterrestres en *Sector 9* (2009), por lo que cada acción o política estatal que competa a estos seres debe hacerse de acuerdo a los tratados internacionales y la aprobación de otros países, a pesar de que los nuevos habitantes de Johannesburgo se han convertido en un problema sanitario y de seguridad para Sudáfrica. Sin embargo, lo que parecía ser un asunto de competencia política (así fuera internacional), pasa a manos de la compañía *Multi National United (MNU)* que, bajo el pretexto de reubicar organizadamente a los alienígenas, experimenta con ellos para descifrar cómo funciona su avanzada tecnología bélica. La anterior preocupación de las naciones por el bienestar y los derechos de los recién llegados al planeta parece esfumarse con la entrada de la *MNU*, lo cual va en concordancia con la “aparición de un poder absoluto”¹⁴ concentrado en las empresas transnacionales, pues en el último siglo se han privatizado los aspectos tecnológicos y los recursos que afectan la naturaleza y la vida del ser humano. La ausencia de una autoridad estatal o política clara, acompañada del poder desmedido de la empresa privada, es retratada en *Avatar* (2009), donde la *RDA (Resources Development Administration o Administración para el Desarrollo de Recursos*, una compañía de carácter interplanetario) no sólo controla por completo la exploración de Pandora y la extracción del *Unobtainium*, sino que también lleva a cabo programas científicos como

12 WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1981.

13 Así también lo plantea Ulrich Beck, al asegurar que los procesos de globalización del último siglo han quitado las fronteras nacionales del poder, pues “los Estados Nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder”. Ver BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Pág. 17.

14 RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RAN-DOM HOUSE MONDADORI S.A. Barcelona, 2002. Pág. 13-14.

Avatar, que anteriormente estarían en manos de un Gobierno o un grupo de naciones, con sus respectivos controles y veedurías. Este tipo de facultades que se otorgan las organizaciones supraestatales son explicadas por Ignacio Ramonet, al afirmar que “la globalización financiera ha creado su propio Estado [...] un Estado supranacional que dispone de aparatos, redes de influencia y medios de acción propios”¹⁵. A escala global y no universal, el poder de estas organizaciones (especialmente cuando tienen fines económicos como el FMI o el Banco Mundial) se ve reforzado por la ausencia de una autoridad que las controle, pues “indiferentes al debate democrático e inmunes al sufragio universal, estos poderes oficiosos gobiernan de hecho el planeta y deciden soberanamente el destino de sus habitantes sin que ningún contrapoder permita corregir, enmendar o rechazar sus decisiones. Pues los contrapoderes tradicionales –parlamentos, partidos, medios de comunicación– son o muy locales o muy cómplices.”¹⁶

Al ser la globalización un proceso relativamente nuevo, se manifiesta, en mayor medida, en las producciones de ciencia ficción de la última década¹⁷. No obstante, en los filmes de 1950 se comienza a vislumbrar la relevancia del mercado y la industria en el desarrollo de las tramas, dejando de lado el poder del Estado, como sucede en el caso anteriormente mencionado de *Con destino a la Luna* (1950); la aparición de entidades transnacionales como las Naciones Unidas en *Cuando los mundos chocan* (1951) y en *Ultimátum a la Tierra* (1951), donde se recuerda que ésta “no representa a todas las naciones” del planeta; e incluso, las organizaciones interplanetarias como *United Planets* de *Planeta Prohibido* (1956) o la “organización para la protección de todos los planetas” de *Ultimátum a la Tierra* (1951). Es a partir de la caída de la URSS que se acelera el proceso de globalización, que permite a EE. UU. reafirmar su hegemonía (económica, política y cultural) ante las demás naciones y obtener la capacidad de determinar el accionar de las organizaciones mundiales. Así se demuestra en la reunión de las Naciones Unidas en *El día después de mañana* (2004), pues la posición de este país impidió un consenso sobre las acciones que se deben emprender para prevenir el cambio climático; lo mismo ha sucedido en el contexto real a través de las campañas que han hecho los embajadores estadounidenses en la última década para

15 Ibid. Pág. 107.

16 Ibid. Pág. 180.

17 Aunque el origen de la globalización se puede rastrear a diferentes momentos históricos (siglo XV, siglo XVIII, finales del siglo XIX y finales del siglo XX), este proceso crece vertiginosamente con la caída de la URSS y la entrada masiva de las nuevas tecnologías de información y comunicación.



Reunión de la Asamblea General de las Naciones Unidas en *Cuando los mundos chocan* (1951).

que esta misma organización sancione a los Gobiernos de Irán y Corea del Norte por la posesión de armas nucleares.

Igualmente, como afirma Ignacio Ramonet¹⁸, “El bombardeo a Afganistán durante varios meses después de los atentados [del 11 de septiembre] y el apoyo a EE. UU. de países como Rusia, con quienes por el momento tenía algunos desacuerdos, prueba el gran poderío de este país, además de que da mundialmente la advertencia de que ante cualquier conflicto, EE. UU. no tendrá un gran adversario”. Sin embargo, a pesar de que el liderazgo estadounidense continúa siendo una constante de la ciencia ficción de Hollywood (ya sea por medio del Estado o del sector privado), situaciones como la recesión económica del 2008 o el crecimiento industrial de potencias como China, Japón y Brasil, han relegado el poderío financiero de este país, dejando su potencial

18 RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002. Pág. 56.

militar como el factor determinante para demostrar su fuerza ante el resto del mundo¹⁹.

En menor medida, pero con el mismo valor global, la religión (por medio de la Iglesia cristiana) aparece en la ciencia ficción como un productor de imaginarios sociales que determinan las relaciones de los individuos y su estatus en la sociedad. Es así como, si bien presenta una variación de una época a otra en la importancia que se le concede dentro de los filmes, las referencias a un poder superior al terrenal no son excluidas de la ciencia ficción. Durante la década de 1950, el Dios judeo-cristiano es expuesto como el creador del universo y como principal artífice de todo lo que le ocurre a la humanidad. En la primera escena de ***Cuando los mundos chocan*** (1951), posterior a la presentación en llamas de los créditos, se escuchan unos cantos celestiales y en un primer plano aparece la biblia en cuyas hojas se lee: “*Dios miró a la Tierra y vio que estaba corrompida, porque toda carne había corrompido su camino sobre la Tierra. Entonces Dios dijo a Noé: ‘He decidido el final de toda carne, porque la Tierra está llena de violencia por culpa de ellos’*”. Posterior a esta imagen aparece un cielo estrellado y una voz en off comienza a hablar sobre las observaciones científicas del Universo, resaltando la insignificante parte que representan los seres humanos para éste “[...] *hay más estrellas en el universo que seres humanos en la Tierra*”. Lo anterior insinúa la supremacía creadora de un dios y su poder para definir los designios de la Tierra, mientras que los humanos tan sólo pueden aspirar a comprenderlos, “*Mediante telescopios, los científicos exploran constantemente [...] con la esperanza de entender mejor las leyes del universo*”. Como su nombre lo sugiere, la película narra la historia de un grupo de personas –científicos mayoritariamente– que, tras descubrir que una estrella gigante colisionará la Tierra en unos cuantos meses, decide construir un cohete capaz de viajar hasta Zyra, un planeta que orbita alrededor de esa estrella.

Por otra parte, en ***La guerra de los mundos*** (1953) la Iglesia tiene un papel relevante durante tres secuencias del filme: en un primer momento, cuando los extraterrestres comienzan a exterminar a los humanos, un sacerdote, el padre Matthew Collins, tío de la protagonista, se acerca a estos seres para intentar dialogarles; sin embargo, aunque

19 Sobre esto, Noam Chomsky expone que “Existe un desequilibrio sorprendente en el sistema internacional ‘posterior a la Guerra Fría’: el orden económico es tripolar, pero no así el orden militar. Los EE. UU. siguen siendo el único poder con la voluntad y la capacidad de ejercer la fuerza a escala global, incluso más libremente que antes con el declive de la disuasión soviética. Pero los EE. UU. no gozan ya de la preponderancia del poder económico que les había permitido mantener una postura militar agresiva e intervencionista desde la Segunda Guerra Mundial. Un poder militar no respaldado por una base económica similar tiene sus limitaciones como medio de coacción y dominación”. Ver: CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001. Pág. 13.

se presenta en actitud pacífica, es asesinado sin vacilación; en un segundo momento, mientras el mundo entero se encontraba bajo el hostigamiento de los invasores, los protagonistas se refugian en una iglesia, que resulta siendo uno de los pocos edificios en pie después de que cesan los ataques; igualmente, al final del filme, cuando el narrador en *off* explica “*Los marcianos no resistieron las bacterias de nuestra atmósfera. Una vez que respiraron, los gérmenes comenzaron a destruirlos. El fin fue rápido, sus máquinas se detuvieron en todo el mundo [...] la humanidad se salvó gracias a las criaturas minúsculas que Dios había puesto en la Tierra*”. Teniendo en cuenta que esta película se realizó durante los primeros años de la Guerra Fría, no sería arbitrario afirmar que el enemigo aquí mostrado da cuenta de las características que se le adjudicaban a los oponentes soviéticos: seres misteriosos y sin alma que serán vencidos por la nación que tiene a Dios de su parte, pensamiento muy acorde a los discursos proclamados por Eisenhower durante estos años, los cuales ponían a la religión como la base de la sociedad. Según Herberg, para este ex presidente “[...] que en muchos aspectos encarna, de un modo particularmente representativo, a la religión norteamericana, la Segunda Guerra Mundial era una ‘cruzada’; lo mismo fue su campaña para la presidencia [...] que su administración (‘Una batalla por la república, contra el ‘comunismo ateo’, en el extranjero y contra la corrupción y el materialismo en la patria’).”²⁰

Por el contrario, en la década del 2000 la religión tiene mucha menos fuerza; curiosamente, en la versión más reciente de *La guerra de los mundos* (2005) el primer edificio que cae debido a los ataques alienígenas es una iglesia, y durante el resto de la película Dios no toma un papel medianamente relevante. Por su parte, en *V de Venganza* (2005) aquellos que se proclaman como fervientes creyentes son quienes pertenecen al partido dictatorial *Fuego Nórdico*, organismo de poder que además promulga a un dios castigador que infligirá penas a los desviados. Tan sólo en *Soy leyenda* (2007) la explicación divina triunfa al final de la película, pues Anna, la mujer que encuentra y salva al Dr. Robert Neville, le asegura que ha escuchado a Dios y que él la ha conducido hasta Nueva York. El Dr. Neville, que en un principio se mostró totalmente reacio a la idea de un plan divino, acepta esta premisa en la última secuencia del filme, al entregarle la cura de la infección a Anna y decirle “estoy escuchando [a Dios]”.

20 HERBERG, Will. *Católicos, protestantes y judíos*. LIBREROS MEXICANOS UNIDOS. México, 1964. Pág. 116



Aunque los infectados no parecen tener una organización social clara, uno de ellos lidera el ataque contra el Dr. Neville en *Soy leyenda* (2007).

La organización del enemigo

“Lo que tenemos aquí en la Tierra es básicamente una colonia de trabajadores. No piensan por ellos mismos, reciben órdenes, no tienen iniciativa. Perdieron todo lo que tenían y se presume que son vagabundos”, explica Wikus van de Merwe, un trabajador del Departamento de Asuntos Alienígenas de la *MNU* y protagonista de ***Sector 9*** (2009). Con esto quiere dar a entender que los extraterrestres que ocupan una especie de gueto en Johannesburgo no son, en sí, una sociedad organizada, pues carece de líderes y jerarquías. Los visitantes llegaron a la Tierra, aparentemente tras ser exiliados o por una falla técnica en su nave espacial y, por ser básicamente obreros, ninguno se tomó el trabajo de organizar las condiciones de su nuevo hogar o tuvo la iniciativa de establecer contacto con los seres humanos para intentar negociar la estadía en Sudáfrica. Por el contrario, su paso por la Tierra se limitó a obtener lo necesario para sobrevivir y, aunque las armas que poseen les dan un estatus que les permite entablar una mínima relación de poder con los seres humanos (así sea mediante la realización de transacciones comerciales ilegales), predomina la ausencia de un poder claro que permita una organización social básica pues, como afirma Parsons, “El poder en una colectividad es un medio de movilizar con eficacia las obligaciones en pro de metas colectivas”²¹. A diferencia de esta película, en ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956) e ***Invasores*** (2007) los seres convertidos sí actúan en conjunto de acuerdo con un solo objetivo, pero con la particularidad de no tener definida una organización propia; si bien después de la conversión se conservan las

21 PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984. Pág. 134.

relaciones de poder de los seres humanos (jerarquías, roles sociales y estatus), como se evidencia en la autoridad que mantiene la Policía, no se reconoce una figura del poder que lidere y ejerza autoridad en esta nueva sociedad “libre de conflicto”.

En filmes como *Soy leyenda* (2007), el poder no se evidencia a través de las relaciones humanas o las instituciones sociales (pues el protagonista es la única persona que habita la ciudad de Nueva York), pero sí está presente en *el otro*. A pesar de que el Dr. Neville concluye a través de su observación que “*el comportamiento típico humano está completamente ausente*” en los infectados por el virus, a lo largo de la trama logra identificar que uno de ellos es quien lidera a los “*cazadores nocturnos*” (como llaman a los humanos contagiados). Además, en la secuencia final de la película el líder de los infectados queda frente al Dr. Neville —cuando éste ya se encuentra totalmente acorralado— e intenta insistentemente quebrar el vidrio que los separa para acabar con su vida, demostrando, de esta forma, que aunque decenas de criaturas participaron en el ataque, sólo una de ellas se encontraba en un nivel jerárquico mayor.

Las sociedades en las que la ausencia del poder o la jerarquía impuesta a través de la burocracia estatal son nulas o mínimas, son usadas en la ciencia ficción para diferenciar a *los otros* de la humanidad, ya que sus formas de organización tienen más similitudes con las colonias de insectos (de hecho, en *Sector 9*, 2009, Van de Merwe se refiere a los extraterrestres como una colonia y en *Invasores* la entidad alienígena es un virus), para así poder exaltar la superioridad existente en la organización social humana, que es, de acuerdo con las películas, la adoptada por EE. UU. Cabe destacar que cuando *el otro* sí hace parte de una sociedad estructurada, con mecanismos y vías para el ejercicio del poder, normalmente la autoridad está concentrada en una sola persona. En *Plan 9 del espacio exterior* (1959) los extraterrestres tienen una organización militar, similar a la de los humanos, donde el poder está concentrado en el comandante de la nave y en *Invasores de Marte* (1953) quien lidera el ataque contra el planeta Tierra parece estar biológicamente más evolucionado que los seres que tiene bajo su mando.

Tan sólo en *Avatar* (2009) se puede observar una organización social de carácter tribal, explicada por las semejanzas de los Na’vi con los pueblos indígenas americanos existentes antes de la Conquista o con las primeras sociedades tribales de la humanidad. Dentro de los Na’vi están claramente distinguidos los “*jefes del clan*”, Eytukan y Mo’at, quienes son los padres de Neytiri (la futura *Tsahiko* sucesora del mando, según explicó la Dra. Grace Augustine a Jake Sully). Las relaciones del poder en esta tribu están claramente determinadas por sus creencias religiosas, constantemente conectadas con la naturaleza a través de *Eywa*, su deidad, así como por la superioridad de los hombres como guerreros. Quien tenga el poder de comunicarse directamente con *Eywa* es quien

es escuchado dentro de la tribu, lo cual se ve demostrado cuando esta deidad “atiende” el llamado de Sully y lo ayuda a ganar la guerra contra los terrícolas. Vale la pena recordar que, aunque este personaje es en realidad un humano, se adapta a través de su avatar a la organización social de los Na’vi, por lo que incluso supera uno de los rituales más importantes de la tribu: la domesticación de un Ikran, una criatura alada. Sin embargo, fue sólo después de que Sully atrapara al legendario ser alado Toruk (máximo símbolo de poder para los Omaticaya) que fue aceptado como un verdadero Na’vi, adquiriendo, incluso, una autoridad que le permitió ser escuchado y seguido en la lucha contra los humanos.

La ciencia al poder

El 1 de octubre de 1958 comenzó a funcionar la agencia espacial estadounidense, NASA (Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio). Once años después esta entidad, adscrita al Gobierno de EE. UU., presentaría uno de los logros más importantes para la humanidad en cuestión de conquista espacial: la llegada del hombre a la Luna, que en la década de 1950 había sido llevada a la gran pantalla en el filme de ciencia ficción ***Con destino a la Luna*** (1950). En la película, los primeros estadounidenses que tocaron suelo lunar lo hicieron por una unión entre la industria privada de ese país, un grupo de científicos y el apoyo tácito de los militares, quienes veían una ventaja estratégica en el hecho de tener el control del satélite natural de la Tierra antes que la URSS; tan sólo el Gobierno de EE. UU. se opuso a la realización del viaje espacial, pues las políticas de desarrollo tecnológico de ese país estaban ligadas, según el filme, a los tiempos de guerra; sin embargo, al final de la película el mismo presidente del país felicita por teléfono a la tripulación de la nave, lo que demuestra el interés que despertó en el Gobierno que el viaje se hubiera llevado a cabo. El éxito de la industria estadounidense en esta película se entiende como una crítica al comunismo, pues en la URSS la financiación de las investigaciones científicas y los adelantos tecnológicos estaba totalmente a cargo del Estado (en 1959 la URSS logró enviar al primer hombre al espacio a bordo del cohete Vostok 1), lo cual va en oposición a los fundamentos del capitalismo. El desarrollo tecnológico a manos del Estado es abordado por Michel Foucault, quien destaca que las relaciones de poder entre los países ya no están mediadas según el poder bélico que ostentan, sino según el biopoder y el tecnopoder que demuestran, ya que estos últimos hacen que “las naciones poderosas ejercen su poder sobre las otras usando sus ventajas científicas y tecnológicas que pueden mejorar sus condiciones de vida y de

acceso a la información”²².

No obstante, el debate por la armoniosa o tensa relación entre la ciencia y el Estado (representado en un Gobierno o las Fuerzas Armadas en el cine de ciencia ficción) va más allá del apoyo financiero, ya que se centra en el poder que cada uno se atribuye por su superioridad moral (la ciencia por medio de la premisa de que ‘su palabra es ley’²³ y el Estado por ser el estamento regulador de la sociedad). De aquí se desprende la importancia de la ciencia en el género de la ciencia ficción, donde desempeña roles protagónicos que oscilan entre la condena/salvación, la creación/destrucción y la dominación/redención pues, como diría Susan Sontag, las películas de ciencia ficción “hunden sus raíces en una triada fundamental: razón, ciencia y tecnología”²⁴. El último elemento de esta triada, la tecnología, introduce un nuevo panorama para la ciencia, ya que con la llegada de la industrialización cambió su utilidad clásica –la adquisición del conocimiento– al estar en función de la economía (a través de los procesos de producción, ligados a la tecnología²⁵) y el poder (cuando se encuentra en función de la guerra). Es así como en los países desarrollados el valor del conocimiento científico se ha incrementado por la necesidad de éste para el desarrollo económico, social y cultural, lo que ocasiona que la inversión en investigación científica –tanto del Gobierno como de la empresa privada– sea cada vez mayor²⁶. No es en vano que durante la Guerra Fría uno de los

22 GARCÍA, José Joaquín, CAUICH CANUL, Jesús Francisco, DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo. *El mito del poder en la sociedad contemporánea*. En UNI/PLURIVERSIDAD. Vol. 9. No. 3. Antioquia, 2009. Pág. 110.

23 VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*. En REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZY JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008. Pág. 61.

24 SONTAG, Susan. *The imagination of disaster*. En *Against Interpretation*. PUBLICADO POR FARRAR, STRAUS & GIROUX. 1965.

25 La relación entre ciencia y tecnología se convierten en un reemplazo de las concepciones sobre el trabajo de Marx al instaurarse como ideologías, pues la ciencia tiene la presión de hacer avanzar a la tecnología para que ésta permita el aumento de la producción. “Así, la tecnología y la ciencia se convierten en una fuerza productiva predominante, haciendo inoperantes las condiciones para la teoría del valor, basada en el trabajo de Marx”. En últimas, la mano de obra en la que se basaba la lucha del proletariado, es reemplazada por los artefactos industriales. Ver: HABERMAS, Jürgen. *La ciencia y la tecnología como ideología*. En BARNES, Barry. *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Alianza Editorial. 1972.

26 La relevancia de la ciencia en las últimas décadas es abordada por Ignacio Ramonet, al plantear que “A medida que avance el siglo XXI, la nueva riqueza de las naciones se basará cada vez más en la materia gris, el saber, la información, la investigación y la capacidad de innovar, y no en la producción de materias primas. A este respecto no es exagerado afirmar que, en esta era postindustrial, los tres factores tradicionales del poder –extensión de territorio, importancia demográfica y abundancia de materias primas– han dejado de constituir atributos envidiables para convertirse, paradójicamente, en graves desventajas”. Ver: RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002.

campos de mayor enfrentamiento entre EE. UU. y la URSS fue el científico, a través de programas como la conquista del espacio, los avances en la medicina y el desarrollo de sofisticadas armas de destrucción masiva. A pesar de que la nueva utilidad de la ciencia no pareciera amenazar el poder estatal o económico, en las películas de ciencia ficción ésta se presenta de dos formas: en concordancia con los valores gubernamentales y en contradicción con el Estado.

En el primer caso la ciencia aparece como una institución que funciona de manera positiva dentro del mercado o del aparato gubernamental, donde no sólo cumple con labores de investigación, sino que también desarrolla programas puntuales de innovación tecnológica, en su gran mayoría, adscritos a unidades militares. Así se evidencia en *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (2003), ya que *Skynet*, el programa informático con inteligencia artificial que inicia la guerra de las máquinas contra los humanos, es desarrollado por *Cyberdyne Systems Corporation*, una empresa estadounidense que trabaja para la Fuerza Aérea de ese país; o en *Yo, robot* (2004), que presenta un caso similar en cuanto a la premisa de la película (máquinas que quieren destruir a la humanidad para protegerla de sí misma), pero aleja la relación de la ciencia con el Estado al independizar completamente del Gobierno a la compañía creadora de los robots, *United States Robotics*, demostrando la superioridad de la empresa privada en la vida de los estadounidenses²⁷. Aunque estos dos filmes corresponden a la década del 2000, la colaboración entre ciencia y Fuerzas Armadas también es constante en las películas de 1950, ya que a partir de la Segunda Guerra Mundial se acentúa esta relación como consecuencia de la “participación científica en el esfuerzo de la guerra”²⁸. Estos lazos adquieren incluso un nivel familiar en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), pues el suegro del científico Russell Marvin, quien lidera el programa espacial *Project Skyhook* del Gobierno de EE. UU., es el general John Hanley, un militar que coordina todo lo referente a los satélites lanzados por el proyecto. Además, en la película Marvin debe esperar la autorización del Pentágono para establecer contacto con los extraterrestres, quienes querían transmitir un mensaje personalmente al científico.

Es entonces desde mediados del siglo pasado que la ciencia deja de ser neutral y en pro de la humanidad, pues el científico ya no sigue sus propias leyes sino que busca la optimización militar y armamentista que permita ganar la guerra. Uno de los primeros casos en los que esto sucede es el Proyecto Manhattan, desarrollado durante la Segunda

27 En esta película, además, no se expone qué tipo de sistema estatal o político rige en esa sociedad, exceptuando la aparición del Estado (representado por la Policía) a través del protagonista, el detective Del Spooner.

28 BARNES, Barry. *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Alianza Editorial. 1972.

Guerra Mundial con el fin de que EE. UU. obtuviera la bomba atómica antes que la Alemania de Adolf Hitler. A esta iniciativa se unieron muchos de los mejores científicos de EE. UU., Canadá y Europa, liderados en el área de investigación por el físico Julius Robert Oppenheimer y en el área militar y de seguridad, por el general Leslie Richard Groves. De esta forma, la ciencia y el Estado trabajaron no sólo en función del mejoramiento interno del país, sino también de su posicionamiento a nivel global como una fuerza sin contrincantes²⁹ (la entrada de la URSS en la carrera armamentista nuclear supuso un revés en el liderazgo de EE. UU., especialmente por ser el primer país en perfeccionar la bomba de hidrógeno al hacerla transportable, en 1955³⁰). De esta manera, “Los físicos de los Álamos dirigidos por J. Robert Oppenheimer; los de la Universidad de Chicago, encerrados en el sótano de uno de los edificios dirigidos por Enrico Fermi, y los ingenieros del MIT, personificaban la ciencia pura puesta al servicio del poder, mientras las ciencias sociales estaban comprometidas con militares del Pentágono”³¹. Sin embargo, en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), el enfrentamiento nuclear sobrepasa los esfuerzos políticos y militares, recayendo en la capacidad de destrucción del científico Dr. Manhattan, quien es apoyado por uno de los empresarios más exitosos del planeta: el antiguo *vigilante*, Adrian Veidt. En el filme se evidencia cómo la investigación científica se ve condicionada a la situación política y económica de un Gobierno, siguiendo ante todo los intereses que éste tenga y dejando a un lado las posibles consecuencias³² de sus acciones (Veidt genera una serie de explosiones nucleares que acaba con la vida de millones de personas, con el fin de lograr la paz mundial).

La ciencia se convierte, como afirma Michael Lesnoff al parafrasear a Herbert Marcuse, en “un instrumento para el dominio de la naturaleza. Es, por tanto, naturalmente, un instrumento orientado a servir al dominio de los hombres”³³. Este

29 El poder destructor de las armas nucleares estadounidenses fue demostrado con los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki en Japón (1945), dejando a EE. UU. como el único país que ha utilizado armamento nuclear en combate.

30 Las bombas de hidrógeno o termonucleares son las armas más poderosas desarrolladas por el hombre. No sólo ocasionan destrucción en el sitio donde son lanzadas, sino que también traen graves efectos para el ecosistema, pues durante su explosión la zona cero puede alcanzar los quince millones de grados centígrados.

31 GERLEIN, Luis Fernando. *El fantasma de la Guerra Fría*. En NÚMERO, Número 67, Diciembre-Febrero 2010-2011. Pág. 45.

32 Se debe tener en cuenta que las consecuencias también pueden ser ambientales, como la sobreexplotación de recursos naturales, accidentes y amenazas nucleares, etcétera.

33 LESSNOFF, Michael. *La filosofía política del siglo XX*. EDICIONES AKAL, S.A. Madrid, 2001. Pág. 58.



La científica Grace Augustine discute con el coronel Miles Quaritch y Parker Selfridge sobre las acciones que se emprenderán contra los Na'vi en *Avatar* (2009).

planteamiento, apoyado por Max Horkheimer³⁴, está claramente aplicado en *Avatar* (2009), pues a pesar de que la científica Grace Augustine defiende la necesidad de preservar las cualidades y enseñanzas de Pandora, su proyecto de investigación está en función del conocimiento de ese ecosistema y la sociedad tribal que lo habita, para garantizar la viabilidad de la explotación del *Unobtainium* por parte de una empresa privada³⁵. El dominio de la ciencia, pero esta vez en el contexto terrestre, ocurre también en *Iron Man 2* (2010), ya que el planeta entero queda en las manos de Tony Stark y su poderosa armadura, obligando incluso al Gobierno de EE. UU. a buscar alternativas para este traje por medio de las opciones presentadas por la empresa rival de Stark, llamada *Hammer Industries*. El poder de la ciencia en esta película introduce uno de los planteamientos canónicos de la ciencia ficción, que es la constante pugna entre ciencia, Estado e industria. En *Planeta prohibido* (1956) se comienza a bosquejar la tensa

34 Horkheimer asegura que “el dominio de la naturaleza incluye el dominio sobre los hombres”. Ver HORKHEIMER, Max. *Crítica de la razón instrumental*. EDITORIAL TROTTA. Madrid, 2002. Pág. 116.

35 La dominación de la naturaleza y por ende del hombre es clara en la entrada de grandes multinacionales a los países menos desarrollados (de acuerdo con las dinámicas del mercado neoliberal), con el fin de explotar los recursos naturales, dejando de lado el impacto medioambiental y social que puedan causar.

relación de los científicos con los militares, pues el Dr. Edward Morbius se muestra condescendiente con el comandante de la nave C-57D, Jhon J. Adams, al ver que éste no registra un resultado favorable en el test de inteligencia *Krell*. El Dr. Morbius le dice, en tono sarcástico, “*Está bien, señor. Un comandante no necesita cerebro. Sólo una voz fuerte y buena, ¿eh?*”, a pesar de que sabe que el medidor alienígena (realizado a través de un aparato que él llama el educador plástico) está diseñado para el alto coeficiente intelectual de la raza *Krelly* podría causar la muerte a un ser humano.

Es lógico que, por sus modos y lógicas de proceder, la ciencia y las Fuerzas Armadas (o los Gobiernos) no siempre compaginen entre sí en el contexto real o en las películas. Por esta razón, Noam Chomsky recuerda que “Hace medio siglo, en julio de 1955, Bertrand Russell y Albert Einstein hicieron público un extraordinario llamamiento a los habitantes del mundo, en el que les pedían que ‘dejaran de lado’ el furor que les inspiraban muchos temas y se considerasen ‘meros miembros de una especie biológica que ha tenido una historia extraordinaria, y cuya desaparición ninguno podemos desear’. La alternativa que se le planteaba al mundo era ‘descarnada, espantosa e ineludible: ¿pondremos fin a la raza humana, o renunciará la humanidad a la guerra?’”³⁶. De la misma manera que en el llamado de Russell y Einstein por el bien de la humanidad, en la ciencia ficción los científicos son presentados como las personas que tienen el poder de salvar al planeta Tierra, pero que en ocasiones se ven obstaculizados por la burocracia estatal o la idea militar de qué es lo que se debe hacer. Si bien el caso de *Avatar* (2009) es más que claro sobre este precepto, el desprecio entre militares y científicos también se ve reflejado en *Sector 9* (2009), cuando el protagonista, Wikus van de Merwe, recuerda que “*es importante que sepan que no son los militares quienes están a cargo*” de la misión de traslado de los extraterrestres, pues “*disparan primero y después hacen las preguntas*”. En *El día después de mañana* (2004), los intereses económicos y las opciones que plantea la cúpula militar frente al desastre son la primera opción del Gobierno, a pesar de que los científicos ya habían expuesto sus propuestas (como se explicó en capítulos anteriores, no es sino hasta que el científico Jack Hall expone unas razones sin prejuicios éticos que se acepta su solución de evacuar sólo la parte sur del país). Por su parte, en *El día que la Tierra se detuvo* (2008) la científica que protagoniza el filme, la Dra. Helen Benson, le asegura a Klaatu que los presidentes de cada país del planeta o sus respectivos embajadores “*no son nuestros líderes*”, pues en realidad, como asegura el economista Harry Magdoff, “El hecho es que los tecnócratas reemplazan ciertamente

36 CHOMSKY, Noam. *Estados fallidos. El abuso del poder y el ataque a la democracia*. EDICIONES B. España, 2007. Pág. 9.

a los industriales o líderes del mundo de los negocios en la toma de las decisiones que afectan a toda la sociedad. Es decir, la creación de medidas políticas que conciernen a la industria y a la economía pasa a manos de los especialistas técnicos empleados por la autoridad política.”³⁷

Nadie en contra

“Dejamos un poco de lado nuestra libertad para que el Gobierno pueda protegernos”, afirmó Steven Spielberg en la función de estreno de *Sentencia previa* (2002), una película que gira alrededor de un programa gubernamental —el departamento del *PreCrimen*— implementado en el distrito de Columbia en el año 2054. Esta división de la Policía, comandada por el capitán John Anderton, logró que en Washington D.C. no se volviera a presentar un sólo asesinato en seis años, pues los *precogs* (una especie de humanos mutantes) predecían exactamente cuándo y dónde ocurriría el crimen. Esto, sumado a la constante identificación de los individuos a través de la lectura de sus retinas, permitió que la capital estadounidense se convirtiera en un ejemplo de seguridad para el resto del país. Sin embargo, durante el estreno del filme Spielberg en realidad se refiere a las políticas estadounidenses posteriores a los atentados del 11 de septiembre del 2001, basadas en el terror que dejó este hecho en el imaginario de ese país. El ataque, ocurrido en medio del corazón de EE. UU., supuso una afrenta directa a todo lo que esta nación representa dentro de sí misma y hacia el mundo, por lo que medidas como los controles excesivos en los aeropuertos, la restricción migratoria, la invasión de la privacidad postal (electrónica y física) y algunas licencias tomadas por la Fuerza Pública, no fueron mal vistas por los estadounidenses en los primeros meses posteriores al 11 de septiembre del 2001.

El presidente George W. Bush anunció el 27 de octubre del 2001, en una alocución televisada, que “La semana entrante la Cámara de Representantes votará sobre un proyecto de ley para la seguridad aérea, presentado por el congresista [republicano] Don Young. Bajo este proyecto, el Gobierno federal asumirá la responsabilidad completa por la seguridad y el control en los aeropuertos”. La Ley Young, que fue presentada en nombre de “la lucha de la libertad contra el miedo”, no sólo amplió las facultades de los

37 GIDDENS, Anthony. *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. ALIANZA EDITORIAL. Madrid, 1979. Pág. 304.

agentes federales³⁸, sino que también concedió “a los oficiales de inteligencia y del orden público las herramientas adicionales que necesitan para perseguir, capturar y castigar a los terroristas”, mediante la revisión de “todos los equipajes y pasajeros en nuestros aeropuertos”. Además, otorgó a las agencias gubernamentales la capacidad de controlar los nuevos sistemas de información y comunicación (aspecto sobre el cual no había una clara legislación en EE. UU.), con la justificación de que éstos eran empleados por terroristas. Sin embargo, y a pesar de las innumerables luchas sociales por los derechos civiles en la segunda mitad del siglo XX, la restricción de las libertades fue planteada como un mal menor. “Comprendo que muchos estadounidenses se sientan inquietos. Pero les aseguro a todos que estamos tomando fuertes precauciones. [...] El país está en alerta y la gran fuerza de la nación estadounidense se hará sentir”.

Es a través de esta última frase, en la que se resalta la “gran fuerza” de EE. UU., que se resume una de las características del poder: está construido sobre un mito. Sin desconocer la crueldad del 11 de septiembre o que la posibilidad de otro ataque era real, es importante recordar que, tras la caída de las Torres Gemelas, la autoridad de Bush aumentó considerablemente bajo la premisa de que sus extremas medidas eran correctas y necesarias. Esa posición “firme” del gobernante contra el terrorismo es escenificada en *V de venganza* (2005)³⁹, pues la permanencia en el poder de Adam Sutler —máxima autoridad política en el filme— está fundamentada en el imaginario social⁴⁰ creado por él mismo que indica que la ‘lucha por la libertad’ no puede ser cuestionada⁴¹. Como el poder de Sutler está basado en la seguridad, para este personaje resultaba inadmisibles aceptar que sus controles podrían ser vulnerados, por lo cual decidió mentir a los

38 Como el mismo George W. Bush explicó en un discurso del 27 de octubre del 2001, “en los últimos años algunas investigaciones se han visto entorpecidas por límites en el alcance de las órdenes federales de registro” (pues los oficiales sólo podían actuar bajo la jurisdicción de su estado), por lo que “a partir de ahora, las órdenes son válidas en todos los distritos y en todos los estados”.

39 En la película, el Gobierno comandado por Sutler censura el arte, los programas de televisión, restringe la libre movilización y realiza controles estrictos como la interceptación de llamadas telefónicas y el toque de queda.

40 Los imaginarios sociales son definidos por Bronislaw Baczko como “referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades”. Ver: BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. EDICIONES NUEVA VISIÓN. Buenos Aires, 1999. Pág. 28.

41 Tras los atentados del 11 de septiembre, el discurso político en EE. UU. se radicalizó al punto de que, como explica Richard Bernstein, “muchos neoconservadores caracterizan a sus opositores políticos como débiles y vacilantes; carecen de una convicción moral, realismo, firmeza y fervor para hacer lo necesario para luchar contra el mal y eliminarlo”. Ver BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006. Pág. 31.



Adam Sutler militariza Londres cuando siente que la población le hace caso a V en *V de venganza* (2005).

ingleses al decir que la explosión del edificio *Old Bailey* de Londres fue una demolición controlada y no un ataque ejecutado por V. “*Momentos como estos son cuestiones de fe. Fracasar es sembrar la duda en todo lo que creemos y en todo por lo que hemos luchado. La duda llevará a este país de nuevo al caos y yo no permitiré que eso suceda*”, indica Sutler a sus más cercanos colaboradores, en una frase que puede ser fácilmente identificada con la función de los mitos de dar “coherencia y sentido a la realidad”⁴².

De esta forma, puede decirse que el mito es “un instrumento de dominación, porque proporciona justificación y sentido a la voluntad de poder en el marco político”⁴³, ya que a través de éste se legitima el poder⁴⁴. Es comprensible entonces que cuando V se toma los canales de televisión ingleses para desmentir a Sutler, adjudicarse la autoría del atentado (que no dejó víctimas) y criticar el sistema político presente en Inglaterra, el Gobierno aprovecha y lo tilda inmediatamente de terrorista, pues se ha convertido

42 GARCÍA, José Joaquín, CAUICH CANUL, Jesús Francisco, DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo. *Óp. Cit.* Pág. 108.

43 *Ibíd.* Pág. 110.

44 A través del mito (parecido a lo que ocurre con el imaginario social) se da sentido y legitimidad al origen del poder. Si éste está concentrado en un gobernante, la razón por la que el resto de la sociedad acepta su dominación es de carácter mítica (ya sea por la confianza depositada hacia él a través del voto o porque es considerado el enviado de Dios en la Tierra). Al igual que con los imaginarios sociales, la aceptación del mito del poder asegura la permanencia de éste dentro de la sociedad, es por esto que los Estados totalitarios buscan mantener y difundir sus mitos de poder a través de la homogenización de conciencias y el control de los medios de comunicación. Ver: GARCÍA, José Joaquín, CAUICH CANUL, Jesús Francisco, DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo. El mito del poder en la sociedad contemporánea. En UNI/PLURIVERSIDAD. Vol. 9. No. 3. Antioquia, 2009.

en una de las mayores amenazas que pueda enfrentar un Estado: la existencia de un contrapoder⁴⁵.

La aparición de imaginarios competidores que propicien la inestabilidad de un poder tradicional, tanto en la ficción como en la realidad, se convierte en una de las principales preocupaciones de la humanidad; esté en manos de un régimen autoritario como en *V de venganza* (2005) o sea una democracia como en *Ultimátum a la Tierra* (1951), el poder (especialmente el que descansa sobre un Gobierno) apela constantemente a estrategias para preservarse, sin importar que sean correctas o repudiables. “Unos años antes del 9/11, Rorty señaló que ‘si se logra distraer a la plebe de su propia desesperación con pseudo acontecimientos creados por los propios medios, incluida alguna que otra guerra breve y sangrienta, los súper ricos tendrán poco que temer’”⁴⁶. Desde su aparición hace poco más de un siglo, los medios masivos de comunicación fueron aprovechados por quienes ostentan el poder como una forma de construir y preservar sus intereses, por medio de la imposición de ciertos imaginarios sociales en la población. A pesar de que es una iniciativa privada que no representa un peligro concreto para EE. UU., en *Con destino a la Luna* (1950) el Gobierno de ese país utiliza la prensa para desacreditar el proyecto emprendido por Jim Barnes de llegar a la Luna, al provocar protestas de la “*opinión pública*” que cree, por lo que dicen los medios, que la nave espacial es un “*cohetes radioactivo*”. Lo mismo sucede en películas como *Serenity* (2005), donde *La Alianza* tiene un manejo total de la información que circula por los medios de comunicación y, para no poner en duda la supremacía de su poder, censura todas las acciones o problemas causados por la *resistencia*.

El alcance masivo de los medios de comunicación y las posibilidades que ofrece el discurso para la creación de ideas hacen del control de la información una de las estrategias más usadas por el poder. Sin embargo, vale la pena mencionar otras medidas –un poco más extremas– con las que se pretende evitar la circulación de imaginarios competidores: la vigilancia constante de todos los habitantes, representada en *V de Venganza* (2005) y *Sentencia Previa* (2002) a través de cámaras policiales y, en el caso

45 Backzko explica que si cada sociedad debe “inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder”, cuando éste es puesto en duda también se ven afectados los imaginarios sociales en los que se basa. En el caso de EE. UU. es pertinente advertir que, si bien es difícil pensar en el terrorismo como un contrapoder, ya que no es una ideología o doctrina que pueda competir con los valores tradicionales de ese país, la facultad de extremar el control por parte del Gobierno estadounidense sí trajo como consecuencia la prohibición de aceptar posibles imaginarios competidores.

46 BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 205.

de la última, mediante la utilización de lectores de retina; la extrema censura de *V de venganza* (que no permite manifestaciones artísticas, políticas o religiosas contrarias al régimen), que es similar a la intolerancia de EE. UU. con las ideas comunistas en la década de 1950 o con la prohibición tácita entre la población y la clase política de ese país de cuestionar los controles adoptados por Bush en su campaña antiterrorista; por último, y un poco más allá de lo legalmente aceptado, aparece el secuestro de Wikus Van de Merwe en *Sector 9* (2009), realizado por la *MNU* con el fin de estudiar si su código genético (modificado y fusionado con el de los alienígenas) permite descifrar cómo activar las poderosas armas de los visitantes interplanetarios; o la vinculación de The Comedian con el Gobierno de EE. UU. en *Watchmen: Los vigilantes* (2009), ya que este personaje trabajaba de manera secreta para el poder estadounidense “*tumbando repúblicas marxistas en Suramérica*” (referencia clara a las políticas de este país contra el comunismo, mediante las cuales apoyaban económica y militarmente a los grupos que impedían el surgimiento de movimientos de izquierda en el mundo).

Teniendo en cuenta los planteamientos de Foucault expuestos al principio de este capítulo, es importante recordar que el poder está presente en toda relación social, pues no sólo se evidencia en las dinámicas estructurales de la sociedad (el Estado), sino también en vínculos básicos como los de la familia. La ciencia ficción no es ajena a esto. Sin embargo, vale la pena aclarar que sus argumentos –y el hecho de que sea un texto narrativo– privilegian las manifestaciones del poder en situaciones conflictivas pues, como explica M. G. Smith, “A diferencia de la autoridad, que presupone y expresa un consenso normativo, el poder se hace más evidente en el conflicto y la contra-posición, donde prevalece el disenso”⁴⁷.

47 SMITH, M.G. *Un aspecto estructural de la política comparada*. En EASTON, David. *Enfoques sobre teoría política*. AMORRORTU EDITORES. Segunda Edición. Buenos Aires, 1973. Pág. 195.

El mundo dividido

La posición hegemónica de EE. UU. y los enemigos de la libertad

“Tras la caída del Muro de Berlín y la desaparición del enemigo, los Estados van a la búsqueda de uno nuevo. Algunos temen o esperan que la imagen del enemigo terrorista sustituya la imagen del enemigo comunista para unir a Occidente.”

Ulrich Beck

“Los buenos enemigos no están claramente definidos. Eso permite mantener una guerra indefinidamente. Algunos de ellos pueden incluso ocultarse en la oscuridad.”

Nils Christie

Ben Driscoll, sentado a la mesa, desayuna mientras lee el Washington Post; indignado, le comenta a Carol Bennell lo que encuentra en las páginas del periódico: “83 muertes más en Bagdad. ¿Se acabará esto algún día?”. Carol lo mira, toma un sorbo de la taza de café que tiene en su mano y recuerda las palabras que Yorish Gagorovich pronunció hace más de un año durante una cena diplomática: “*En la situación adecuada, todos somos capaces de los más terribles crímenes. Imagine un mundo distinto, donde las crisis no trajeran atrocidades. Donde los periódicos no estuvieran llenos de guerra y violencia. En ese mundo, los seres humanos ya no serían humanos.*” La afirmación, que Carol refutó argumentando la evolución del hombre y su adecuación a la vida en sociedad, resultó siendo muy acertada cuando, poco tiempo después, un virus alienígena convirtió a casi todas las personas del planeta en seres que, si bien eran anatómicamente parecidos a los humanos, no tenían sentimientos; estas criaturas ofrecían un mundo mejor y en paz, que se evidenció en el cese de conflictos en el Oriente Medio, en la colaboración de EE. UU.

a países tercermundistas y en la firma de tratados que ponían fin a la amenaza de guerras nucleares, entre otros. El argumento, perteneciente a *Invasores* (2007), reflexiona en torno a la naturaleza de los humanos como seres que, en esencia, se comportan según sus instintos animales y son propensos a las confrontaciones. Pensamiento que no es gratuito, teniendo en cuenta que el conflicto ha estado presente en la historia de la humanidad desde que ésta comenzó a escribirse.

Lewis A. Coser describe el conflicto social como “una parte posiblemente necesaria y positiva de todas las relaciones sociales”¹ y lo precisa –retomando los planteamientos de Georg Simmel–, como una parte fundamental del sistema social al permitir la reafirmación de la estructura, la identificación de los individuos dentro de grupos (en especial cuando se presentan conflictos de clase), la socialización y el cambio social. Este planteamiento está en contraposición a la perspectiva de Talcott Parsons, para quien los conflictos se presentan después de que los mecanismos de autorregulación (mecanismos de control y socialización que permiten mantener la estabilidad y permanencia de determinado sistema social) fallan². Por su parte, Pedro L. Lorenzo³ describe el conflicto como una lucha que trasciende al individuo y que, por lo tanto, tiene como protagonistas a grupos sociales cuyas expectativas se orientan hacia el mejoramiento, la defensa o el contraproyecto de determinado aspecto de la estructura social. Si bien todos los autores se centran en el conflicto al interior de las sociedades, el último se refiere también a otro tipo de conflicto específico: la guerra. Es justamente alrededor de ella que se desarrollan las tramas de muchas de las películas de ciencia ficción analizadas, donde las naciones, lideradas por EE. UU., luchan para sobrevivir a la amenaza representada en invasiones alienígenas, hormigas gigantes o robots, cuyo fin es la exterminación o el sometimiento del hombre. A pesar del predominio de este tipo de luchas, existen algunos casos excepcionales en los que los conflictos giran en torno a otro tipo de problemáticas, que se desarrollan al interior de la estructura social, como ocurre en *Sector 9* (2009) y en *V de venganza* (2005). Resulta pertinente aclarar que ninguna de las dos –a pesar de ser producidas por compañías estadounidenses– se desarrollan en EE. UU., pues la primera tiene lugar en Johannesburgo (Sudáfrica) y la segunda en Londres (Inglaterra). Los conflictos abordados en los filmes pueden relacionarse con dos –de las nueve en

1 COSER, A. Lewis A. *Funciones del conflicto social*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. México, 1961. Pág. 27.

2 PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984.

3 LORENZO CADARSO, Pedro Luis. *Fundamentos teóricos del conflicto social*. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A. Primera edición. Madrid, 2001.

total— formas de conflicto social descritas por Lorenzo, las cuales, según el autor, han sido reconocidas empíricamente por historiadores.

Sector 9 (2009) cuenta la historia de un grupo de extraterrestres, que por una razón desconocida, llega a Johannesburgo, Sudáfrica, en condiciones de desnutrición. La reacción inicial de los ciudadanos —y en general del mundo entero—, es la de proporcionarles ayuda mediante la donación de alimentos y demás víveres. Sin embargo, después de que los habitantes de Johannesburgo se dieron cuenta de que los alienígenas iban a prolongar su estadía durante un tiempo indefinido, los sentimientos hacia ellos se convirtieron en repugnancia y rechazo. Los extraterrestres comenzaron a mostrarse en los medios de comunicación como criaturas agresivas, con comportamientos desagradables y fueron segregados en un lugar conocido como el Sector 9; durante más de 20 años vivieron ahí, hasta que la sociedad, buscando separarse del todo de ellos, logró con la ayuda del Gobierno un programa que los reubicara en las afueras de la ciudad. El sistema de separación que aparece de manera evidente a través de los diversos carteles en los que se lee “Para uso de sólo humanos” o “No se permiten no-humanos”, recuerda la segregación racial que se presentó en Sudáfrica conocida como *Apartheid* (serie de actos de racismo que estuvo en vigor hasta 1992), la cual prohibía a la raza negra el acceso a derechos sociales, políticos y económicos que estaban reservados al “grupo de raza blanca”, como se lee en algunos carteles que indicaban dicha discriminación. En la película, la violencia simbólica ejercida contra los extraterrestres, además de constituir en sí un *conflicto comunitario*⁴ al interior del sector, ocasionó que el hambre, la pobreza y el crimen (contrabando de armas, prostitución y robo principalmente) crecieran al punto de surcar las fronteras del gueto, repercutiendo en la sociedad de Johannesburgo.

En **V de Venganza** (2005) un hombre llamado V —o una idea, como él mismo se define—, busca vengarse de las personas que realizaron experimentos científicos con él, al tiempo que intenta derrocar al partido político que se encuentra en el poder y que ha llevado a Inglaterra a la represión total. La motivación de V —como anuncia el título del filme— es la venganza, pero la de sus seguidores es destituir la dictadura, sin implicar esto que realicen planteamientos ideológicos. De acuerdo con Lorenzo, este tipo de conflictos, en el que un grupo social se moviliza frente a un régimen totalitario u oligárquico y busca la expresión libre a nivel cultural, religioso, político y social, se

4 Teniendo en cuenta la definición de Lorenzo, este tipo de conflicto se distingue por ser protagonizados por grupos que no necesariamente son homogéneos a nivel socioeconómico, pero que están unidos por su pertenencia a un colectivo. En el caso del filme, el colectivo está compuesto por los ciudadanos de Johannesburgo, quienes han creado un marco sub cultural específico que excluye a los extraterrestres, mostrando de esta forma una actitud xenofóbica, característica de estos conflictos. *Ibíd.* Pág. 55



Analogía del Apartheid con la segregación de extraterrestres en *Sector 9* (2009).

denomina *conflicto popular*⁵. Por otra parte, *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (2003) y *Yo, robot* (2004) pueden ubicarse dentro de la categoría de revoluciones, pues ambas plantean tramas que tienen como *nóvum* la sublevación de máquinas artificialmente inteligentes, que desean dominar a los humanos planteando un “cambio radical en la organización social, económica y política”⁶, además de agruparse bajo un planteamiento ideológico definido.

En conjunto con estas tres formas de conflicto social, Lorenzo también se refiere a otras siete: las contra-sociedades agresivas (mafias, sectas religiosas, terroristas), los conflictos anómicos (el suicidio, la delincuencia), los conflictos en el seno de las élites (golpes de Estado), los conflictos en las esferas privadas (disputas familiares) y la más común –y usualmente más trascendental– dentro del corpus fílmico escogido: la guerra. A pesar de no ser considerada por algunos historiadores como un conflicto social, pues no se involucran grupos sociales sino entidades institucionales como los Estados, la guerra es catalogada por las ciencias sociales como tal, debido a que en muchas ocasiones ésta

5 Ibid. Pág. 54.

6 Ibid. Pág. 57-58.

se presenta entre grupos humanos y no necesariamente a nivel nacional. De acuerdo con Lorenzo, existen tres teorías que permitirían explicar el surgimiento de este tipo de conflictos: la teoría psico-genética, la teoría socioeconómica o infraestructural y la teoría política. La primera de ellas, apoyada por Freud, explica la guerra como una manera de canalizar la agresividad innata a los seres humanos, posición muy acorde con el pensamiento ya descrito de Yoris Gagarovich, personaje de *Invasores* (2007). Sin embargo, gran parte de las guerras relatadas en las películas de ciencia ficción analizadas se adhieren más a la segunda y tercera posturas, pues se trata de conflictos en los que los recursos adquieren unos valores supremos (como es el caso de *Avatar*, 2009) o en los que existe una fuerte relación entre el costo y el beneficio (en ese momento se habla de la rentabilidad de la guerra). En *Watchmen: Los vigilantes* (2009), Adrian Veidt explica esta funcionalidad claramente cuando habla sobre la solución para la Guerra Fría: *“Recién agrandamos nuestras instalaciones en Antártica para desarrollar fuentes de energía renovable y eliminar dependencia de los combustibles fósiles. Es muy obvio que la Guerra Fría con Rusia no es ideológica, se basa en el miedo de no tener suficiente. Pero si volvemos los recursos infinitos, la guerra se volverá obsoleta.”* Carl von Clausewitz, citado en *Fundamentos teóricos del conflicto social*, expone que “La guerra es la continuación de la diplomacia por otros medios”, frase que Lorenzo amplía al describirla como “[...] una estrategia en el eterno enfrentamiento por el reparto del mundo entre las naciones y el reparto del poder y la riqueza, entre los grupos sociales”⁷. Es justamente esta premisa la que se aprecia en las películas de ciencia ficción, en las que, si bien no se trata del reparto del mundo, sí se trata de la conquista de éste, pues casi siempre se encuentra amenazado por el dominio de un grupo alienígena más poderoso que las naciones terrícolas –EE. UU. a la cabeza–, o como sucede en *Avatar* (2009), el conflicto se da a causa de que los mismos estadounidenses son quienes intentan conquistar y colonizar la sociedad Na’vi, que habita en Pandora. Es justamente en este tipo de conflictos en los que se centrarán las siguientes páginas, los cuales giran en torno a dos de los principales enfrentamientos –en los que se encuentra involucrado EE. UU.– de los últimos 60 años: principios de la Guerra Fría y la llamada guerra contra el terrorismo, posterior a la caída de las Torres Gemelas.

¿El temible Kremlin o alienígenas crueles?

“Se equivocan, como siempre! La falta de acción de EE. UU. en Europa Oriental demuestra que la agresión de la URSS en Afganistán no será criticada abiertamente por los

⁷ Ibid. Pág. 62.

EE. UU. Problema: La Unión Soviética continuó su serie de maniobras militares probando una bomba hoy en el Mar de Bering a solo 2.400 km de la costa sur de Alaska. [...] Como resultado de la actividad soviética, el Grupo Guardián de Científicos Nucleares movió el Reloj del Día del Juicio a cinco minutos para la medianoche. ¡Destrucción por guerra nuclear! Pregunta: en una escala de cero al diez, con cero siendo imposibilidad y diez certeza ¿Cuántas probabilidades hay de que los rusos ataquen, de hecho, a EE. UU.?” Es el año 1985, las palabras pronunciadas por un presentador de televisión permiten observar que las discusiones sobre la posibilidad del comienzo de una guerra nuclear eran frecuentes, debido a las fuertes tensiones existentes entre la URSS y EE. UU. Ambas potencias demostraban su poderío mediante la creación de armas nucleares de alta capacidad de destrucción, pugna en la que EE. UU. se ubicaba a la cabeza, gracias al apoyo de Dr. Manhattan. Este hombre, antes conocido como el Dr. Jonathan Osterman, se convirtió en un ser con la facultad de manipular la materia a nivel subatómico, después de ser desintegrado en una cámara donde se realizaban pruebas de energía nuclear. No resulta casual el hecho de que Dr. Manhattan lleve en su frente el símbolo del átomo de hidrógeno, recordando que la bomba H (bomba termonuclear), creada en 1952, continúa siendo hasta el momento el arma más poderosa construida por el hombre. Este panorama pre-apocalíptico presentado en *Watchmen: Los vigilantes* (2009) llega a su fin después de que Adrian Veidt inculpara a Dr. Manhattan por una serie de explosiones nucleares en algunas de las principales ciudades del mundo –hecho causado por el mismo Veidt– y lo convirtiera en el enemigo común de la URSS y de EE. UU., uniendo a los dos países en contra del nuevo adversario. Este final, en el que simbólicamente resulta siendo la energía nuclear en sí el verdadero enemigo, propone una reflexión en torno a su manipulación.

Si bien los hechos relatados en el filme son construcciones ficticias, permiten reflejar las tensiones que se presentaron entre EE. UU. y la URSS durante la segunda mitad del siglo XX, enmarcados dentro de lo que se conoce como la Guerra Fría, enfrentamiento que consistió principalmente en la lucha entre dos ideologías: el capitalismo y el comunismo. En el informe NSC-68⁸, el Gobierno estadounidense presenta un mundo “[...] dividido en dos sistemas políticos de creencias opuestas, mutuamente excluyentes y hostiles entre sí, y uno de los dos tenía la feroz determinación de eliminar

8 Es un informe del Consejo Nacional de Seguridad, en el que se muestra la posición política de EE. UU. durante los primeros años de la Guerra Fría. Paul Nitze, oficial del Gobierno de EE. UU, estuvo a la cabeza de la redacción de este documento.



Dr. Manhattan, personaje de *Watchmen: Los vigilantes* (2009), representa el poder a través del símbolo del átomo de Hidrógeno en su frente

definitivamente al otro”⁹. En el documento, EE. UU. se refiere a la URSS como un monstruo que deseaba eliminarlos¹⁰ y se describe a sí mismo como el defensor de las naciones libres, que había sido involucrado involuntariamente en el conflicto. Durante 35 años que duró aproximadamente la Guerra Fría, uno de los ámbitos a los que se le dio más preponderancia fue el armamentista, con el desarrollo de potentes armas nucleares —evidenciado en las diferentes pruebas con bombas atómicas y en la creación de la bomba H—, lo que ocasionó una preocupación latente, por parte del Gobierno y la población civil, frente al posible desencadenamiento de una guerra nuclear.¹¹

9 GERLEIN, Luis Fernando. *El fantasma de la Guerra Fría* en NÚMERO, Número 67, Diciembre-Febrero 2010-2011. Pág. 43

10 Aunque en algunos documentos clasificados de Moscú se observa que en realidad la URSS no tenía la intención de convertir a Europa Oriental en su satélite, ni de firmar acuerdos con China. De hecho, se muestra cómo poco después de terminar la Segunda Guerra Mundial, los soviéticos redujeron notablemente sus tropas. Ver: GERLEIN, Luis Fernando. *Óp. Cit.*

11 Dicho enfrentamiento alcanzó su punto álgido cuando, en 1962, el presidente John F. Kennedy anunció el descubrimiento de las bases de cohetes nucleares soviéticos en Cuba, a pocos kilómetros de la costa estadounidense; este hecho parecía dar el comienzo a una guerra nuclear, a menos que los soviéticos retiraran sus misiles. Dos días después, ambos países llegaron a un acuerdo.

El 8 de diciembre de 1953, el entonces presidente de EE. UU., Dwight D. Eisenhower, se refirió a la supremacía de su país en lo referente al desarrollo y posesión de este tipo de armamento, así como al peligro que representaba para el mundo el hecho de que la URSS tuviera también instrumentos destructivos en su poder: “Las bombas atómicas son armas 25 veces más poderosas de lo que eran en el amanecer de la era atómica [...] El desarrollo de armas atómicas, en tamaño y variación, no ha sido menos destacable. El desarrollo ha sido tal, que las armas atómicas virtualmente han alcanzado el estatus de nivel convencional al interior de nuestros servicios armados [...] Pero el secreto y las temerosas formas de la armas atómicas no nos pertenecen sólo a nosotros [...] La Unión Soviética nos ha informado que, en los años recientes, ha invertido sus muchos recursos en las armas atómicas. Durante este periodo, la Unión Soviética ha explotado una serie de dispositivos atómicos, incluyendo por lo menos uno con reacción termo-nuclear. [...] Incluso con una gran superioridad de armas y una consecuente capacidad de devastadora retaliación, ésta no es preventiva en sí misma contra el temeroso daño material y el saldo de vidas humanas que serían afectadas por la sorpresiva agresión.” Al tiempo que Eisenhower recordaba su intención por mantener la paz mundial, recalca la importancia de prepararse —mediante la creación de sistemas de defensa— contra la supuesta amenaza soviética. El discurso citado es uno de los tantos ejemplos que dan cuenta de la posición de EE. UU. durante la Guerra Fría: la existencia de la URSS representa un peligro para las naciones libres y EE. UU. está en el deber de derrocarlos para salvar el futuro del mundo.

Este pensamiento —de corte idealista y mesiánico—, se presenta muy acorde a la ideología estadounidense, en cuyo discurso se destacan lo que Ella Shohat y Robert Stam denominan como ideas redentoras, las cuales hacen referencia a aquellos “intereses materiales en el mundo dominado”¹² que se adornan con pensamientos de tipo emancipador. Este planteamiento se encuentra reforzado por Noam Chomsky, al afirmar que la construcción de una “amenaza soviética” por parte de EE. UU. se realizó con el fin de lograr un dominio sobre el petróleo del Oriente Medio.¹³ Las ideas redentoras adquieren además gran aceptación entre la población estadounidense y es posible vislumbrarlas tanto en el contexto real como en las películas.

Durante la década de 1950, la preocupación por la guerra nuclear y, en general

12 SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002. Pág. 128.

13 CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001. Pág. 87

por la confrontación entre EE. UU. y la URSS, se trasladó a la gran pantalla en un gran número de películas de ciencia ficción. *Ultimátum a la Tierra* (1951) constituye, dentro del corpus fílmico analizado, la producción con más alusiones directas a la confrontación ideológica, al mismo tiempo que genera una reflexión —muy parecida a la de *Watchmen: Los vigilantes* (2009)— sobre el uso de energía nuclear en el contexto armamentista. En el argumento, un ser llamado Klaatu, proveniente de un planeta más avanzado, viene a la Tierra para hacerles una advertencia a los líderes del mundo: *“Según sabemos, su planeta ha hallado una fuente de energía atómica primitiva. Y están experimentando con cohetes [...] Mientras se limitaban a luchar entre ustedes con sus tanques y aviones primitivos, no nos preocupaba. Pero pronto una de sus naciones aplicará energía atómica a sus cohetes. Eso amenazará la paz y la seguridad de otros planetas; eso, por supuesto, no podemos tolerarlo.”* A pesar de que Klaatu viene en actitud pacífica, la amenaza que le impone a los habitantes de la Tierra posee un tono bastante alarmante —aunque necesario— que le permite a la película realizar una reflexión contundente: los humanos tendrán que dejar de atacarse entre ellos pues, de otra manera, el planeta entero será eliminado.

Además de esta reflexión, que se presenta de manera global, el filme también hace alusión en diversos momentos al contexto histórico por el que atravesaba EE. UU. En la primera escena de la película, militares estadounidenses asumen que la nave espacial en la que viajan Klaatu y Gort es una bomba teledirigida proveniente de la URSS. Posteriormente se hace evidente que este tipo de sospechas no son exclusivas de las FF.MM., pues la población civil también cree que el origen del platillo volador podría ser terrícola; en una escena en la que Klaatu y los demás inquilinos de la Sra. Crockett están desayunando, la Sra. Barley comenta *“Si quieren mi opinión, él procede de aquí mismo, de la Tierra. Ya saben a qué lugar me refiero.”*, pero el Sr. Krull, refutando su argumento, le recuerda que “ellos” vendrían en aviones y no en naves espaciales, a lo que ella responde *“Yo no estaría tan segura de eso”*. Este pequeño diálogo, que dura un poco más de tres minutos, da cuenta sobre cómo en el pensamiento de los ciudadanos estaban fuertemente establecidas algunas concepciones sobre el enemigo (su apariencia, sus alcances, sus intenciones), las cuales no sólo eran transmitidas por el Gobierno sino que también eran reforzadas por algunos medios de comunicación. Pero, sin lugar a dudas, la escena en la que se puede percibir claramente la bipolaridad en la que se encontraba el mundo a mediados del siglo XX es en la que el Sr. Harley le confirma a Klaatu que una reunión entre todos los líderes del planeta es imposible: *“El Primer Ministro informa al Gobierno de EE. UU. que le será imposible asistir a la reunión propuesta por el presidente, a no ser que se celebre en Moscú”*. *“La sugerencia del presidente sobre una posible*



Klaatu, antes de abandonar el planeta Tierra, le advierte a los científicos del mundo qué sucederá si no detienen el desarrollo bélico, en *Ultimátum a la Tierra* (1951).

reunión en Moscú sería inaceptable para el Gobierno de Su Majestad. Sólo podríamos enviar representantes si la reunión se celebrase en Washington”.

La buena voluntad de EE. UU. para establecer el diálogo y apoyar cualquier acto que conlleve a la paz es una posición frecuente en las películas; en el ejemplo anterior, se puede ver que son los otros Gobiernos los que no tienen disposición para la negociación. Esta es una postura muy acorde con lo dicho por Eisenhower durante su discurso en 1953, cuando hace referencia al establecimiento de conversaciones con la URSS: “Nosotros nunca diremos que la gente de Rusia es un enemigo con el que no tenemos el deseo de hacer frente o establecer una relación amistosa o fructífera”, opinión muy diferente a la expresada en el informe NSC-68, en el que se deja claro que “[...] con fuerzas antagónicas no podía haber acuerdo ni negociación, nada que no

fuera resistencia a su proyecto de conquista.”¹⁴ *La Tierra contra los platillos voladores* (1956) es una de las pocas películas en las que se evidencia la falta de disposición del Gobierno estadounidense para reunirse con otros líderes, pues cuando finalmente el Dr. Russell Marvin se encuentra con los alienígenas, ellos le comentan su intención de realizar una ocupación pacífica en la Tierra, para lo cual solicitan congregarse con todos los líderes del planeta. Ante tal intención el Dr. Marvin se rehúsa a ayudar, pues sabe que, como es un científico, no le harán mucho caso. En una escena posterior, este personaje explica las exigencias de los invasores a los altos mandos militares estadounidenses, quienes ignoran totalmente la petición, pues ni siquiera se toman el trabajo de poner dicha reunión en consideración; la respuesta de los militares fue nula, debido a que ni siquiera se tomaron el trabajo de poner dicha reunión a consideración.

Tal como lo advirtió Paul Nitze a sus compañeros del Pentágono, el enfrentamiento se convirtió “en un mundo de ellos o de nosotros”¹⁵, premisa que se hace evidente en algunas películas de ciencia ficción de la época, pues —a diferencia de *Ultimátum a la Tierra* (1951), en la que el ser venido de otro planeta se presenta de manera pacífica— gran parte del compendio de filmes muestra unos alienígenas cuya visita tiene como fin último el dominio de todo el planeta Tierra por medio de la fuerza (en algunas películas más violentamente que en otras). Este es el caso de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), *Invasores de Marte* (1953), *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), *La guerra de los mundos* (1953). Estas representaciones resultan similares a la manera en que eran descritas las fuerzas soviéticas por parte del Gobierno estadounidense: en primer lugar, se creía que cualquiera que amenazara el orden establecido (político, económico y social) sería entonces considerado como “un apéndice de la bestia, un comunista disfrazado”¹⁶; igualmente, en el documento NSC-68 se hacía una separación evidente entre EE. UU. (buenos) y la URSS (malos), con términos como “fuerzas de la oscuridad” en contraposición a las “fuerzas de la luz”; en general, el Kremlin era considerado como un monstruo que planeaba la esclavitud del mundo libre “bajo su sombría oligarquía”¹⁷.

14 GERLEIN, Luis Fernando. *Óp. Cit.* Pág. 43

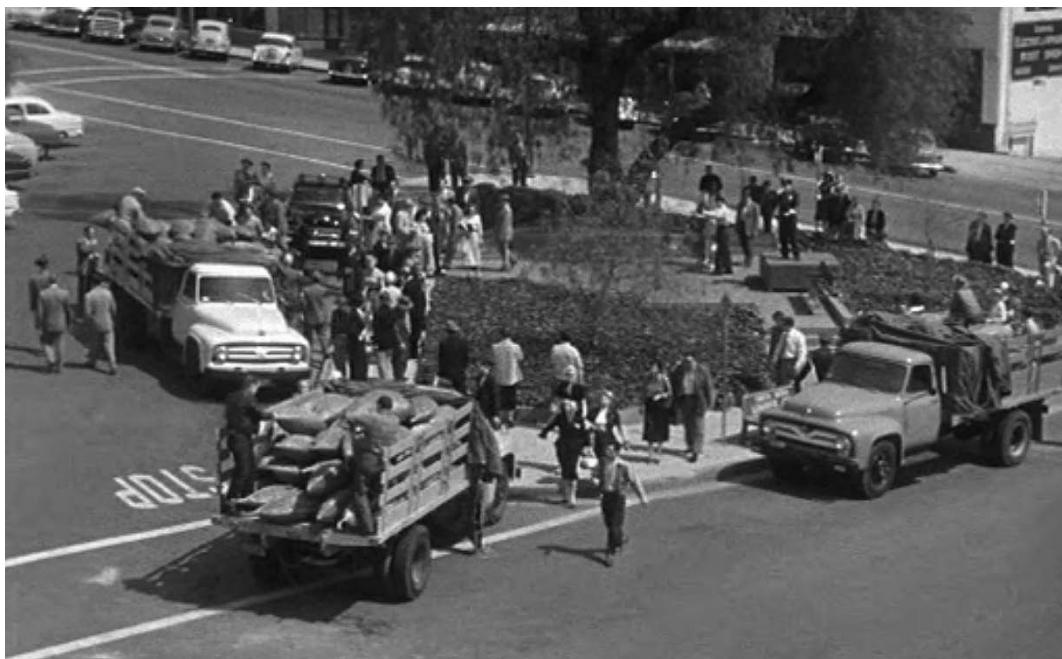
15 *Ibíd.* Pág. 48

16 CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001. Pág. 60

17 Informe número 68 del Consejo Nacional Superior. Capítulo III: El diseño fundamental del Kremlin. En <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>

La guerra de los mundos (1953) es el filme en el que más se destaca la crueldad de los visitantes; descritos desde el principio como “*intelectos superiores y despiadados*”, su atrocidad queda confirmada en una escena en la que, después de haber estado inactiva durante un día, la nave alienígena comienza a moverse y lanza un rayo que asesina a tres hombres que la estaban custodiando, a pesar de que éstos se presentan de forma pacífica construyendo incluso una bandera blanca. La aterradora actitud de los extraterrestres se presenta de manera constante durante toda la historia, demostrando que su propósito es el exterminio de la raza humana. Aunque menos crueles, los invasores de ***La Tierra contra los platillos voladores*** (1956) también llegan al planeta con la intención de dominarlo, pues desde que su sistema solar explotó no tienen dónde vivir. Al comienzo del filme intentan establecer un diálogo con los humanos –ayudados por el Dr. Marvin–, pues están conscientes de que una ocupación por la fuerza ocasionaría constantes rebeliones por parte de los terrícolas. Sin embargo, la violenta bienvenida que tuvieron y la imposibilidad del diálogo ocasionaron que los extraterrestres comenzaran su lucha contra la humanidad, matando a varios miembros de las FF.MM. (hundieron un barco con más de 300 hombres a bordo) y amenazando a la población civil con convulsiones meteorológicas.

Asumiendo que se trata de una representación de la paranoia al comunismo, ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956) es el filme que, sin desarrollar un argumento que involucre las confrontaciones bélicas, mejor representa la lucha entre EE. UU. y la URSS, pues Miles Bennell –protagonista de la historia– es la encarnación de los valores estadounidenses, mientras que los invasores tienen comportamientos muy similares a aquellos adjudicados a la nación soviética. La única alusión directa a la Guerra Fría se presenta en una escena –al principio del filme– en la que el Dr. Bennell y el Dr. Kauffman discuten sobre la extraña neurosis que ha contagiado a varios habitantes de Santa Mira, quienes creen que sus familiares han sido reemplazados por seres que parecen anatómicamente y mentalmente iguales, pero que no demuestran sentimientos. Para Kauffman, que es psiquiatra, lo que está sucediendo es “*Una histeria colectiva que en tan sólo dos semanas se ha expandido por toda la ciudad*”; sin embargo, Bennell le pregunta “¿Cuál es la causa?”, ante lo cual responde “¿preocuparse por lo que pasa en el mundo, tal vez?”. Pocos días después, los extraterrestres se habían apoderado de toda Santa Mira (pueblo ficticio en el que se desarrolla el argumento) mediante la creación de versiones idénticas de sus habitantes, mostrando así el temor que generaba la rápida expansión de la ideología soviética, la cual, según EE. UU., ya había comenzado a gestarse en Asia después del triunfo del comunismo en China en 1948 y el comienzo de la guerra



Las vainas extraterrestres comienzan a ser repartidas hacia diferentes estados de EE. UU. en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

de Corea en 1950. De acuerdo con el Gobierno de EE. UU., la política mediante la cual la URSS iba a alcanzar este propósito, consistía en la extensión dinámica de su autoridad y en la eliminación efectiva de cualquier oposición.¹⁸ El reemplazo de los seres humanos en el filme implicaba la muerte cualitativa de su humanidad, pues dejaban su individualidad para convertirse en una pieza —igual al resto— de la nueva estructura social. La transformación a este nuevo estado no era una opción; dicha imposición ponía en peligro uno de los derechos esenciales para los estadounidenses, su libertad.

Esa supuesta amenaza a las instituciones libres de todos los países fue la razón por la cual el Gobierno de EE. UU. “debió” hacer frente a la URSS antes de que el mundo

18 GERLEIN, Luis Fernando. Óp. Cit.

sucumbiera a su dominación¹⁹; “En esencia, el propósito fundamental es el de asegurar la integridad y vitalidad de nuestra sociedad libre, la cual está fundada en la dignidad y el valor del individuo.”²⁰ Su posición como líder mundial, reforzada en su fuerza militar y su avanzado desarrollo nuclear, le brindó a ese país el poder para intervenir en cualquier parte del mundo y le permitió establecer “un sistema imperial de bases aéreas, navales y militares”,²¹ así como encontrar apoyo por parte de los ciudadanos estadounidenses para el incremento del presupuesto del departamento de Defensa. Este curso de acción se puede tomar como natural, teniendo en cuenta que en el informe NSC-68 el Gobierno de EE. UU. se muestra enfático en la utilización de las FF.MM. como instrumentos para la protección de sus valores.²² La política de defensa preventiva se encuentra reflejada en los ataques nucleares que le propuso realizar el Consejo de Seguridad Nacional al presidente Harry S. Truman durante los primeros años de la Guerra Fría: en los informes NSC-30 y NSC-100 se hace referencia a la preparación del Comando Aéreo para el lanzamiento de bombas atómicas sobre puntos estratégicos, así como de ataques a China y a la URSS. Es por esta razón que no resulta casual el hecho de que en *Ultimátum a la Tierra* (1951), *La Tierra contra los platillos voladores* (1956), *Plan 9 del espacio exterior* (1959) y *Vinieron del espacio* (1953), las primeras en actuar sean las FF.MM., las cuales atacan a sus adversarios, incluso antes de que ellos tengan la oportunidad de explicar las intenciones de su visita.

19 Chomsky y Gerlein plantean que las motivaciones de EE. UU. para evitar el expansionismo de la URSS eran fundamentalmente económicas: “Centrándonos en el propio conflicto de las superpotencias, es cierto que por su naturaleza la URSS constituía un desafío inaceptable. Específicamente, su anárquica economía planificada interfería con los planes de los EE. UU. para la reconstrucción de un sistema global basado en el comercio y una inversión (relativamente) libres, que, bajo las condiciones de mediados del siglo, se esperaba estuviera dominado por corporaciones estadounidenses y fuera altamente beneficiosa para sus intereses, como ciertamente lo fue. El reto se volvió aún más intolerable cuando el imperio soviético prohibió el libre acceso de Occidente a otras áreas. El telón de acero privaba a las potencias industriales capitalistas de una región que se esperaba suministraría materias primas, oportunidades de inversión, mercados y mano de obra barata.” Ver: CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001. Pág. 46. “Incluso el Plan Marshall, pregonado con bombos y platillos, estaba al servicio de la contención ideológica, aun cuando las explicaciones oficiales que circularon eran de otra índole. Sin embargo fue demasiado evidente que su función y objetivo principal eran frenar el avance comunista.” Ver: GERLEIN, Luis Fernando. Óp. Cit.

20 Informe número 68 del Consejo Nacional Superior. Capítulo II: El propósito fundamental de Estados Unidos. En <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>

21 GERLEIN, Luis Fernando. Óp. Cit. Pág. 44.

22 Informe número 68 del Consejo Nacional Superior. Capítulo IV: El conflicto subyacente en el ámbito de las ideas y valores entre los EE. UU. y el propósito y diseño del Kremlin. Ver: <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>

En *Plan 9 del espacio exterior* (1959), al día siguiente de que tres platillos voladores son vistos en los cielos de Hollywood y de Washington, varios convoyes del Ejército se desplazan rápidamente hacia el lugar en el que sobrevuelan las naves espaciales y, bajo las órdenes del coronel Tom Edwards, comienzan a lanzar misiles de corto alcance que no parecen causar daño alguno a los alienígenas, los cuales deciden marcharse después de terminado el ataque por parte de los terrícolas. A pesar de que el coronel justifica su actuación en el hecho de que anteriormente las visitas de habitantes de otros planetas han ocasionado destrucción, los extraterrestres se muestran como criaturas pacíficas que prefieren entablar el diálogo y ocasionar la menor cantidad posible de pérdidas humanas.

Un caso particular de defensa preventiva se presenta en el filme *Con destino a la Luna* (1950); en primer lugar, porque los involucrados no son miembros del Ejército –aunque es un general quien tiene la iniciativa– sino empresarios y, en segundo lugar, porque la defensa preventiva no consiste en el ataque al enemigo, sino en la colonización de un lugar estratégico: la Luna. En la trama, EE. UU. atraviesa por un periodo de paz en el que el Gobierno no está financiando la investigación científica, dado que ésta no se encuentra en función de la guerra. Sin embargo, el general Fair decide proponerle a un grupo de empresarios la inversión en el desarrollo de un cohete que permita la colonización del satélite natural de la Tierra, el cual, en caso de desatarse una guerra, se convertiría en la mejor defensa que el país pudiera tener, “*La razón es bastante simple. No somos los únicos que sabemos que se puede llegar a la Luna. No somos los únicos que llevamos planeándolo. Estamos en carrera y más vale que ganemos porque no existe manera alguna de resistir un ataque del espacio. El país que pueda utilizar la Luna para el lanzamiento de misiles controlará la Tierra. Caballeros, ese es el suceso militar más importante del siglo.*” Después de 18 años, EE. UU. vio culminado su propósito, cuando el 21 de julio de 1969 el cohete Apolo 11 llegó a la Luna y dos astronautas, Neil Armstrong y Buzz Aldrin, descendieron en la superficie del satélite (Michael Collins, tercer tripulante, permaneció en órbita en el módulo de mando). Aunque, evidentemente, este logro no significó el control total sobre la Tierra, por lo menos, no a través del lanzamiento de misiles desde el espacio.²³

23 La competencia entre la URSS y EE. UU. por la conquista del espacio se presenta con hechos concretos desde 1957, con el lanzamiento del Sputnik 1, satélite soviético que se convirtió en el primero en estar en órbita. Y, años más tarde, en 1965 con el primer hombre en el espacio, el cosmonauta soviético Yuri Gagarin.



Dos de los tripulantes de la primera nave espacial que llegó a la Luna, se divierten tomándose fotos en *Con destino a la Luna* (1950).

La guerra contra el terrorismo

“El 11 de septiembre enemigos de la libertad cometieron un acto de guerra contra nuestro país. Los estadounidenses han conocido las guerras, pero por los últimos 136 años éstas han sido en territorios extranjeros, excepto por un domingo en 1941. Los estadounidenses han conocido las víctimas de la guerra, pero no en el centro de una gran ciudad, en una mañana pacífica. Los estadounidenses han conocido los ataques sorpresa, pero nunca antes sobre centenares de civiles. Todo esto fue traído en un solo día sobre nosotros y cuando llegó la noche ya era un mundo diferente, un mundo en el que la libertad en sí misma había estado bajo ataque.” Es el año 2001, nueve días antes de que Bush pronunciara estas palabras en la reunión conjunta con el Congreso, extremistas islámicos pertenecientes a la organización Al Qaeda habían secuestrado cuatro aviones de vuelos comerciales; dos fueron colisionados contras las Torres

Gemelas, uno contra el Pentágono y el cuarto, que debía estrellarse contra la Casa Blanca, cayó en Shanksville, Pensilvania, después de que los pasajeros se enfrentaran a los secuestradores. Diez años después de la desintegración de la URSS, EE. UU. volvía a tener un adversario: el comunismo fue reemplazado entonces por el “terrorismo internacional” y los comunistas, por islamistas radicales. A pesar de que los llamados terroristas tenían una organización muy diferente, sin estructuración fuerte y con propósitos poco comparables a los de los comunistas, EE. UU. los describió de manera muy similar a su antiguo rival: enemigos de la libertad, de los valores y de la justicia; personas que miraban con envidia el “magnífico” estilo de vida que representa el país norteamericano. Fue entonces cuando Bush, al igual que lo hicieron en su tiempo Truman y Eisenhower, comenzó una nueva ‘cruzada’.

Según Ignacio Ramonet, la posición de víctima le permitía a EE. UU. tomar “[...] medidas autoritarias y todos los excesos. Incluida una versión moderna del macartismo, que tendría como blanco, más allá de las organizaciones terroristas, a todos aquellos que se oponen a la hegemonía estadounidense e incluso a los adversarios de la mundialización liberal.”²⁴ Nuevamente se planteó una lucha entre el bien y el mal, incluso cuando muchos de los crímenes que condenaba el Estado estadounidense ya habían sido cometidos por ellos mismos (es pertinente recordar el caso de los comunistas aniquilados en Irán, así como los “atentados en lugares públicos, desapariciones de oponentes, secuestros de aviones, sabotajes y asesinatos. En Cuba contra Fidel Castro, en Nicaragua contra los sandinistas”²⁵). Para los estadounidenses, como lo expone Chomsky, se cataloga como terrorismo sólo cuando es ejercido en contra de su nación, sin embargo, si son ellos quienes atacan, se trata entonces de una acción benéfica y humanitaria. Cometer crímenes terribles para el establecimiento de un mundo mejor es la misma justificación que utiliza Adrian Veidt ante Nite Owl y Rorschach en *Watchmen: Los vigilantes* (2009): el asesinato de millones de personas (a causa de explosiones nucleares en varias ciudades del mundo) era el precio necesario para salvar a billones, para conseguir un mundo mejor.

En comparación con 1950, los filmes de ciencia ficción producidos en la década del 2000 en los que se evidencia un conflicto bélico son mucho menos frecuentes. Si bien las invasiones extraterrestres y el ataque de monstruos continúan siendo temáticas relevantes, la alusión a mundos futuristas, la lucha entre el hombre y la máquina, así

24 RAMONET, Ignacio. Guerras del Siglo XXI. *Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RAN-DOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002. Pág. 55.

25 *Ibíd.* Pág. 50 y 51.

como los desastres naturales, adquieren gran importancia en las carteleras de cine. Estas películas han planteado, principalmente, críticas hacia el Gobierno estadounidense frente su actuación en diferentes ámbitos, así como reflexiones en torno a la manipulación de la tecnología y a la relación del hombre con la naturaleza. Estos cambios se ven representados en variaciones particulares en el desarrollo de las tramas: la escenificación de la amenaza ha cambiado, los planos en los que se muestran las primeras escenas de un ataque adquieren mayor relevancia y visualmente son presentados de forma muy similar a las reconocidas imágenes de los ataques del 11 de septiembre; además, una de las diferencias más significativas entre una época y otra es el cambio de los protagonistas de la historia, pues los hombres de ciencia, militares y funcionarios del Gobierno que ocupaban los roles principales durante la década de 1950 (a excepción de la Sra. Benson, en *Ultimátum a la Tierra*, 1951), son reemplazados, en su mayoría, por hombres y mujeres comunes que se enfrentan a situaciones extraordinarias. Esta modificación de roles va de la mano con la variación en la conceptualización de la amenaza pues, como lo establece Gilber Achcar, en la visión común sobre el terrorismo se establece que éste “es el uso de la violencia contra civiles con el fin de que los Gobiernos u otros colectivos actuasen de manera determinada”²⁶. Una desprotegida población civil es justamente lo que los nuevos personajes representan, siendo *La guerra de los mundos* (2005) un perfecto ejemplo, pues el intrépido científico Clayton Forrester de la versión de 1953 es reemplazado por Ray Ferrier, un padre irresponsable que vive en Nueva York y cuya vida parece ser bastante desorganizada y quien ante la aparición de unos alienígenas que comienzan a asesinar indiscriminadamente, debe encargarse de proteger a sus hijos. En la película también se puede identificar la similitud entre la escenificación del desastre con las imágenes conocidas del 9/11, pues los rayos destructores de los extraterrestres generan una inmensa capa de polvo gris que recubre las calles y a las personas, como se evidencia cuando Ferrier llega a su casa.

Esta situación se repite en *Cloverfield: Monstruo* (2008), ya que después de que un corto terremoto y un apagón asusta a los habitantes de Manhattan, un grupo de amigos sube temeroso a la terraza de su edificio para ver qué es lo que ha ocurrido, “¿Será otro ataque terrorista?”, pregunta uno de ellos. Inmediatamente, una explosión cerca de la Estatua de la Libertad hace que los neoyorquinos salgan horrorizados a la calle y algunos edificios comienzan a arder en llamas. Ante el panorama de destrucción, las personas, todas civiles, comienzan a correr, escapando del humo y el polvo que envuelven a la

26 ACHCAR, Gilbert y CHOMSKY, Noam. *Estados peligrosos. Oriente Medio y la política exterior estadounidense*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 19.



Los desorientados habitantes de Manhattan salen a las calles después del primer ataque de la monstruosa criatura en *Cloverfield: Monstruo* (2008).

ciudad. En ese momento algunos se esconden en una tienda y, a través del vidrio, ven como la espesa capa de polvo se desplaza rápidamente afuera; cuando salen, se encuentran con una Manhattan destruida.

Por su parte, *El fin de los tiempos* (2008) comienza con una tranquila mañana en el Central Park de Manhattan; dos amigas están sentadas en una banca, una de ellas lee mientras la otra ve a la gente transitar por el lugar; de repente, todas las personas se detienen; una de las amigas, asustada, le pregunta a la otra qué está pasando, pero ella no le responde; en vez de eso, coge el palillo con el que se sostiene el cabello y se suicida enterrándoselo en el cuello. En otra parte de la ciudad, los trabajadores de una constructora comienzan a lanzarse desde el punto más alto de un edificio; una extraña toxina que bloquea las conexiones cerebrales que permiten la auto preservación del ser humano comienza a extenderse por todo el país, ocasionando el suicidio de cientos de personas. Nuevamente, en esta película se cree que se trata de un atentado terrorista, pues no se atacan organismos directos del Estado sino que toda la población civil es la afectada. Para el final de la película, se revela que lo que ocasionaba el ataque era

la misma naturaleza, como una forma de protección frente a los abusos de los seres humanos.

En el mundo globalizado, tal como lo expuso Ulrich Beck, los sucesos del planeta no pueden estar “[...] localmente delimitados, sino que todos los descubrimientos, victorias y catástrofes afectarán a todo el mundo”.²⁷ El alcance global de los conflictos se hace evidente en la diferencia entre *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007), pues en esta última el virus alienígena se expandió a nivel mundial, teniendo repercusiones globales, a diferencia de la versión de 1956, en la que los únicos afectados fueron los habitantes de Santa Mira. De acuerdo con Zygmunt Bauman, el nuevo orden mundial es peligroso, “todos estamos en peligro y todos somos peligrosos para los demás. Sólo hay tres papeles posibles que representar: el de perpetradores, el de víctimas y el de daños colaterales.”²⁸ Fue gracias al discurso del riesgo²⁹ que George W. Bush convirtió la agresión contra la nación norteamericana –resaltando el hecho de que habían sido civiles los principales afectados– en un problema que afectaba a la población de todos los países libres. Esta premisa hizo que, en efecto, encontrara el apoyo de países como Inglaterra y Rusia (Vladimir Putin fue el primero en comunicarse con Bush para presentarle su solidaridad por los ataques del 11 de septiembre).³⁰ Sin embargo, a diferencia del contexto real, las películas muestran al Gobierno de EE. UU. siendo fuertemente criticado por otras naciones y, paradójicamente, el respaldo que se presenta en algunas películas de 1950 prácticamente desaparece en la de la década del 2000.

En *El día que la Tierra se detuvo* (2008) se muestra a través de las noticias a líderes internacionales que cuestionan la manera como EE. UU. le dio la bienvenida a Klaatu, recordando que tan pronto el visitante desciende de la nave espacial es impactado en el pecho por una bala; así mismo, en la televisión aparecen imágenes de Angela Merkel y Vladimir Putin, acompañadas de la voz en off de la presentadora, quien comenta que líderes de todo el mundo han protestado por la decisión de EE. UU. de negarle el acceso

27 BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998. Pág. 30

28 BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 127.

29 Término acuñado por Ulrich Beck, que justifica muchas de las acciones y movilizaciones que pueden ser consideradas como políticas. Ver BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008. Págs. 21-22.

30 RAMONET, Ignacio. *Óp. Cit.* Pág. 71.

a científicos extranjeros para el estudio biológico y químico de Klaatu. En esta escena –como en algunas otras–, se evidencia que las películas de ciencia ficción de la década del 2000 continúan sirviéndose exclusivamente de los medios de comunicación para conectar a EE. UU. con otras partes del mundo y mostrar el desarrollo de los eventos en otros lugares. La diferencia radica en que los titulares de los periódicos y la radio³¹ han sido reemplazados por la frecuente utilización de la televisión y el internet.

El fin de los tiempos (2008) y *El día después de mañana* (2004) son las únicas películas de la década (omitiendo, por razones obvias, las que se desarrollan en otros planetas como *La guerra de las galaxias: Episodio III - La venganza de los Sith*, 2005; *Serenity*, 2005 y *Avatar*, 2009) en las que se muestra directamente lo que ocurre en otros países, sin la utilización de los medios de comunicación como un recurso de conexión; a pesar de que en ambos casos se emplean escenas cortas, éstos se destacan por ser casos excepcionales. En *El fin de los tiempos* (2008), tres meses después de que la toxina propagada por las plantas causara la muerte de gran parte de la población del noreste de EE. UU., se muestra a dos amigos caminando por un parque en Francia; la situación se desarrolla de manera similar a la del principio del filme: se escucha un grito, que distrae a uno de ellos, quien al retornar la atención en su acompañante, se percató que algo extraño le sucede, pues ha sido alcanzado por la toxina. Por otra parte, en *El día después de mañana* (2004) una de las primeras escenas se desarrolla en Nueva Dehli, durante una conferencia sobre el calentamiento global, en la que Jack Hall expone las características de este fenómeno natural, que podría traer como consecuencia una nueva era glacial. En la conferencia están presentes representantes de varios países, algunos de ellos del Oriente Medio, para discutir políticas que eviten que tal fenómeno ocurra. En una escena posterior, una patrulla de la Policía se desplaza por una calle de Tokio. La escena se centra en un hombre que recibe una llamada telefónica después de abandonar un restaurante, y que camina rápidamente para refugiarse de la lluvia que comienza a caer; el hombre saca su sombrilla mientras continúa hablando por teléfono, cuando se desata una destructiva granizada, donde los enormes trozos de hielo ocasionan daños y accidentes (se desprenden los cables de un poste de luz, un motociclista se estrella, las personas gritan y buscan un lugar donde resguardarse). El hombre pone su portafolio sobre su cabeza, pero es golpeado por uno de estos trozos de

31 Recordando las escenas en *La Tierra contra los platillos voladores* (1956) y *Ultimátum a la Tierra* (1951), en las que grupos de personas se reunían en torno a una radio para saber qué estaba pasando. Si bien estas eran las pocas escenas que se mostraban de otros países, tenían la peculiaridad de que las transmisiones radiales se hacían en la lengua natal.

hielo desplomándose inconsciente en el suelo, mientras al otro lado del auricular está una mujer desesperada por saber qué ocurre. Esta escena, junto con la de *El fin de los tiempos* (2008), son las únicas dentro del corpus filmico analizado que se desarrollan en otros países, representándolos visualmente y no sólo a través de su idioma, además de que tienen una duración equiparable al del resto de las escenas.

El cambio climático que expone *El día después de mañana* (2004), a pesar de tratarse de un problema global, afecta principalmente la parte norte del planeta, ocasionando que los estadounidenses tengan como única solución trasladarse tan al sur como les sea posible, obligándose incluso a migrar a México. Esta posibilidad le parece ridícula al vicepresidente Raymond Becker, para quien pedir apoyo del vecino país resulta impensable. No obstante, escenas después se presenta en las noticias que cientos de estadounidenses han decidido cruzar la frontera; ante la magnitud de la migración, México resuelve cerrar sus fronteras, lo que genera el paso ilegal de los estadounidenses quienes paradójicamente atraviesan las barreras que el mismo Gobierno de EE. UU. había situado para evitar el paso ilegal de extranjeros a su territorio. Las imágenes muestran a decenas de ciudadanos estadounidenses atravesando el Río Grande sin permiso hacia México, llevando consigo las pocas pertenencias que alcanzan a cargar sus manos. Frente a esta situación, el Gobierno de EE. UU. negoció la deuda de los países latinoamericanos con la condición de que México reabriera sus fronteras y permitiera el paso de ciudadanos estadounidenses. Además del problema migratorio entre EE. UU. y México, que se presenta desde hace aproximadamente un siglo, la situación planteada en la película también evidencia la marcada división entre el norte y el sur del planeta, que con el neoliberalismo y la globalización parece haberse acentuado. Los países del norte representan al primer mundo y los del sur, menos desarrollados y con fuertes problemáticas políticas y sociales, son las naciones tercermundistas. De acuerdo con Arundhati Roy “mientras la élite sigue viajando a su destino imaginario, situado en algún lugar de la cima del mundo, los pobres han quedado atrapados en una espiral de delincuencia y caos”.³²

Con la presentación de esta paradójica situación en la que deben ser los estadounidenses quienes atraviesan ilegalmente la frontera, la película plantea una reflexión sobre esta circunstancia, reafirmada con el discurso final del recién nombrado presidente de EE. UU., Raymond Becker, realizado desde un consulado de ese país en México; en la alocución, Becker se refiere a los cambios en la geopolítica mundial:

32 ROY, Arundhati. En BAUMAN, Zygmunt. *Óp. Cit.* Pág. 126.



El nuevo presidente de EE. UU., Raymond Becker, se dirige a sus ciudadanos desde un consulado en México en *El día después de mañana* (2004).

“Estas pasadas semanas nos han dejado con un profundo sentimiento de humildad ante el poder destructivo de la naturaleza. Durante años, operamos bajo la creencia de que podríamos continuar consumiendo los recursos naturales del planeta sin consecuencia alguna. Estábamos equivocados. Yo estaba equivocado. El hecho de que mi primer mensaje les llega desde un consulado en tierra extranjera es prueba fehaciente de nuestra nueva realidad. No sólo estadounidenses, sino gente de todo el mundo, son ahora huéspedes en las naciones que alguna vez llamamos el ‘Tercer Mundo’. Cuando necesitamos ayuda, nos abrieron la puerta y nos cobijaron. Y estoy muy agradecido por su hospitalidad.” A pesar de estas palabras, es importante tener en cuenta que en la película se plantea que el Gobierno mexicano abre las fronteras sólo después de que EE. UU. condonó la deuda, lo cual indicaría que su proceder, más que un acto de buena voluntad, sería en realidad, una acción interesada.

Evidentemente, el principal problema que retrata *El día después de mañana* (2004) es ecológico, temática que ha tomado relevancia durante la última década y que está también presente en otras películas como *El día que la Tierra se detuvo* (2008), *El fin de los tiempos* (2008) y *Avatar* (2009). Aunque todos estos filmes están de acuerdo en que el principal responsable del terrible daño causado a la naturaleza es el hombre, *El día después de mañana* (2004) y *Avatar* (2009) acusan, respectivamente, al Gobierno y a los intereses de la empresa privada, como culpables del daño ecológico. En la primera película se expone claramente cuál es la respuesta de EE. UU. frente a la petición de la disminución en emisión de gases; en una de las escenas iniciales, cuando Jake Hall está exponiendo su teoría sobre el posible enfriamiento de la Tierra en aproximadamente

cien años, el vicepresidente Becker se muestra apático, preguntándole “¿Y quién va a pagar el costo del Acuerdo de Kyoto? Le costaría a la economía del mundo billones de dólares. [...] Nuestra economía es tan frágil como lo es el medio ambiente. Tal vez debería tener eso en cuenta antes de hacer llamados sensacionalistas.” Mientras que en *Avatar* (2009), la raza humanoide Na’vi, que habita en la luna Pandora, se destaca por tener una cosmovisión bastante ecologista, al considerar que todos los organismos vivientes merecen vivir tanto como ellos –para los Na’vi la muerte de cualquier animal es un evento lamentable– y por lo tanto, siguiendo los designios de Eywa, su diosa, intentan conservar el equilibrio natural de Pandora adecuándose a su entorno y no al revés, como ha sucedido con las civilizaciones humanas.

“Cuando hay alguien ocupando la basura que quieres, lo vuelves tu enemigo y así justificas atacarlo”, le explica Jake Sully a la Dra. Grace Augustine, después de que el coronel Miles Quaritch planea destruir el árbol-casa de los Na’vi, para fabricar una guerra que le permitiría a la compañía RDA conseguir el mineral Unobtainium, cuyas reservas más grandes se encuentran debajo del asentamiento de la tribu. Esta situación se presenta después de que la invasión “pacífica” por medio de la creación de escuelas y construcción de caminos no fuera posible. Los Na’vi, rechazando cualquier tipo de invasión queman las máquinas estadounidenses que se encontraban en su territorio y matan a algunos mercenarios, lo que genera la furia del coronel Quaritch, quien apoyado por Parker Selfridge, administrador de la compañía, decidió comenzar una guerra bajo la premisa de que los nativos eran criaturas salvajes que debían ser detenidas antes de que ocasionaran daños mayores; su propuesta fue entonces la de una guerra preventiva, en la que se combatiría el terror con terror: “Cada uno en esta base, cada uno de ustedes, está peleando por sobrevivir, eso es un hecho. Hay hordas aborígenes allá fuera, reuniéndose para atacar. Y más están arribando. En una semana, podrían ser 20 mil de ellos. En ese punto pueden rebasar nuestro perímetro. Bueno, eso no va a suceder. Nuestra única seguridad descansa en un ataque preventivo. Lucharemos contra el terror con terror. Ahora, los hostiles creen que esta montaña suya está protegida por su deidad. Y cuando la destruyamos, haremos un cráter tan profundo en su memoria genética que no se acercarán a menos de mil kilómetros de este lugar nunca más. Y eso también es un hecho”. La semejanza entre esta situación expuesta en *Avatar* (2009) y la posición que EE. UU., bajo el mandato de George W. Bush, adoptó después de los atentados del 11 de septiembre del 2001, es indiscutible. Como lo expresa Chomsky “Nadie le declara la guerra al terrorismo a menos que esté planeando emprender acciones masivas de



Batalla final entre el pueblo Na'vi y los seres humanos en *Avatar* (2009).

terrorismo internacional.”³³, y fue precisamente una serie de actos terroristas lo que perpetuó EE. UU. en Afganistán e Iraq. Así como en *Avatar* (2009) el ataque de los Na'vi le permitió al coronel Quaritch justificar el comienzo de la guerra, los atentados del 11 de septiembre le permitieron a Bush justificar su invasión y posterior control sobre las zonas petrolíferas del Oriente Medio y, aunque ningún estadounidense se atreve a admitirlo, es evidente que las ocupaciones estadounidenses tuvieron como motivo principal el dominio sobre las reservas energéticas de la región, que son las mayores en el mundo.³⁴

“Nuestro enemigo es una red radical de terroristas, así como cada Gobierno que los apoye. Nuestra guerra contra el terror comienza con Al Qaeda, pero no termina ahí. Y no terminará hasta que cada grupo terrorista de alcance global sea encontrado, detenido y derrotado”, esta es la declaración de la guerra contra el terror que Bush pronunció en el ya mencionado discurso del 20 de septiembre ante la reunión conjunta con el Congreso y que fue el preámbulo de la invasión a Afganistán, la cual se realizó bajo el

33 ACHCAR, Gilbert y CHOMSKY, Noam. *Estados peligrosos. Oriente Medio y la política exterior estadounidense*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 15.

34 *Ibíd.* Págs. 77-85

pretexto de que este país escondía a algunos miembros de Al Qaeda, entre ellos, a su líder Osama bin Laden. Por su parte, Iraq fue invadido, según Bush, para realizar la mesiánica misión de llevar la paz al Oriente Medio³⁵, bajo la supuesta certeza absoluta de que Saddam Hussein poseía armas de destrucción masiva; fue entonces cuando comenzó su “guerra preventiva”: “La inteligencia reunida por este y otros Gobiernos muestra que no hay dudas de que el régimen iraquí continúa poseyendo y ocultando algunas de las armas más letales que se hayan concebido”³⁶. La invasión a Iraq comenzó el 20 de marzo del 2003, sin importar que 19 días antes el país árabe había cumplido con las exigencias de la ONU, y había comenzado con la destrucción de los misiles Al-Samoud II; sin embargo, como es sabido, la guerra en Iraq se presenta de manera conveniente a EE. UU., debido a la posición estratégica de este país y a las reservas energéticas que se destacaban por ser económicas y accesibles.³⁷

Esta política de “defensa preventiva” fue criticada en *El día que la Tierra se detuvo* (2008), pues durante gran parte del filme las decisiones tomadas por la secretaria de Defensa, Regina Jackson, no fueron los mejores modos de proceder. En primer lugar está la mencionada agresión que le realizan las FF.MM. a Klaatu tan pronto como se presenta ante los humanos. Sin embargo, la defensa preventiva continúa ante la posible amenaza de ataque; como lo explica Regina Jackson, la historia ha demostrado que cuando dos civilizaciones se encuentran, la más débil tiende a ser dominada o exterminada y, en este caso, la raza humana sería evidentemente la menos avanzada. De manera que, como medidas de control, Jackson decide mantener a Klaatu en una instalación militar bajo la supervisión constante de los soldados. Esta decisión no retiene al alienígena, que escapa fácilmente. Por otra parte, las agresiones que realizan contra Gort (el robot gigante que acompaña a Klaatu) son inútiles pues, ante cualquier señal de amenaza, la reacción instintiva del androide es eliminar aquello que la produce.

Sentencia previa (2002) constituye el mejor ejemplo de un sistema de defensa preventiva; la historia, que se desarrolla en el año 2054 en la ciudad de Washington, tiene como protagonista al capitán John Anderton, un policía que trabaja en el departamento de *PreCrimen*, en el que gracias a tres *precogs* (humanos con modificaciones genéticas accidentales, que poseen habilidades premonitorias), es posible evitar los homicidios,

35 Ibid. Pág. 111.

36 BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006. Pág. 111.

37 ACHCAR, Gilbert y CHOMSKY, Noam. *Estados peligrosos. Oriente Medio y la política exterior estadounidense*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007. Pág. 111.

deteniendo a los perpetradores antes de que los lleven a cabo. Este sistema, que estaba en modo de prueba desde hacía seis años, había logrado rebajar los índices de asesinatos a cero en la ciudad. No obstante, lo que ninguna de las personas sabía era que las predicciones de los *precogs* no siempre eran acertadas, pues en algunas ocasiones se genera un *reporte minoritario* que ofrece un desarrollo diferente a determinada situación –una especie de posibilidad alternativa–, lo que implica que el supuesto victimario podía no cometer ningún crimen; el encarcelamiento de personas que potencialmente no serían criminales presentaba, por supuesto, un fallo en el sistema, algo de lo que no podía tener conocimiento la población. Aunque la reflexión global del filme se centra en el hecho de que los seres humanos son criaturas de cambio constante, también es posible ver cómo la denominada “defensa preventiva” no es un sistema funcional y que, por el contrario, dado que se basa en la posibilidad, puede causar más daño del que previene.

Muy parecido a la década de 1950, cuando EE. UU. dividió al mundo entre fuerzas de la luz y fuerzas de la oscuridad, después de los atentados del 9/11 el planeta fue dividido de nuevo, esta vez, entre los países que apoyaban a EE. UU. y sus enemigos: “Hoy quiero dar a los Estadounidenses la última información sobre nuestra campaña contra el terror. Los Estados Unidos está presentando una opción clara a todo país: Apoyar al mundo civilizado, o apoyar a los terroristas. Y para los países que apoyan a los terroristas, les costará caro. Los Estados Unidos están determinados a oponerse a países que patrocinan el terror, no obstante, estamos igualmente determinados a respetar y ayudar a los hombres y mujeres que esos regímenes oprimen”, dijo Bush en el nombrado discurso del 20 de septiembre. El país norteamericano se ha posicionado como una hiper potencia durante los últimos años, convirtiéndose en la portadora de un “orden internacional” supuestamente más justo; fue con esta finalidad que EE. UU. consiguió que la OTAN continuara funcionando incluso después de finalizada la Guerra Fría y, posterior a los atentados, logrando convertirla “[...]en un brazo armado, en el aparato de seguridad de esa globalización [...]”.³⁸

A pesar de que en las películas de ciencia ficción de la última década las decisiones del Gobierno parecen fuertemente criticadas, es pertinente recordar que en algunas situaciones se evidencia que EE. UU. se presenta a sí mismo como una súper potencia, cuya forma de pensar y actuar es la correcta. Cuando el virus extraterrestre toma posesión de gran parte del mundo en *Invasores* (2007), en las noticias aparece cómo poco a poco los conflictos alrededor del planeta se han ido acabando y entre algunos

38 RAMONET, Ignacio. Óp. Cit. Pág. 136.

titulares se alcanza a leer: *“Corea del Norte firma un tratado para la no utilización de armas nucleares. Los líderes de Pakistán y la India se reúnen para celebrar el acuerdo de paz regional, finalmente terminando la disputa por la frontera que ha dado como consecuencia el costo de vidas inocentes. En China, muchos políticos prisioneros, incluyendo a Gao Yaojie, fueron dejados en libertad reuniéndolos con sus familias. Hoy marca el tercer día consecutivo en el que no han explotado ataques suicidas cerca de las embajadas de los EE. UU. o edificios públicos de la región. [...] Una reunión entre el presidente Bush y Chávez para establecer vínculos entre EE. UU. y Venezuela, un negocio que provee inicialmente combustible de calefacción en cinco municipios de Nueva York, 400 billones, programa que sería el desembolso fiscal más grande desde la guerra de Iraq.”* La resolución de estos conflictos es, según el filme, la forma de alcanzar la paz mundial, lo cual implica el desconocimiento de muchas otras guerras presentes en el contexto de realización de la película, en las cuales EE. UU. está directamente involucrado.

Tendencias y divergencias

Luego de ser descubiertos por un policía, el Dr. Miles Bennell y Becky Driscoll huyen de Santa Mira, tratando de llegar a la autopista; la alarma del pueblo suena y alerta a los invasores, quienes corren tras ellos. Carol Bennell le grita a su hijo, Oliver, “*¡Entra al auto! ¡Ve!*” y acelera; segundos después, tres automóviles chocan contra ella. Estas dos escenas corresponden, respectivamente, a las persecuciones finales de ***La invasión de los ladrones de cuerpos*** (1956) e ***Invasores*** (2007); sin embargo, en la primera, Miles y su pareja se abren paso entre las escarpadas montañas, mientras, en la segunda, Carol maneja frenéticamente a través de la ciudad, enfrentándose a bombas molotov, estrellones y barricadas humanas, hasta lograr escapar en un helicóptero. Si bien las dos películas están desarrolladas a partir del mismo argumento,¹ se diferencian por sus contextos y presupuestos de producción, los cuales afectan directamente las características narrativas y estilísticas de cada filme.

El empleo de modernos efectos especiales y recursos técnicos, la ostentosa puesta en escena y el protagonismo de Nicole Kidman (ganadora de un premio de la Academia) en la versión del 2007, están plenamente justificados en el costo de la película, 80 millones de dólares, y el apoyo de un gran estudio (Warner Brothers). Lo anterior se ve contrastado frente a la producción de 1956, protagonizada por actores de televisión, rodada en blanco y negro utilizando *Super Scope*² y cuya financiación fue de 417 mil dólares. Aunque es claro que los presupuestos no pueden ser comparados directamente debido a la diferencia del valor del dólar en cada época, estas cifras dan cuenta del

1 Ambos filmes están basados en la novela *Los ladrones de cuerpos* (*The body snatchers*, 1955) de Jack Finney.

2 A mediados de la década de 1950 era común la utilización de cintas a color y el *Cinemascope* (alternativa más costosa al *Super Scope*).

significativo aumento en la inversión monetaria dentro de la industria cinematográfica. En el género de la ciencia ficción este incremento se remite a la década de 1950, pues aunque *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) es de bajo presupuesto (sin llegar al límite de los 60 mil dólares, que costó *Plan 9 del espacio exterior*, 1959), la mayoría de las películas de la época estaban apoyadas en grandes estudios y tenían presupuestos equiparables a los filmes de otros géneros.³

Esto demuestra que el cine, al ser una industria cultural,⁴ está permeado por el dinero y las lógicas del mercado: pasa por un proceso de producción-distribución-consumo como cualquier otro producto, genera rentabilidad a las empresas que lo financian, algunas características de su contenido pueden variar dependiendo del capital invertido en la producción, requiere de mano de obra para su realización, etcétera. Es así como las películas de ciencia ficción de 1950 están, en su mayoría, ambientadas en pequeños pueblos de la costa suroeste de EE. UU. (cercanas a Hollywood), mientras que las de la última década no tienen limitaciones en el tipo de escenarios presentados (desde grandes ciudades como Nueva York hasta locaciones totalmente generadas digitalmente como Pandora).

La rentabilidad del cine de ciencia ficción de EE. UU. ha sido comprobada en las últimas décadas ya que, pese a sus elevados costos de producción, cuenta con una respuesta favorable en la taquilla mundial; no es una coincidencia que *Avatar* (2009) ostente el puesto de la película más costosa (aproximadamente 400 millones de dólares) y más taquillera (más de 2.000 millones de dólares) de la historia. Uno de los elementos que con mayor facilidad refleja las altas inversiones de capital en la ciencia ficción es el desarrollo y utilización de efectos especiales que, en el caso de *Avatar* (2009), no sólo incluyó la aplicación de animación avanzada de captura de movimiento, sino también el desarrollo de una tecnología específica para esa película, pues el mismo James Cameron, director de la cinta, aseguró que anteriormente no se contaba con la tecnología suficiente para su realización.

3 *La guerra de los mundos* (1953) fue producida por Paramount Pictures y tuvo un presupuesto aproximado de 2.000.000 de dólares y *Planeta prohibido*, de la Metro Goldwyn Mayer, costó 1.900.000 dólares. Estos valores son cercanos a reconocidas producciones de otros géneros como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, 1952), que tuvo un presupuesto de 2.540.800 dólares y *El ocaso de una estrella* (*Sunset boulevard*, 1950) que costó 1.752.000 dólares.

4 De acuerdo con Claudia María Maya Franco, la noción de industria cultural alude a la concepción del arte como mercancía, a la supremacía de los fines económicos en los procesos de producción de objetos culturales, a la “cultura bajo la modalidad industrial”, vinculada directamente a los procesos de producción masiva en serie. Ver MAYA FRANCO, Claudia María. *Adorno y la industria: de la Escuela de Frankfurt al Internet*. En REVISTA NEXUS NO. 7. Cali, 2010. Págs. 26-35.

A pesar de que el anterior es un caso extremo, es necesario reconocer que la evolución de los efectos especiales⁵ ha afectado la forma en que son presentadas las historias de ciencia ficción en cada época, lo cual se evidencia en *Ultimátum a la Tierra* (1951) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008), pues en la primera entrega el robot Gort es interpretado por un actor vestido con un traje metalizado (que mide más de dos metros) y, en la segunda, se trata de un gigantesco personaje creado digitalmente que hacia el final del filme se transforma en una nube de nanobots destructores. De esta forma, la puesta en escena de la película cambia apoyada en la tecnología, con el propósito de magnificar los efectos de la amenaza; sin embargo, es pertinente recordar que algunas de las producciones de la década de 1950 también poseen impresionantes criaturas, como las gigantescas hormigas de *La humanidad en peligro* (1954), el reptil antropomorfo de *La mujer y el monstruo* (1954) o la imponente cabeza flotante del líder de vlos alienígenas en *Invasores de Marte* (1953).

Así como los efectos especiales se desarrollaron entre una década y otra, garantizando el realismo de las situaciones planteadas en la ciencia ficción, otros aspectos técnicos y estilísticos tuvieron transformaciones a lo largo de los años. Uno de los elementos más importantes y cuyo cambio es evidente entre ambas épocas es el sonido; si bien éste conserva su función de ambientar y permitir el desarrollo de la historia⁶, —especialmente al tratarse de filmes inscritos dentro del cine clásico— en las películas de mediados del siglo pasado se nota una importancia mayor en el valor que se le da a la música incidental y una menor experimentación con los efectos sonoros. Tal vez porque en este momento histórico la tecnología del sonido se encontraba en una etapa primaria⁷ o porque no se habían planteado formas distintas de interpretar un ambiente sonoro, en las películas de 1950 gran parte del tratamiento acústico se remite a la claridad de los diálogos, el acompañamiento de sonido ambiente que invisibilice el artificio cinematográfico, la constante aparición de bandas sonoras intensas que acentúan el suspenso o el drama

5 Desde la década de 1970 los efectos especiales generados por computadora tomaron relevancia en la industria cinematográfica, especialmente a través del género de la ciencia ficción; técnicas como el *morphing* (fusión de una imagen con otra, usada por primera vez en 1988), es un reflejo de estos avances tecnológicos. Ver: TELOTTE, J.P. *El cine de ciencia-ficción*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002. Pág. 140.

6 David Bordwell plantea que “El sonido en el cine es de tres tipos: diálogo, música y ruido (también llamados efectos de sonido)”. Ver: BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico*. EDITORIAL MCGRAWHILL. México, 2006. Pág. 295.

7 En la década de 1950 aún no existen los equipos de grabación y reproducción digital, así como instrumentos musicales electrónicos como el sintetizador.

de la acción y, en ciertos casos, la utilización de *voz en off*. Sin desconocer que estos factores continúan presentes en los filmes de la última década, es importante reconocer que en este periodo se introducen aspectos anteriormente ignorados como los silencios o los sonidos subjetivos. De esta forma, el montaje sonoro de *Invasores* (2007) está en concordancia con la edición de los planos, pues en muchas ocasiones se entrecorta y salta de una escena a otra, reafirmando el estado de ánimo de la protagonista y dándole ritmo a la secuencia presentada. Un caso similar es el de *Soy leyenda* (2007), donde en una de las escenas finales del largometraje, el Dr. Robert Neville deja de oír lo que sucede a su alrededor y parece quedar suspendido en el recuerdo de la voz de su hija, demostrando que, en ese momento del argumento, el protagonista escucha “*a Dios*”.

Otro aspecto que se diferencia entre ambas décadas es el montaje visual, especialmente asociado a la duración de los planos y las escenas. En la década de 1950 los planos tienen una duración más larga, la mayoría son quietos y, cuando hay movimientos de cámara, estos tienden a ser paneos lentos. Caso distinto a los primeros años del siglo XXI, cuando las escenas son más fragmentadas mostrando planos de corta duración que cambian de uno a otro a través de cortes invisibles. Un claro contraste entre las dos estéticas es la primera secuencia de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007), ya que la primera se limita a las escenas necesarias para recrear la situación, las cuales tienen, por lo general, planos medios o generales con movimientos horizontales de cámara; en la segunda, por el contrario, la cantidad de planos se incrementa significativamente, enfatizando en los detalles (primerísimos primeros planos) y en la perspectiva del personaje (el montaje parece introducir al espectador en la psicología de la Dra. Carol Bennell, quien en este punto de la historia está en una situación desesperada). Cabe destacar que las películas de ambas décadas conservan “una edición de continuidad”, dado que “se utiliza la dimensión temporal de la edición para fines narrativos”; por esta razón, se puede afirmar que hay un orden temporal de los hechos narrados.

Aunque se mantiene la iluminación clásica en ambos periodos, en las películas de 1950 el contraste lumínico es mayor, lo cual acentúa las situaciones de misterio (a través de sombras marcadas) y asocia a la ciencia ficción con la estética del género de terror⁸. Mientras que en la mayoría de las películas de la década del 2000 este recurso estilístico es menos utilizado, dándole paso a otro tipo de experimentaciones, como la

8 La vinculación de la ciencia ficción deja de ser exclusiva con el género del terror en las producciones más recientes, pues también se presentan comedias como *Idiocracia* (2006), thrillers como *El fin de los tiempos* (2008) y acción como *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (2003).

sobreexposición que se presenta en *Inteligencia artificial* (2001) y *Sentencia previa* (2002) o la subexposición y bajo contraste de *La carretera* (2009).

Al igual que el estilo, la narrativa ha presentado una transformación de una década a otra, evidenciada no solamente en las referencias al contexto de producción —que se realizan de manera implícita y explícita en algunos filmes— sino también en su construcción misma. Uno de los elementos en los que es reflejado dicho desarrollo es en el tratamiento que tienen los protagonistas, pues a diferencia de los filmes de la década de 1950 —en la que los personajes no se desarrollaban más allá de su profesión, su carácter o de los conocimientos que pudieran aportar—, los héroes de los últimos años no son mostrados exclusivamente en función del *nóvum*, sino que también se presentan aspectos de su humanidad (retratando algunas características de su vida personal más no interiorizando en su psicología).

Esta situación es claramente visible en la comparación entre las dos adaptaciones de *La guerra de los mundos* (1953 y 2005) pues en la primera versión, inmediatamente después del prólogo realizado por una *voz en off*, aparece un cielo atravesado por una luminosa esfera roja, mientras los curiosos habitantes de Linda Rosa deciden ir a ver lo que sucede; a partir de ese momento comienza la introducción de los personajes principales, que se da en función del *nóvum*. Por otra parte, en la adaptación más reciente del filme, posterior al preámbulo introductorio —muy similar al de 1953—, hay una presentación del personaje principal, Ray Ferrier, en la que es mostrado en su trabajo y posteriormente en su rol como padre.

Es indudable que gran parte de la información brindada sobre los personajes tiene relación con la trama del filme, como sucede en *Yo, robot* (2004), en donde la marcada aversión del detective Del Spooner —personaje principal— hacia los robots, es revelada desde las primeras escenas del largometraje; esta posición se encuentra estrechamente vinculada con el *nóvum* al reafirmar la reflexión final de la película sobre los alcances perjudiciales que puede tener la inteligencia artificial. Sin embargo, la película no se limita a presentar esta característica sobre el personaje, ya que también presenta aspectos de su personalidad como su interés por mantener un buen estado físico y su nostalgia por el pasado.

Un ejemplo similar ocurre en *El día que la Tierra se detuvo* (2008) en la que la introducción del *nóvum* es más extensa que en su versión de 1951; esto tiene relación, por una parte, con la espectacularización que ha tomado relevancia en los filmes de la década del 2000 y por otra, con la introducción, un poco más amplia, de Helen Benson, uno de los personajes principales. El primer caso está evidenciado en el gran

despliegue del Ejército que incluye escenas al interior de una compleja base militar, el reclutamiento de un grupo de científicos, su desplazamiento en helicóptero y el cierre de una autopista para el paso exclusivo de vehículos del Gobierno. El segundo caso se reconoce mediante algunas escenas que dan información sobre el personaje; por ejemplo, durante la segunda secuencia del filme, Benson es mostrada en una universidad impartiendo clases de astrobiología y rechazando una invitación a una fiesta, lo que da cuenta de su profesión, de su nivel de preparación y de su desinterés por el hombre que la invitó a salir. Posteriormente, cuando llega a su casa, tiene una pequeña conversación con su hijastro Jacob, en la que el espectador se entera de la difícil relación entre ellos y de la muerte del esposo de Helen y padre del niño.

Como suele suceder, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007) son ejemplos excepcionales, pues la versión más reciente, a pesar de cumplir con la característica de una descripción más extensa sobre los personajes, introduce desde la primera escena el *nóvum*; en la primera secuencia se ve cómo Tucker Kauffman es infectado por un extraño virus extraterrestre que llegó a la Tierra en un transbordador que colisionó cerca de Washington. Posteriormente, se muestra a Kauffman acostado, sufriendo la repugnante transformación que lo convierte en un ser sin sentimientos. Por su parte, aunque en la versión de 1956 el espectador sabe desde un inicio que algo extraño sucede (gracias al flashback de Miles), no conoce realmente lo que ocurre sino hasta la mitad del filme, cuando el Dr. Kauffman le explica a Miles y a Becky la situación.

A pesar de que pertenecen al mismo género y están inscritas en el Modelo de Representación Institucional característico de Hollywood, no se puede desconocer que los 50 años de diferencia entre cada grupo de filmes estudiados influyen no sólo en la estética (debido, sobre todo a los avances tecnológicos), sino también en la representación o motivación de algunas situaciones desarrolladas en las películas. Es por esto que, a pesar de que están basadas en la misma novela, en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007) los postulados sobre los cuales se fundamenta una de las discusiones centrales de la historia —qué diferencia a los humanos de otras especies— están contruidos según su respectivo contexto de producción. En *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), cuando Miles Bennell y Becky Driscoll son descubiertos por los seres suplantados en el consultorio médico, comienzan a discutir qué ventajas traería para el planeta la alternativa que proponen los invasores; sin embargo, el Dr. Bennell se aferra a la idea de que un mundo sin sentimientos, en el que todos sean iguales, no es aceptable, ya que sólo dejaría “*el instinto de sobrevivir*”. De esta forma, el

protagonista explica que la particularidad que separa a los seres humanos de las demás especies es la posesión de emociones, lo cual se ve reforzado por el llanto desesperado de Becky, quien dice “*Quiero amar y ser amada*”.

Esta misma situación es presentada de forma distinta en la versión del 2007, en la cual la reflexión sobre la humanidad tiene lugar en dos escenas diferentes, una de las cuales sucede antes de que la protagonista, Carol Bennell, se dé cuenta del proceso de invasión que se está dando en la ciudad. El instinto de supervivencia básico del cual hablaba el Dr. Bennell ahora es abordado por Yorish Gagarovich durante una cena diplomática: “*Lo real es que aún somos animales, nos dejamos llevar por instintos primarios*”, dice el embajador ruso y agrega que en un mundo sin violencia “*los seres humanos ya no serían humanos*”. Es así como los personajes argumentan que los humanos, más que caracterizarse por tener emociones, están determinados por su naturaleza conflictiva. Aunque, a diferencia de la producción de 1956 esta discusión no está enmarcada en la situación de invasión extraterrestre, sí expone una de las razones por las que es evidente el cambio de una película a otra, pues Carol Bennell le responde a Gagarovich que “*Es cierto que aún tenemos algunos instintos animales... pero debe admitir que no somos los mismos de hace unos miles de años. [...] hace 500 años no había feministas y hoy está usted sentado junto a una*”. El feminismo al cual se refiere la Dra. Bennell puede rastrearse hasta comienzos del siglo XX, sin embargo, es a partir de la década de 1970 que se consagra el Movimiento de Liberación de la Mujer, mediante el cual se exige la equidad de género; este momento histórico, situado en medio de las dos versiones de *Los ladrones de cuerpos*, demuestra la influencia directa que tuvo el contexto de producción en el argumento final presentado en cada largometraje, lo cual también se refleja en que el protagonista de la primera adaptación sea un hombre y en la segunda una mujer o que en la versión más reciente se acuda de forma más frecuente al uso de la violencia.

El origen y la forma en la que son reemplazados o convertidos los seres humanos también es diferente de una película a otra. En *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), las personas son suplantadas a través de vainas en las que crecen clones exactos de la víctima; además, se explica que estos seres extraterrestres cayeron del cielo en forma de semilla, crecieron en los terrenos de un campesino y luego comenzaron la invasión. Por el contrario, en la adaptación de la última década desde el comienzo del filme se da a entender que los alienígenas llegaron a la Tierra en forma de virus, luego de que el transbordador espacial sufriera un accidente y cayera en pedazos en EE. UU.; en el filme no sólo se dan teorías de cómo es infectado el humano, sino que también se muestran pruebas científicas sobre la estructura del virus. Los protocolos de emergencia que son aplicados en esta película (los cuales no aparecen en la versión de la década

de 1950), son una consecuencia de las acciones que ha emprendido en los últimos años la Organización Mundial de la Salud en los casos de pandemias y epidemias, por lo que se puede afirmar que en la versión reciente la explicación de la premisa de la película tiene una base biológica y no ideológica como en su antecesora, que está más cercana a la cacería de comunistas propia de la Guerra Fría. La prevalencia de la ciencia en la década del 2000 también se demuestra con el afianzamiento de la credibilidad en los científicos, pues a pesar de que estas personas planteaban las soluciones en los filmes de mediados del siglo pasado, su estatus se veía en ocasiones minimizado por las explicaciones divinas.

Por último, es importante destacar que uno de los cambios más representativos entre ambas décadas es la globalidad con la que se abordan los problemas de cada película, por lo que las referencias de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) se centran en una situación que puede pasar de un pequeño pueblo de California al resto de EE. UU., y en *Invasores* (2007) se trata de una emergencia a nivel global, de la cual se tienen noticias de otras partes del mundo.

Si bien es cierto que de una época a otra varían los tipos de personajes que ostentan el poder, y que éste está distribuido en el orden mundial de acuerdo a cada periodo, resulta imposible desconocer que la mayoría de instituciones sociales continúan estables en la sociedad y sus jerarquías siguen siendo respetadas; el Estado plantea dos ejemplos recurrentes a través del Ejército y la Policía, el primero como aparato de defensa y el segundo como mecanismo de control. Los roles transversales de la Policía se evidencian en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) e *Invasores* (2007), pues tanto la institución misma como sus integrantes mantienen cierto nivel de autoridad, pese a someterse a las dinámicas homogéneas de la invasión (la Familia tampoco sufre cambios significativos en su organización, ya que conserva sus prácticas regulares de convivencia).

La aparente inmutabilidad de las instituciones en los dos filmes mencionados repercute en el estatus y las acciones de los protagonistas, como se evidencia durante sus secuencias, donde se presenta, empleando formas narrativas y estéticas distintas, un esbozo de la situación desesperada a la que la invasión ha empujado a los protagonistas; es así como la angustia y el caos de Miles y Carol Bennell mostrados inicialmente, contrastan con la estabilidad y pulcritud que los caracterizan a continuación (en hechos cronológicamente previos). Mediante este recurso, ambos filmes ofrecen un anticipo de la transformación sufrida por el héroe, que obedece al siguiente esquema de variación y conservación de roles: los contagiados/reemplazados cambian su esencia (sistema de valores), conservando sus roles; mientras que los protagonistas conservan

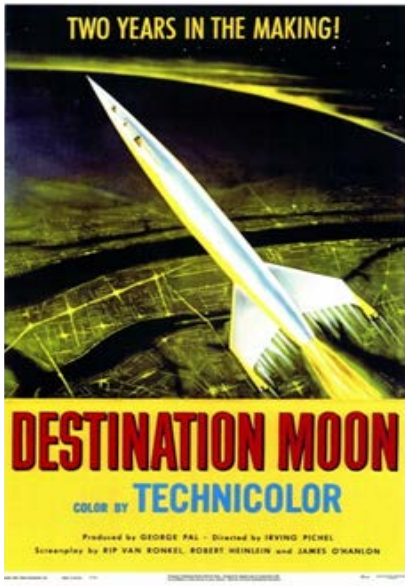
su esencia, variando drásticamente sus roles⁹. En concordancia con la preservación de sus instituciones, la política de EE. UU. es presentada claramente en pro de la acción preventiva en asuntos de defensa, tanto a mediados del siglo XX como a principios del XXI; aunque se pueda pensar que esta estrategia es más recurrente en las producciones del último periodo, debido a los ataques del 11 de septiembre, las películas han demostrado que es aplicable en ambas coyunturas.

Tendencias como ésta generan que al mencionar a EE. UU. pareciera que se hablara de un individuo (EE. UU. *hace, actúa, cree*, etcétera), pues la convergencia de su accionar político y económico con su industria cinematográfica, sus imaginarios, sus representaciones, los roles de sus instituciones, la actitud y los principios de los personajes presentados, entre otros factores, refuerza la idea de que este país se comporta en una vertiente definida y convergente, con una motivación única y común a todas sus partes, como un personaje de sus filmes.

9 Las acciones de Miles y Carol Bennell, enmarcadas dentro de este esquema, son una representación de la importancia y el apego de los estadounidenses a su sistema de valores, ofreciéndole tal prioridad, que su defensa aguerrida es mostrada como un acto heroico, incluso si está en contra de alcanzar la paz mundial.

¡Llévenme con su líder!

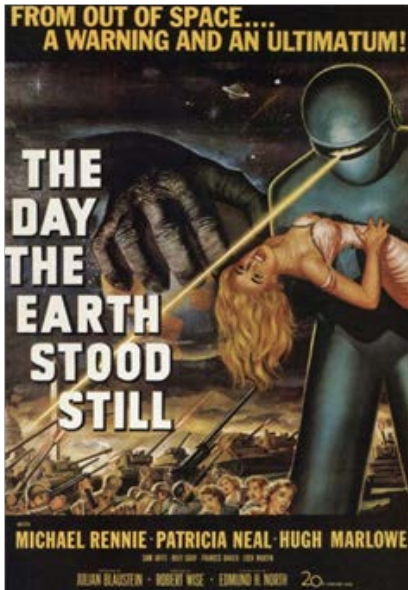
Filmografía



Con destino a la Luna

Título original: *Destination Moon*
Director: Irving Pichel
País: EE. UU.
Año: 1950
Duración: 92 minutos
Distribuidora: Eagle-Lion Classics Inc.

Sinopsis: Un grupo de empresarios estadounidenses logran, utilizando exclusivamente capital privado, llevar a cabo la construcción de un cohete que les permite realizar la primera incursión humana en la Luna. Los cuatro tripulantes de la nave pasan por una serie de imprevistos y dificultades técnicas para regresar juntos y a salvo al planeta Tierra.



Ultimátum a la Tierra

Título original: *The day the Earth stood still*
Director: Robert Wise
País: EE. UU.
Año: 1951
Duración: 92 minutos
Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: El mundo se estremece por el aterrizaje en la ciudad de Washington de una nave espacial; sus tripulantes, emisarios de una alianza interplanetaria, demandan una reunión con todos los líderes del mundo para ponerle fin al desarrollo de armamento nuclear, amenazando con destruir la Tierra en caso de no cumplir con sus demandas.



El enigma de otro mundo

Título original: *The thing from another world*
Director: Christian Nyby, Howard Hawks.
País: EE. UU.
Año: 1951
Duración: 87 minutos
Distribuidora: RKO Pictures

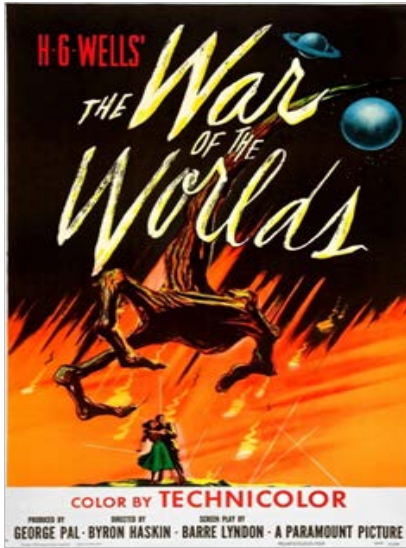
Sinopsis: En una base de exploración ubicada en Alaska, una expedición científico-militar encuentra un platillo volador sepultado en el hielo, del cual logran rescatar a un tripulante congelado. Tras ser llevado a la base, el alienígena se descongela y trata de eliminar a sus captores humanos.



Cuando los mundos chocan

Título original: *When worlds collide*
Director: Rudolph Maté
País: EE. UU.
Año: 1951
Duración: 83 minutos
Distribuidora: Paramount Pictures

Sinopsis: En esta adaptación de la historia del *Arca de Noé*, un grupo de científicos, liderados por los doctores Cole Hendron y Emery Bronson, descubre que el fin del mundo es inminente: la estrella Bellus chocará contra la Tierra, destruyéndola por completo. Mediante la inversión de empresarios privados, los científicos logran construir una nave que salve a la humanidad, llevando consigo a unas pocas personas al planeta Zyra, un astro habitable que orbita alrededor de la estrella Bellus.



La guerra de los mundos

Título original: *The war of the worlds*

Director: Byron Haskin

País: EE. UU.

Año: 1953

Duración: 85 minutos

Distribuidora: Paramount Pictures

Sinopsis: Un ejército de naves espaciales de forma triangular se despliega alrededor de todo el mundo; los invasores, inmunes a las armas humanas, destruyen todo a su paso, arrasando varias ciudades y asesinando a miles de personas, hasta sucumbir enfermos por el contacto con los microorganismos de la atmósfera terrestre.



Invasores de Marte

Título original: *Invaders from Mars*

Director: William Cameron Menzies

País: EE. UU.

Año: 1953

Duración: 78 minutos

Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: Una nave extraterrestre oculta bajo tierra, en las afueras de un pueblo en el que se encuentra un laboratorio militar, es descubierta por David McLean, un niño de aproximadamente doce años. Los tripulantes de la nave implantan cápsulas en la nuca de varias personas del pueblo para poder controlarlos y sabotear los experimentos llevados a cabo en las instalaciones militares.



Vinieron del espacio

Título original: *It came from outer space*
Director: Jack Arnold
País: EE. UU.
Año: 1953
Duración: 81 minutos
Distribuidora: Universal Studios

Sinopsis: Una nave espacial cae accidentalmente cerca de un pequeño pueblo de Arizona y queda sepultada bajo tierra. Los extraterrestres controlan secretamente a algunos habitantes del pueblo para conseguir insumos que les permitan reparar su vehículo espacial, hasta que son descubiertos por la Policía, que moviliza a toda la población para cazarlos.



La humanidad en peligro

Título original: *Them!*
Director: Gordon Douglas
País: EE. UU.
Año: 1954
Duración: 94 minutos
Distribuidora: Warner Bros.

Sinopsis: A causa de pruebas nucleares en zonas desérticas de Nuevo México, una colonia de hormigas sufre una mutación que permite que sus especímenes crezcan varios metros y empiecen a devorar a las personas. Tras ser destruida la colonia, algunas hormigas logran escapar y formar varios asentamientos alrededor de EE. UU.



La mujer y el monstruo

Título original: *Creature from the Black Lagoon*

Director: Jack Arnold

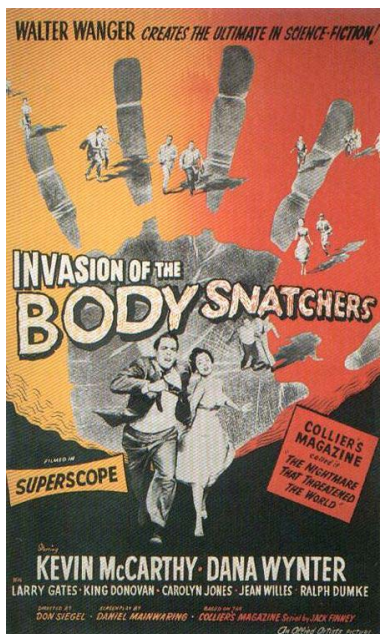
País: EE. UU.

Año: 1954

Duración: 79 minutos

Distribuidora: Universal Studios

Sinopsis: Durante una expedición geológica en el Amazonas es descubierto un extraño fósil de lo que parece ser una especie de reptil nunca antes registrada; con el fin de encontrar más fósiles similares se realiza una segunda incursión hasta un territorio poco explorado, donde el grupo es emboscado por un peligroso reptil antropomorfo.



La invasión de los ladrones de cuerpos

Título original: *Invasion of the body snatchers*

Director: Don Siegel

País: EE. UU.

Año: 1956

Duración: 80 minutos

Distribuidora: Allied Artists Pictures Corporation

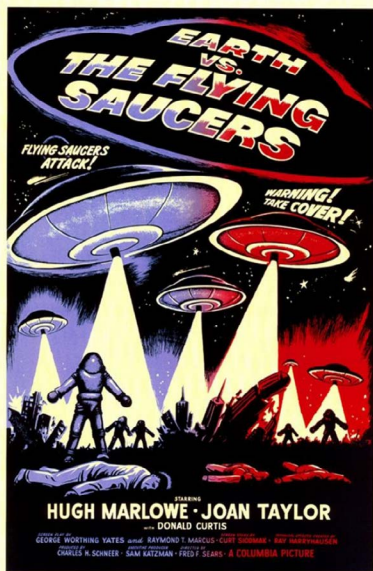
Sinopsis: El médico Miles Bennell regresa a Santa Mira, su pequeño pueblo de residencia, después de un congreso; con los días nota un comportamiento extraño recurrente en sus habitantes, quienes aseguran que personas cercanas a ellos han sido reemplazadas por copias idénticas. Miles descubre que se trata de unas vainas que llegaron del espacio y clonan a las personas mientras duermen, creando seres sin sentimientos que buscan cultivar y expandir el brote de los misteriosos seres espaciales.



Planeta prohibido

Título original: *Forbidden planet*
Director: Fred M. Wilcox
País: EE. UU.
Año: 1956
Duración: 98 minutos
Distribuidora: Metro Goldwyn Mayer

Sinopsis: En un futuro lejano, la tripulación del cruce-ro espacial C-57D llega al planeta Altair IV, donde una expedición científica desapareció años atrás; al arribar, se encuentran con un solo sobreviviente, el Dr. Morbius. La tripulación es atacada por criaturas invisibles, generadas involuntariamente por el subconsciente de Morbius, quien utilizó tecnología de la extinta civilización Krell, antiguos habitantes de Altair IV.



La Tierra contra los platillos voladores

Título original: *Earth vs. the flying saucers*
Director: Fred F. Sears
País: EE. UU.
Año: 1956
Duración: 83 minutos
Distribuidora: Columbia Pictures

Sinopsis: Los ejércitos del mundo se enfrentan contra un grupo de extraterrestres que, tras la destrucción del astro en el que habitaban, intentan convertir a la Tierra en su nuevo hogar.



El increíble hombre menguante

Título original: *The incredible shrinking man*

Director: Jack Arnold

País: EE. UU.

Año: 1957

Duración: 81 minutos

Distribuidora: Universal Studios

Sinopsis: Luego de ser contaminado por una especie de nube radioactiva —mientras pasaba vacaciones con su esposa—, Scott Carey comienza a empequeñecerse cada día más. La disminución de su tamaño llega a un punto en el que se hace imperceptible para el ojo humano y termina perdido en el sótano de su propia casa.



La masa devoradora

Título original: *The blob*

Director: Irvin S. Yeaworth Jr

País: EE. UU.

Año: 1958

Duración: 86 minutos

Distribuidora: Paramount Pictures

Sinopsis: Una extraña masa gelatinosa aterriza en la Tierra dentro de un meteorito, exactamente en Downingtown, Pensilvania. La masa, que comienza a crecer y a devorar a cuanta persona se le atraviese, es descubierta por dos adolescentes que intentan dar aviso a las autoridades. Sin embargo, los adultos no creen la historia de los jóvenes hasta que el ser extraterrestre ha adquirido dimensiones gigantescas.

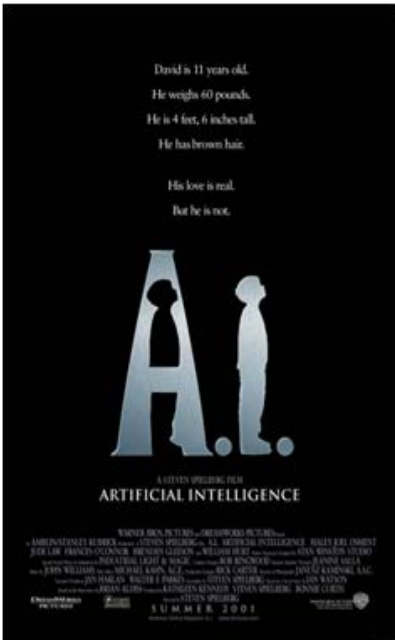
¡Llévenme con su líder!



Plan 9 del espacio exterior

Título original: *Plan 9 from outer space*
Director: Edward D. Wood Jr.
País: EE. UU.
Año: 1959
Duración: 79 minutos
Distribuidora: Reynolds Pictures

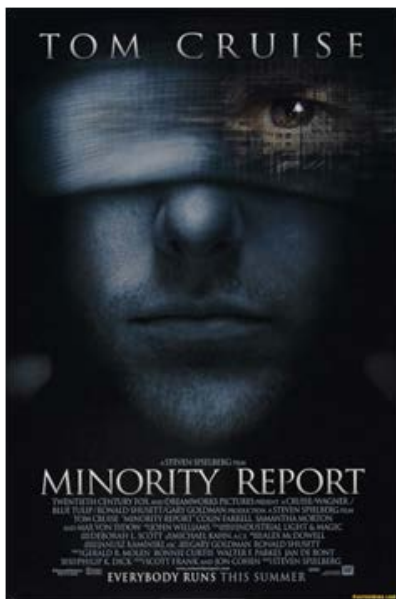
Sinopsis: Un grupo de extraterrestres llega al planeta Tierra con el fin de impedir que la humanidad continúe poniendo en peligro al resto del universo, debido al desarrollo de armas de destrucción masiva, especialmente una bomba solar que aún no ha sido creada pero que podría destruir la galaxia entera. Para esto, los alienígenas llevan a cabo el *Plan 9*, que consiste en la resurrección de los muertos.



Inteligencia Artificial

Título original: *A.I. Artificial intelligence*
Director: Steven Spielberg
País: EE. UU.
Año: 2001
Duración: 146 minutos
Distribuidora: Warner Brothers
Dreamworks

Sinopsis: Una pareja de esposos, cuyo hijo se encuentra criogenizado mientras se descubre una cura para su enfermedad, adquiere a David, un niño-robot que simula tener emociones humanas. Sin embargo, el regreso del hijo verdadero dificulta la convivencia en el hogar, por lo que David es abandonado. El pequeño robot intenta convertirse en un humano de verdad y regresar con su familia.



Sentencia previa

Título original: *Minority report*
 Director: Steven Spielberg
 País: EE. UU.
 Año: 2002
 Duración: 145 minutos
 Distribuidora: 20th Century Fox
 Dreamworks

Sinopsis: En el año 2054 se adopta el programa de *Pre-Crimen* en Washington D.C., que consiste en que una máquina –a la cual están conectados tres humanos mutantes conocidos como *precogs*– predice los asesinatos antes de que se lleven a cabo. Uno de los homicidios que auguran los *precogs* sería cometido por el propio comandante del programa, el capitán John Anderton.

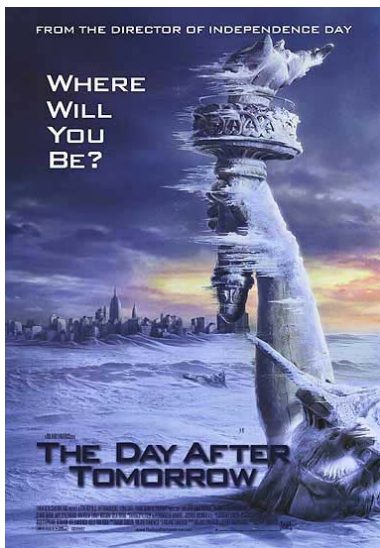


Terminator 3: La rebelión de las máquinas

Título original: *Terminator 3: Rise of the machines*
 Director: Jonathan Mostow
 País: EE. UU., Alemania, Reino Unido
 Año: 2003
 Duración: 109 minutos
 Distribuidora: Warner Brothers

Sinopsis: El T-X, un avanzado robot, llega del futuro para asesinar a los más cercanos colaboradores de John Connor, futuro comandante de la rebelión de los humanos contra las máquinas. En su camino, el malvado robot se encuentra con Connor, a pesar de que éste había intentado borrar su identidad de la faz de la Tierra; sin embargo, Connor es protegido por el robot T-850, quien también llega del futuro programado por los humanos sobrevivientes del holocausto nuclear causado por las máquinas.

El día después de mañana



Título original: *The day after tomorrow*
Director: Roland Emmerich
País: EE. UU.
Año: 2004
Duración: 124 minutos
Distribuidora: 20th Century Fox

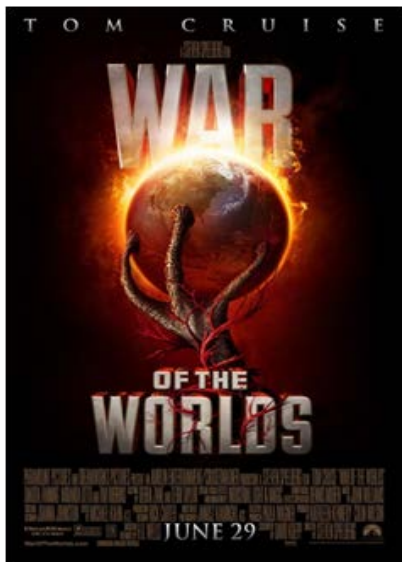
Sinopsis: Un prematuro cambio climático se desata sobre el planeta Tierra, congelando la parte norte de éste. Jack Hall, paleo-climatólogo, además de intentar salvar las vidas de los estadounidenses, debe también rescatar a su hijo adolescente, que ha quedado atrapado en la ciudad de Nueva York.



Yo, robot

Título original: *I, robot*
Director: Alex Proyas
País: EE. UU.
Año: 2004
Duración: 115 minutos
Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: El detective Del Spooner, quien trabaja en el cuerpo de Policía de Chicago en el año 2035, cree que el suicidio del Dr. Alfred Lanning en realidad se trató de un asesinato cometido por uno de los robots que el científico creó. Sin embargo, la teoría de Spooner es difícil de comprobar, pues el homicidio quebrantaría una de las tres leyes de la robótica: no hacerle daño a un ser humano.



La guerra de los mundos

Título original: *War of the worlds*
 Director: Steven Spielberg
 País: EE. UU.
 Año: 2005
 Duración: 116 minutos
 Distribuidora: Paramount Pictures
 Dreamworks

Sinopsis: Ray Ferrier intenta pasar un fin de semana con sus dos hijos en Nueva York, cuando la ciudad es atacada y destruida por decenas de trípodes gigantes, comandados por seres extraterrestres. Ferrier trata de escapar y protegerse de los alienígenas, que no pueden ser combatidos con ningún arma desarrollada por el ser humano.



Serenity

Título original: *Serenity*
 Director: Joss Whedon
 País: EE. UU.
 Año: 2005
 Duración: 119 minutos
 Distribuidora: Universal Pictures

Sinopsis: Una joven con habilidades psíquicas, que había permanecido bajo el poder del régimen intergaláctico llamado la *Alianza*, es rescatada por su hermano y escondida en una nave de transporte de carga llamada *Serenity*, cuya tripulación está compuesta por antiguos opositores del régimen interplanetario. La joven psíquica es buscada por la *Alianza*, pues temen que su mente contenga oscuros secretos que podrían desestabilizar su poder.



La guerra de las galaxias: Episodio III - La venganza de los Sith

Título original: *Star wars: Episode III – Revenge of the Sith*
Director: George Lucas
País: EE. UU.
Año: 2005
Duración: 140 minutos
Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: La guerra entre los caballeros Jedi y los separatistas se encuentra en su tercer año. Una de las misiones del maestro Jedi Obi-Wan Kenobi y de su aprendiz Anakin Skywalker es el rescate del canciller Palpatine, pero lo que ellos desconocen es que éste en realidad es el Lord Sith, Darth Sidious. Él, aprovechando los conflictos internos de Anakin, lo convence para convertirse al Lado Oscuro de la fuerza, además de llevar a cabo un plan para hacerse con el control de la República y erradicar a los Jedi.



V de venganza

Título original: *V for vendetta*
Director: James McTeigue
País: EE. UU., Reino Unido, Alemania
Año: 2005
Duración: 132 minutos
Distribuidora: Warner Brothers

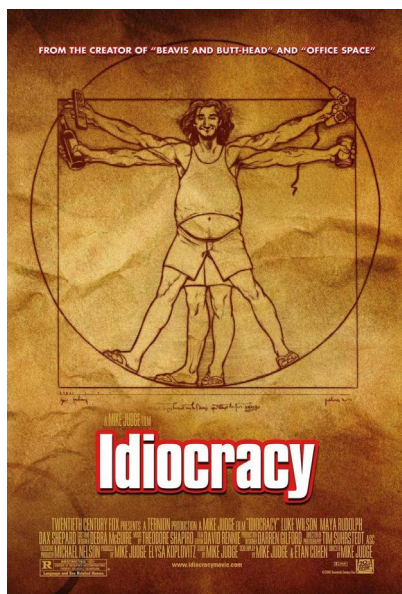
Sinopsis: Un hombre llamado V lucha mediante tácticas extremistas contra un régimen totalitario de derecha que tiene el poder en el Reino Unido, bajo el partido *Fuego Nórdico*. Este hombre, tildado de terrorista por políticos y medios, encuentra en Evey Hammond una aliada para su plan de emancipación del pueblo, que se llevará a cabo el 5 de noviembre.



X-Men: La decisión final

Título original: *X-Men: The last stand*
 Director: Brett Ratner
 País: EE. UU.
 Año: 2006
 Duración: 104 minutos
 Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: La cura para tratar las mutaciones que producen que algunas personas muestren habilidades sobrehumanas, es descubierta. Magneto, un líder mutante prófugo, aprovechando la coyuntura, comienza a reunir un grupo de militantes para destruir la vacuna y dominar a los seres humanos. Charles Xavier, quien siempre ha estado en contra de la violencia, decide evitar que el plan de Magneto funcione. Se desata entonces la batalla final.



Idiocracia

Título original: *Idiocracy*
 Director: Mike Judge
 País: EE. UU.
 Año: 2006
 Duración: 84 minutos
 Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: El cabo Joe Bauers junto con Rita, una prostituta, se involucran en un experimento científico que los congela accidentalmente durante 500 años. Cuando se despiertan se encuentran con un país lleno de personas con un bajo coeficiente intelectual, lo que ha dado como consecuencia una sociedad absurda inmersa en el consumismo y promotora de la contaminación. Joe y Rita se convierten en las personas más inteligentes del planeta y le brindan una nueva esperanza a la humanidad para salir, medianamente, de su ignorancia.



Soy leyenda

Título original: *I am legend*
Director: Francis Laurence
País: EE. UU.
Año: 2007
Duración: 101 minutos
Distribuidora: Warner Bros

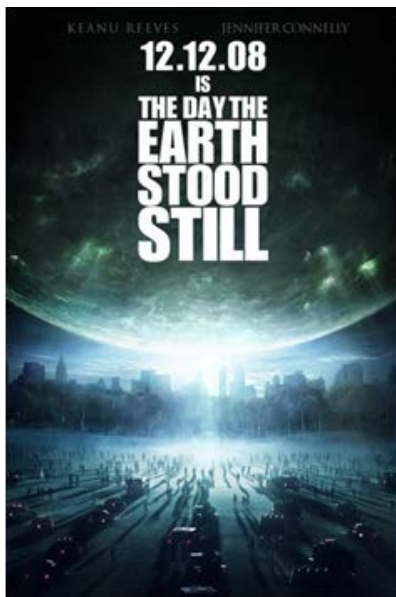
Sinopsis: El coronel y científico Robert Neville es el único ser humano en Nueva York después de que una supuesta vacuna contra el cáncer mutara y se convirtiera en un terrible virus, que transformó a gran parte de la población en monstruos. Neville pasa sus días intentando establecer contacto con otros sobrevivientes a través del envío de señales de radio y tratando de encontrar una cura para el virus, utilizando la inmunidad de su sangre. Tras ser encontrado por una sobreviviente y hallar una potencial cura, Neville es atacado por una horda de infectados y debe elegir entre salvar su vida o a la humanidad.



Invasores

Título original: *The invasion*
Director: Oliver Hirschbiegel
País: EE. UU.
Año: 2007
Duración: 99 minutos
Distribuidora: Warner Bros

Sinopsis: Un transbordador espacial se estrella contra la Tierra y trae consigo un misterioso virus extraterrestre que se comienza a apoderar de la humanidad, dejando a las personas sin sentimientos. La psiquiatra Carol Bennell descubre lo que está sucediendo y emprende la desesperada búsqueda de su hijo, Oliver, quien está en poder de los contagiados.



El día que la Tierra se detuvo

Título original: *The day the Earth stood still*
 Director: Scott Derrickson
 País: EE. UU.
 Año: 2008
 Duración: 108 minutos
 Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: Ante el inminente aterrizaje de una esfera gigantesca en Nueva York, el Gobierno de EE. UU. recluta a un grupo de científicos para recibir al visitante interplanetario. Helen Benson, una de las científicas reclutadas, ayuda al visitante llamado Klaatu a escapar; a partir de ese momento se crea una especie de complicidad entre ambos, pero lo que Helen desconoce es que Klaatu ha venido en realidad para destruir a la humanidad, con el fin de salvar al planeta Tierra.



Cloverfield: monstruo

Título original: *Cloverfield*
 Director: J. J. Abrams
 País: EE. UU.
 Año: 2008
 Duración: 85 minutos
 Distribuidora: Paramount Pictures

Sinopsis: Durante una fiesta de despedida, se va la electricidad de manera repentina y extraños temblores comienzan a sacudir Manhattan. Las personas salen a la calle y se dan cuenta de que una inmensa criatura está atacando la ciudad. Rod, Hud, Lily y Marlena, a diferencia del resto de la población, deciden quedarse en la isla e ir a rescatar a Elizabeth, ex novia de Rod; sin embargo, su decisión traerá consecuencias desastrosas para todos.



El fin de los tiempos

Título original: *The happening*
Director: M. N. Shyamalan
País: EE. UU.
Año: 2008
Duración: 91 minutos
Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: Una extraña toxina, que obliga a las personas a suicidarse, comienza a esparcirse por la costa este de EE. UU. Elliot y Alma, una joven pareja de esposos, intenta huir hacia el campo para salvar sus vidas y la de su sobrina.



La carretera

Título original: *The road*
Director: John Hillcoat
País: EE. UU.
Año: 2009
Duración: 111 minutos
Distribuidora: Dimension Films
The Weinstein Company

Sinopsis: En un mundo postapocalíptico, decadente y estéril, un padre intenta por todos los medios proteger a su hijo y educarlo para enfrentarse a los nuevos peligros, como organizaciones caníbales, constantes desastres naturales y la escasez de recursos naturales. La desconfianza en el otro y la lucha por la supervivencia es el diario vivir de estos personajes.



Sector 9

Título original: *District 9*

Director: Neill Blomkamp

País: Nueva Zelanda, Sudáfrica, EE. UU.

Año: 2009

Duración: 112 minutos

Distribuidora: Tristar Pictures

Sinopsis: Una nave espacial ocupada por extraterrestres de aspecto similar a insectos gigantes, llega a la ciudad de Johannesburgo en el año de 1982. Veinte años después, ante la estadía indefinida de los alienígenas, la población local los tiene completamente segregados. Wikus van der Merwe, empleado de *MNU* es el encargado de trasladar a los extraterrestres a las afueras de la ciudad; sin embargo, es infectado por una sustancia que lo transforma en extraterrestre y, desde entonces, se desconoce su paradero.



Avatar

Título original: *Avatar*

Director: James Cameron

País: EE. UU.

Año: 2009

Duración: 162 minutos

Distribuidora: 20th Century Fox

Sinopsis: Jake Sully es un ex marine parapléjico que, ante la muerte de su hermano gemelo, es llevado a Pandora para participar del proyecto llamado Avatar, el cual tiene intereses científicos (conocer a la sociedad Na'vi, nativa del lugar), así como económicos y militares (extraer un valioso mineral). La lealtad de Sully, que en un principio estuvo con los militares, entra en conflicto después de que, al interactuar con los Na'vi, aprende a apreciarlos e incluso se enamora de una de ellos. Ante un desmedido e injustificado ataque por parte de los humanos, Jake Sully decide finalmente luchar del lado de los Na'vi.



Watchmen: Los vigilantes

Título original: *Watchmen*
Director: Zack Snyder
País: EE. UU.
Año: 2009
Duración: 162 minutos
Distribuidora: Warner Bros. (EE. UU.)

Sinopsis: Es 1985; Nixon es reelegido por tercera vez como presidente; EE. UU. ganó la guerra en Vietnam y la posibilidad de un enfrentamiento nuclear con la URSS es cada vez más cercano. En este año The Comedian es asesinado; Rorschach, un ex *vigilante*, decide investigar el crimen por temor a un posible complot en contra del grupo de superhéroes denominado *Los vigilantes*, del que The Comedian también hacía parte. Su investigación lo lleva a reunirse con otros miembros del grupo y, junto con Nite Owl, descubren que el asesino se encuentra entre ellos.



Iron Man 2

Título original: *Iron Man 2*
Director: Jon Favreau
País: EE. UU.
Año: 2010
Duración: 124 minutos
Distribuidora: Paramount Pictures

Sinopsis: El multimillonario Tony Stark, quien ha diseñado una poderosa armadura, debe enfrentar a una serie de copias de su propio invento, mientras descubre que tiene que mejorar su reputación y mantener en alto la empresa heredada por su padre: *Stark Industries*.

¡Llévenme con su líder!

¡Llévenme con su líder!

Bibliografía

ACHCAR, Gilbert y CHOMSKY, Noam. *Estados peligrosos. Oriente Medio y la política exterior estadounidense*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007.

ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Buenos Aires, 2002.

ARENDT, Hannah. *¿Qué es la política?*. EDICIONES PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1999.

BARNES, Barry. *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Alianza Editorial. Madrid, 1972.

BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. EDICIONES PAIDÓS IBÉRICA, S.A. Barcelona, 2007.

BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1998.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2008.

BERNSTEIN, Richard. *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. KATZ EDITORES. Buenos Aires, 2006.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. EDICIONES PAIDÓS. España, 1996.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico*. EDITORIAL MCGRAWHILL. México, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. EDITORIAL ANAGRAMA. Barcelona, 1999.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. EDICIONES CÁTEDRA. Madrid, 1995.

CHESNEAUX, Jean. *Una lectura política de Julio Verne*. SIGLO XXI EDITORES. Madrid, 1973.

CHOMSKY, Noam. *El miedo a la democracia*. EDITORIAL BIBLIOTECA DE BOLSILLO. Barcelona, 2001.

CHOMSKY, Noam. *Estados fallidos. El abuso del poder y el ataque a la democracia*. EDICIONES B. España, 2007.

COSER, A. Lewis A. *Funciones del conflicto social*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. México, 1961.

DOMÍNGUEZ, Vicente. *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. VALDEMAR. Madrid, 2003.

EASTON, David. *Enfoques sobre teoría política*. AMORRORTU EDITORES. Segunda Edición. Buenos Aires, 1973.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. EDITORIAL LUMEN. Décima Edición. Barcelona, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. EDITORIAL GEDISA. Barcelona, 2004.

GARCÍA, José Joaquín; CAUICH CANUL, Jesús Francisco; DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo. *El mito del poder en la sociedad contemporánea*. En UNI/ PLURIVERSIDAD. Vol. 9. No. 3. Antioquia, 2009.

GERLEIN, Luis Fernando. *El fantasma de la Guerra Fría* en *NÚMERO*, Número 67, Diciembre-Febrero 2010-2011.

GERTH, Hans y MILLS, C. Wright. *Carácter y estructura social*. EDICIONES PAIDÓS. Primera Edición. Buenos Aires, 1963.

GIDDENS, Anthony. *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. ALIANZA EDITORIAL. Madrid, 1979.

GONZÁLEZ ZAPATA, Julio. *El terrorismo: La utilidad del miedo*. En REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS, No. 21. Medellín, Julio-Diciembre 2002.

GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo*. TUSQUETS EDITORES. Barcelona, 1979.

HERBERG, Will. *Católicos, protestantes y judíos*. LIBREROS MEXICANOS UNIDOS. México, 1964.

HORKHEIMER, Max. *Crítica de la razón instrumental*. EDITORIAL TROTTA. Madrid, 2002.

JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. EDICIONES AKAL. Madrid, 2009.

JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1995.

LABORDA ORIBES, Luis. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. TESIS DOCTORAL. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA. Barcelona, 2007.

LAGRANGE, Pierre. *De los ovnis a la teoría del complot*. En LE MONDE DIPLOMATIQUE, Volúmen 8, Número 80. Julio, 2009.

LAZARSFELD, Paul, MERTON, Robert, MORIN, Edgar, *et al.* *La comunicación de masas*. CENTRO EDITORIAL DE AMÉRICA LATINA. Argentina, 1978.

LESSNOFF, Michael. *La filosofía política del siglo XX*. EDICIONES AKAL, S.A. Madrid, 2001.

LOBATÓN, Paco. *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*. EDITORIAL GEDISA. Barcelona, 2002.

LORENZO CADARSO, Pedro Luis. *Fundamentos teóricos del conflicto social*. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A. Primera edición. Madrid, 2001.

MAGDOFF, Harry. *The Age of Imperialism. The Economics of U.S. Foreign Policy*. MODERN READER PAPERBACKS. New York, 1969.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación Masiva: Discurso y Poder*. EDITORIAL ÉPOCA. Ecuador, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. EDITORIAL GUSTAVO GILI. México, 1991.

MAYA FRANCO, Claudia María. *Adorno y la industria: de la Escuela de Frankfurt al Internet*. En REVISTA NEXUS NO. 7. Cali, 2010.

MERTON, Robert. *Social Theory and Social Structure*. THE FREE PRESS. New York, 1957.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. EDICIONES PAIDÓS. Primera edición. Barcelona, 1997.

NSC 68: United States Objectives and Programs for National Security (April 14, 1950). *A Report to the President Pursuant to the President's Directive of January 31, 1950*. <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>.

OSORIO, Jaime. *El Estado en el centro de la mundialización. La sociedad civil y el asunto del poder*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. México, 2004.

PARSONS, Talcott. *El sistema social*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1984.

RAMONET, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Edición en castellano RANDOM HOUSE MONDADORI, S.A. Barcelona, 2002.

REGUILLO, Rossana. *Imaginarios globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad*. Ponencia presentada en el IV Encuentro de la Asociación Latinoamericana de investigadores de la Comunicación, ALAIC. UNIVERSIDADE CATOLICA DE PERNAMBUCO. Recife, 11-16 de septiembre de 1998.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. ALIANZA EDITORIAL. España, 2002.

SÁNCHEZ, Sergi. *Películas claves del cine de ciencia ficción*. MA NON TROPPO. España, 2007.

SARTORI, Giovanni. *Elementos de teoría política*. ALIANZA EDITORIAL. España, 1999.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 2002.

SONTAG, Susan. *The imagination of disaster*. En *Against Interpretation*. PUBLICADO POR FARRAR, STRAUS & GIROUX. 1965.

TELOTTE, J.P. *El cine de ciencia-ficción*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Madrid, 2002.

TRUSLOW ADAMS, James. *The Epic of America*. EDITORIAL LITTLE, BROWN AND COMPANY. EE. UU. 1933.

VERGARA QUINTERO, María del Carmen. *La naturaleza de las representaciones sociales*. En REVISTA LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD. Año 6, Número 001. Manizales, 2008.

VIRILIO, Paul. *Amanecer crepuscular*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA S.A. Buenos Aires, 2003.

VIZCARRA, Fernando. *El cine futurista y la memoria del porvenir*. UNIVERSIDAD DE COLIMA. Colima, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. EDICIONES PAIDÓS. Barcelona, 1981.

YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado: Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. EDICIONES PAIDÓS. México, 2001.

¡Llévenme con su líder!

Santiago de Cali, agosto 29 de 2012

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

Asunto: evaluación del trabajo de grado *¡Llévenme con su líder!*, de los estudiantes Oriana Garcés, Denisse Martínez y Julián Pérez

Los estudiantes Oriana Garcés, Denisse Martínez y Julián Pérez presentan para optar al título de comunicadores sociales un trabajo del que destaco varios aspectos: la elección del tema, el carácter del estudio que proponen y su consistencia argumentativo-expositiva.

En efecto, la ciencia ficción, ya sea en su expresión literaria o cinematográfica, es un género que en las tradiciones académicas más ortodoxas poco —y tardío— reconocimiento ha recibido. Asociada sobre todo a la maquinaria productiva de la industria cultural, la ciencia ficción ha sido mirada de reojo como una especie de menor valor cuya principal virtud ha sido servir en la sociedad moderna a la evasión y el entretenimiento. Sin embargo, puestos a formular una mínima revisión histórica desprendida de cualquier concepción previa sobre géneros aptos o no al mercado (como si hubiera algo que pudiera escapar al mercado), encontramos, por mencionar sólo algunos casos, que nombres como *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, *El extraño caso del dr. Jekyll y mr. Hyde*, *La máquina del tiempo*, *Metrópolis*, *1984*, *2001: una Odisea del espacio*, *Matrix*, son producciones culturales que, como pocas, han sabido condensar los sueños y temores de momentos históricos muy precisos. Sin lugar a dudas, son obras que hacen parte de la memoria colectiva de Occidente. Conscientes de esa posibilidad que ofrece la ciencia ficción como objeto de estudio, los autores del trabajo *¡Llévenme con su líder!* optan por elegir este universo para realizar su investigación. Con esta decisión, demuestran que para la mirada analítica no hay materiales desdeñables y que, en un campo tan vasto como el de la comunicación, algunos prejuicios esteticistas no pueden determinar ni la elección de todo objeto, método o categorías de estudio.

Ahora bien, los autores de este trabajo no se conforman con poco y acometen la ambiciosa labor de abarcar dos periodos históricos (la década de 1950, correspondiente a la Guerra fría, y la primera década del siglo XXI, correspondiente a la guerra contra el terrorismo decretada

por George Bush) y un corpus amplio de películas (36, con énfasis en siete de ellas). Dicen en la presentación que “El análisis desarrollado a lo largo de estas páginas se centra en esa relación que tiene el cine de ciencia ficción con su contexto real de producción más que en sus aspectos formales y estilísticos” (p. 11). El trabajo, pues, aborda fundamental, aunque no exclusivamente, una dimensión temática a través de la cual busca establecer puntos de contacto en el modo como el cine de Hollywood, en dos épocas distintas, ha servido como vehículo de representación de rasgos de la sociedad y la cultura estadounidense. Lo cierto, es que los autores consiguen unos resultados que no están por debajo de su ambición: el análisis resulta amplio, sólido, detallado, asentado en una estructura consistente que da cuenta de una diversidad de tópicos que permiten leer, entre líneas, continuidades y discontinuidades en el tiempo. Entre otros, asuntos como la representación de formas de la alteridad, manifestaciones del mal, miedos, ansiedades, sueños y la formidable y fabulosa paranoia gringa, tan cara a Hollywood, integran el extenso cuadro compuesto por los autores.

En gran medida, la solidez y consistencia del trabajo radica, a mi juicio, en la capacidad que muestran los estudiantes para poner en relación unos contenidos cinematográficos con un amplio repertorio de ideas, las cuales abrevan de disciplinas como la sociología, la filosofía, la teoría y la crítica cinematográficas y la teoría política. Aquí ubico parte de los méritos del trabajo: el fuerte y amplio respaldo teórico que sirve de base a la lectura de los filmes, por una parte, y, por otra, la pertinencia y la precisión de las observaciones hechas sobre las películas. Por lo que respecta a mi experiencia, considero que los autores muestran un nivel para el análisis conceptual y filmico que no es corriente en nuestra Escuela.

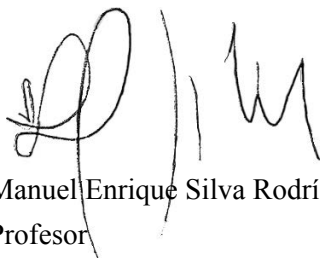
Es necesario, además, formular algunos comentarios sobre las cualidades formales del trabajo. Destaco, en primer lugar, su presentación. El formato de libro, la diagramación y las reproducciones de fotogramas de las películas constituyen un acierto que contribuye a dar claridad y respaldo a las afirmaciones hechas en el texto. No obstante, y con esto quiero exponer elementos que creo que podrían ser mejorados para la entrega final, considero que al texto le falta edición. Encuentro redundancias innecesarias y reiteraciones en el sistema de referencias de notas al pie. Asimismo, no encuentro claro el sentido que se da a la tabla final, pues en el cuerpo del texto no se indica con cuál finalidad se ha anexado. También considero que deben unificar el subtítulo del trabajo. Debo agregar igualmente que en algunos pasajes las interpretaciones resultan, en mi criterio, muy ajustadas a la literalidad. Sobre *La carretera* se pudo decir un poco más: el episodio del piano convertido en leña y el del canibalismo son una representación del fracaso de la cultura, fracaso contrastado con un mensaje esperanzador común a todas las películas. *Avatar* también es un cuento

infantil cargado de buenas intenciones ecologistas y nueva era. Por último, teniendo en cuenta la diversidad de tópicos e ideas exploradas a lo largo del trabajo, echo de menos unas conclusiones finales en las que hubieran sido sistematizadas y expuestas en relación comparativa las apreciaciones analíticas y críticas formuladas alrededor de las dos épocas estudiadas.

Calificación: aprobado.

Y teniendo en cuenta los méritos del trabajo, sugiero que reciba la distinción meritoria.

Atentamente,

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized 'M' followed by a series of loops and a final flourish.

Manuel Enrique Silva Rodríguez
Profesor
Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle

¡Llévenme con su líder!

Universidad del Valle
Facultad de Artes integradas
Escuela de Comunicación Social

Evaluación de la tesis “¡Llévenme con su líder!” de las estudiantes Oriana Garcés Morales, Denisse Martínez Fernández y del estudiante Julián Alberto Pérez.

Seré escueto y, espero, contundente. He leído la tesis en mención. Se trata de un texto bastante juicioso, serio, bien escrito y presentado, ampliamente documentado y argumentado, que pone en discusión una temática que acaso se le antoje un tanto distante a algún despistado (“Estados Unidos a través del cine de ciencia ficción producido en Hollywood durante las décadas de 1950 y 2000”) pero que, en realidad, tal y como lo demuestran -con sorprendente apasionamiento- sus autoras y su autor, no lo es. Por su estricto rigor (ver su completa bibliografía), su prosa llana y diciente, la veta investigativa que inaugura en el medio universitario (local, regional y nacional) y la resonancia de su pertinente reflexión sobre ideologías y mundos (en disolución, transformación o expansión), no dudo un instante en aprobarla. Recomendando, así mismo, que se le otorgue el reconocimiento de “tesis meritoria” y que se gestione ante diversas instancias su posible publicación (una vez hechas algunas muy pocas y puntuales correcciones y/o ampliaciones, que gustosamente, de ser aprobada mi idea, me ofrezco a sugerir y a acompañar en el eventual proceso editorial).

En junio de este año, Rodrigo Fresán escribió a propósito de la muerte de ese visionario llamado Ray Bradbury: “En sus cuentos y novelas, como en las novelas de Ballard y de Dick, la ciencia era un detalle (...) y el futuro

era apenas una circunstancia (Crónicas marcianas, publicado en 1950, cierra en 2026: poca cosa, corta distancia porque “no es ciencia ficción, es fantasía, no puede ocurrir; yo no hago ciencia ficción”) y un lugar a enseñar.” Es curioso pensar que estamos a segundos de esa circunstancia conocida, ayer apenas, como futuro. La tesis de Garcés, Martínez y Pérez me hizo recordar ese apunte revelador, me ayudó a reflexionar sobre el asunto de imaginar lejanos y cercanos mundos y universos posibles y me confirmó, una vez más, que ningún asunto humano –por extraño y lejano que parezca en apariencia- le es ajeno al hombre.

A handwritten signature in black ink, reading "Carlos Patiño Millán". The signature is written in a cursive, slightly slanted style. The background of the signature is a light yellow rectangular highlight.

Carlos Patiño Millán
Profesor asociado
Escuela de Comunicación Social

Cali, septiembre 3 de 2012

¡Llévenme con su líder!